

## GARGALHADAS ROUBADAS: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA OBRA DE JÚLIO POMAR

VANDERLEI, Wanessa Rayzza Loyo da F. M.

**RESUMO:** O processo tradutivo/adaptativo ganha contemporaneamente inúmeros estudos destinados à discussão da tradução de sistema de um determinado conjunto de signos a um outro conjunto de signos. Compreendendo a tradutologia num processo mais amplo entre signos não-verbais e verbais, o presente trabalho objetiva analisar a obra *A menina que roubava gargalhadas* (2002) da escritora Inês Pedrosa, nessa obra, ela traduziu algumas obras das quatro fases do artista plástico português Júlio Pomar. Além disso, analisaremos o processo criativo da escritora portuguesa na sua ressignificação das obras não-verbais em forma de signos verbais, pois como afirma Clüver (1989), é inevitável que uma tradução não contenha elementos diferentes daquela que a originou. Para isso, trabalharemos com os teóricos Mikail Bakhtin; para discutir a dimensão dialógica do discurso e gêneros textuais; Maurice Blanchot e irmãos Campos, no que se refere à discussão sobre a área literária; e, por fim, Julio Plaza e Linda Hutcheon no que diz respeito à tradução/adaptação intersemiótica das obras plásticas para a literatura.

**Palavras-chave:** Adaptação; Inês Pedrosa; Júlio Pomar; Literatura infanto-juvenil portuguesa; Tradução.

A adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público. (HUTCHEON, 2011, p. 10)

### 1 INTRODUÇÃO

O aumento do desenvolvimento dos estudos ligados a área da tradução possui, entre outros motivos, fortes ligações com o processo da globalização. A partir do século XX, a comunicação entre pessoas de diferentes línguas e culturas tornou-se vital para as necessidades de comercialização de produtos.

Jakobson<sup>1</sup> no seu célebre ensaio *Aspectos Linguísticos da Tradução* (1970) defende que há três tipos de traduções, são eles: a tradução intralinguística, a tradução interlinguística e a tradução (ou transmutação) intersemiótica, essa última destaca-se pela grande problemática em torno de seu caráter de fidelidade com a obra a ser “traduzida”. O questionamento acerca da fidelidade, de forma geral, permeia o processo tradutivo, provavelmente, pelo fato de Peirce e de seus discípulos conceberem a tradução como um processo eminentemente interpretativo, conforme argumenta Umberto Eco:

[...] o conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas da interpretação e que deve sempre visar,

---

<sup>1</sup> Jakobson trata da tradução intersemiótica apenas como a tradução (transmutação) de signos verbais em sistemas de signos não verbais.

embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a *intenção do texto*, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu (ECO, 2007, p. 17, grifos do autor).

Eco em *Quase a mesma coisa: experiências de tradução* (2007) discute no tocante a (in)fidelidade que a tradução está “sob o signo da *negociação*” (p. 11, grifo do autor) em que o tradutor procura dizer quase a mesma coisa do texto que pretende traduzir. E define que traduzir é

[...] entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, *submetido a uma certa descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fonossimbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tenda o texto fonte. [...] toda tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de suposta fidelidade, mas que a decisão acerca da posição do núcleo e a amplitude das margens depende dos objetivos que o tradutor se coloca (ECO, 2007, p. 17-18, grifos do autor).

Se a tradução de uma língua para outra (interlinguística) necessita produzir efeitos estéticos semelhantes no leitor, como poderíamos traduzir sistemas semióticos distintos entre si como, por exemplo, traduzir uma obra plástica para um conto? Os efeitos estéticos proporcionados por uma pintura (olho, cores, espaço, textura) pode ser representada de forma semelhante em um conto (orelha, signo escrito, tempo)? Como podemos analisar a tradução das obras plásticas de Júlio Pormar para o conto *A menina que roubava gargalhadas* (2002), da escritora portuguesa contemporânea Inês Pedrosa?

## **2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA OU ADAPTAÇÃO INTERSEMIÓTICA: PROBLEMÁTICA DAS NOMENCLATURAS**

Júlio Plaza na sua obra *Tradução intersemiótica* (1987) argumenta que as novas ferramentas midiáticas virtuais são, por elas próprias, tradutoras da história em que “o passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística” (p. 13), definindo a tradução como:

Tradução 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. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 1987, p. 14).

