

“O RETRATO OVAL” A PARTIR DO OLHAR DE POLY BERNATENE

Maria da Luz Alves Pereira

RESUMO

A editora Melhoramentos lançou *Histórias extraordinárias*, em 2006, com quatro traduções de contos, de Edgar Allan Poe. “O retrato oval” é o objeto de estudo deste artigo que se propõe a analisar algumas ilustrações, com ênfase nas relações entre palavra e imagem, procurando identificar as relações de convergências e divergências entre os textos verbal e visual, com base teórica nas teorias de tradução intersemiótica e adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; estudos intersemióticos; ilustração.

Introdução

Edgar Allan Poe (1809-1859), poeta, contista, editor e crítico literário, mais conhecido pelos seus contos de terror, de mistério e de morte, é “o autor do extremo, do excessivo, do superlativo; [por levar] cada coisa aos seus limites – além, se for possível” (TODOROV, 1980, p. 156). Suas narrativas, com atmosfera de suspense, chamam tanto a atenção de tradutores e adaptadores no mundo inteiro que, a cada ano, surgem novos títulos. Baudelaire foi o primeiro a render-se às suas histórias macabras, de modo que se lançou na árdua tarefa de traduzi-las para o francês, em 1853. Assim, o mundo europeu conheceu as obras de Poe por meio dessas traduções. Valéry atesta que o autor americano “estaria hoje esquecido não houvesse Baudelaire se incumbido de introduzi-lo na literatura europeia” (VALÉRY, 1989, 137).

O Brasil segue a tradição mundial quanto às traduções de Poe, com títulos variados e diferentes tradutores e editoras imbuídos nessa tarefa. O conto “*The oval portrait*”, por exemplo, publicado pela primeira vez em 1842, já foi traduzido diversas vezes, com o título “O retrato oval”.¹ Em 2006, a editora *Melhoramentos* lançou mais uma tradução, a coleção *Histórias extraordinárias*, em volume ilustrado, única produção desse tipo no país. Esse trabalho é assinado por Antônio Carlos Vilela e as ilustrações são de Poly Bernatene.² O presente artigo elege esse livro como objeto de estudo e propõe analisar cinco dessas ilustrações, com