Todavia, como discutido na introdução deste presente trabalho, o termo ‘tradução’ visa produzir, de forma análoga, os efeitos estéticos da obra traduzida, então o processo de recriação e reescritura deve ser ‘controlado’ para proporcionar ao leitor a ideia de autenticidade da obra. Um outro fator que corrobora à problematização da

nomenclatura de ‘tradução intersemiótica’ é a mudança de gêneros entre os sistemas de signos.

A esse respeito, Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011) defende que assim como a tradução possui inevitavelmente mudanças, as adaptações transgridem ainda mais o processo de recriação da obra:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, por as mudanças geralmente ocorre entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. Neste livro, teorizo sobre o tipo de passagem “transcultural” que ocorre quando uma outras mídias, isto é, quando ela é “indigenizada” num novo contexto cultural, adquirindo, pois, significados necessariamente diferentes. (HUTCHEON, 2011, p. 9)

Nesse processo de adaptação o texto (re)criado é considerado pelo senso comum como secundário e/ou inferior, o que demonstra uma visão negativa da adaptação pelo senso comum, o que também é notado, como argumenta Robert Stam (2000) pela “iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e logofilia (a sacralização da palavra). Hutcheon também chama atenção para o próprio preconceito implícito com as adaptações nas utilizações dos termos “texto-fonte”, “original” e “texto adaptado” e salienta que “as diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical”. (HUTCHEON, 2011, p. 14). Tendo em vista que:

[...] a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente de ambientação. E com a mudança vêm as modificações correspondentes no valor e até mesmo no significado das histórias (HUTCHEON, 2011, p. 17).

Assim como defende Harold Bloom em *A angústia da influência* (2002), Hutcheon argumenta que as adaptações sempre serão “assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2011, p. 27). Apesar dessa ‘assombração’, o reconhecimento das obras adaptadas é um dos fatores que dão o prazer ao público, pois “parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (ROPARS-WUILLEUMIER *apud* HUTCHEON, 2011, p. 25).

Ainda segundo a crítica canadense pode-se dividir as adaptações em três tipos de diferentes modos de imersão do público, são eles: contar (através das narrativas escritas ou orais), mostrar (através de pinturas, filmes, peças etc) e interagir (através de jogos de videogames, parques temáticos etc.).

### 3. POLIFONIA DA LINGUAGEM E O PROCESSO ADAPTATIVO

Bakhtin argumenta que todo discurso é composto de outros discursos (pluralidade de vozes), tornando, assim, a linguagem polifônica. Assim como Bakhtin, Perrone-Moisés argumenta que:

Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre outras que constitui a literatura. *Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações* (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63, grifos nossos).

A utilização desse processo é recorrente na literatura desde a Antiguidade, mas teve, de forma geral, uma maior recorrência no Modernismo e no pós-modernismo, em que encontramos a subversão da “noção da obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de sua parte” (HUTCHEON, 1991, p.194). Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991) ressalta que o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo, mas que dar a ele uma “interpretação livre”:

Mas o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo. Não pode fazê-lo. O que ele faz é dar ao modernismo uma interpretação livre; ele “o examina criticamente, procurando descobrir suas glórias e seus erros” (Portoghesi 1982, 28). Portanto, o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambiguidade e a ironia, e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes (HUTCHEON, 1991, p. 52).

Nessa interpretação livre, o autor propõe uma reapropriação e ressignificação de uma obra ou de um conjunto de obras que será compreendida ou não pelo leitor dependendo de suas leituras anteriores e sua capacidade de ressignificar a obra. Julia Kristeva argumenta que todo texto possui intertextualidade, na medida em que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Compreendendo a obra como produto desse “mosaico de citações” e pluralidade de vozes do discurso, sempre sendo composta de diferentes obras, passaremos a nos deter na análise da obra selecionada como nosso objeto de estudo, *As meninas que roubavam gargalhadas* (2002).

#### 4. A MENINA QUE ROUBAVA GARGALHADAS<sup>2</sup>: JÚLIO POMAR E INÊS PEDROSA

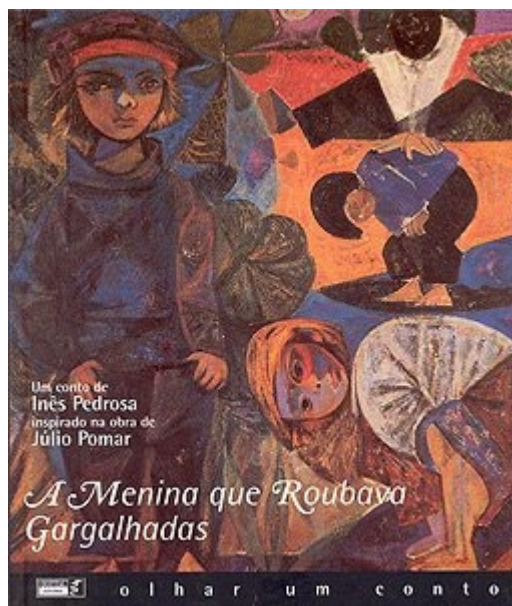


Figura 1 - Capa do Livro *A menina que roubava gargalhadas*, 2002, de Inês Pedrosa

*A menina que roubava gargalhadas* faz parte de um conjunto de adaptações das obras de artistas plásticos portugueses contemporâneos por escritores, também portugueses, publicados na coleção *Olhar um conto* da editora Quetzal. Essa coleção foi elaborada objetivando principalmente o público infanto-juvenil, e é composta até o momento por quatro obras, são elas: *História de um Pintor Ambicioso...* (2001) de João Lima Pinharanda, *As Botas do Sargento* (2001) de Vasco Graça Moura, *A Menina que Roubava Gargalhadas* (2002) de Inês Pedrosa e *O Segredo da Mãe* (2004) de Nuno Júdice. Nessas obras encontra-se a influência declarada (como consta em todo o livro, em especial, na capa e na contra-capas do livro) dos seguintes artistas plásticos contemporâneos, respectivamente, Ângelo de Sousa, Paula Rego, Júlio Pomar e Graça Morais.

Essa influência assumida com as obras plásticas de Júlio Pomar é uma das características das adaptações, conforme concebe Hutcheon (2011, p. 24):

Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias.

Lotman (1992) argumenta que há diferenças entre as linguagens verbais e as linguagens icônicas (como, por exemplo, as artes plásticas), entre elas: o fato do

<sup>2</sup> Todas as pinturas utilizadas nesse trabalho foram retiradas da obra ficcional analisada, *A menina que roubava gargalhadas*, de Inês Pedrosa.

primeiro tipo de linguagens caracterizar-se por serem discretas (em que se pode distinguir entre um signo e outro) e o segundo tipo de linguagens caracterizar-se por serem contínuas (em que o texto não pode ser divisível em signos discretos). Ainda no processo de diferenciação de signos, encontramos os célebres estudos de Lessing que defende a dicotomia entre tempo (poesia) e espaço (artes plásticas) e a crítica de W. J. T. Mitchell as concepções defendidas por Lessing.

Nessas publicações, encontram-se um trabalho entre as pinturas (as obras plásticas selecionadas de cada artista) e os textos (os contos produzidos pelos escritores) que fratura a antiga dicotomia (paragone) de superioridade do texto (palavra, verbo) em detrimento da pintura (imagem). As imagens presentes nos livros não são meras ilustrações, as quais são subalternas ao texto, mas sim, possuem a mesma importância dentro das obras (inclusive espaciais).

Nesse conto, Pedrosa adapta algumas obras do artista plástico Júlio Pomar (ver exemplos nas figuras nºs 1, 2 e 3) ao selecionar elementos como imagens, cores e impressões para contar a história de Laura, uma menina que adorava gargalhadas e que possuía uma técnica especial para roubá-las de outras crianças e as deixando sempre a chorar. Um dia ao passear pelo jardim, descobre um buraco em uma grande árvore e decide entrar nele, começando aí a grande aventura de Laura.



**Figura 2 - Eve, sortant de la côte d'Adam, 1992, de Júlio Pomar**

Como discutido no item 3, uma obra representa uma polifonia de discursos, na obra em análise encontra-se, além da adaptação de algumas obras de Júlio Pomar, um claro processo de intertextualidade com a obra *Alice no país da Maravilha* de Lewis Carroll.

Após escorregar por essa imensa árvore, Laura depara-se com uma imensa floresta, repleta de inúmeras árvores de diversas cores, pássaros etc:

Um dia, estava no jardim a dar migalhas de pão aos pombos e reparou que no tronco de uma árvore havia um buraco grande que parecia mesmo uma porta. Foi a correr para a árvore e entrou pelo buraco. Ainda ouviu a voz do pai a gritar: “Ai, ai, não entres aí que pode ser perigoso” mas, nessa altura, já tinha entrado e descia a toda a

velocidade – zzzzzz – por um escorrega gigante no meio do escuro. O escorrega nunca mais acabava, era muito fresquinho mas todo às curvas. Quando Laura já começava a sentir-se tonta e enjoada, aterrou uma floresta quente e cheia de pássaros: Laura ouvia uns trinados e chilreios, mas também ouvia uns gritos e uns passos sobre as folhas e outros barulhos esquisitos que não eram passos nem gritos e pareciam mesmo ali ao lado. Tudo era enorme: as árvores, as flores, a erva – até o Sol parecia mais gordo e o céu mais esticado, de um azul tão claro que era difícil olhar para ele, por entre as folhas grossas e compridas, de um verde só havia nos livros (PEDROSA, 2002, p. 6 – 7).



**Figura 3 - La Baignade des Enfants dans le Tutuari, 1997, de Júlio Pomar**

Depois de conversar com a Lua, Laura descobre que a árvore do jardim da sua casa a transportou para dentro da floresta Amazônica. Ao amanhecer a menina que gosta de roubar gargalhadas torna-se amiga de um grupo de crianças indígenas, passando todo o dia comendo frutas e brincando com elas.

Quando anoitece e a saudade da família acentua-se, Laura acaba acordando com as suas lágrimas o Gênio das Lágrimas que a ensina o que as lágrimas fazem: “Estás a ver o que as lágrimas fazem? Entornam o mundo e põem as pessoas doentes de tristeza. Espero que lembres disto, para deixares de pôr as crianças a chorar à toa” (PEDROSA, 2002, p. 18-19). Após compreender o mal que fazia as outras crianças ao roubá-las as suas gargalhadas, ela recebe um beijo mágico da Lua e desperta com os seus pais sorrindo para ela em sua casa.

No término do conto de Pedrosa, o projeto editorial *Olhar um conto*, traz as sessões *O mundo de Júlio Pomar e Inês Pedrosa* que discutem as obras e estilos de Pomar e Pedrosa, possibilitando ao leitor um panorama das obras dos dois artistas. O projeto editorial supra citado traz, por todos os aspectos já discutidos, contribuições para o amadurecimento/desenvolvimento do público em geral e, em especial, do público infanto-juvenil. Pois, como defendem Zilberman e Lajolo a diferenciação entre a literatura infanto-juvenil e a não infanto-juvenil encontra-se no meio peculiar de sua circulação e não necessariamente por procedimentos constitutivos (internos) da obra. Como podemos observar no trecho a seguir:

A literatura infantil, orientada de antemão a um consumo muito específico e que se dá sob a chancela de instituições sociais como a escola, cria problemas sérios para o teórico e o historiador que dela se aproximam munidos dos instrumentos consagrados pela história e pela teoria literárias. Sem entrar nos aspectos teóricos da literatura infantil [...] vale notar que ela talvez se defina pela natureza peculiar de sua circulação e não por determinados procedimentos internos e estruturais alojados nas obras ditas para crianças. Na história da literatura infantil europeia, são muitos os exemplos de obras, hoje consideradas clássicos para a infância, que, na sua origem, não continham essa determinação de público (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 13).

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1973.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 21-28.
- \_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GONÇALVES, A. J. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Ática, 1991.
- LOTMAN, Y. *Universe of the Mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PEDROSA, Inês. *A menina que roubava gargalhadas*. Lisboa: Quetzal Editores, 2002.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva. Brasília: CNPq, 1987.
- STAM, Robert. The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.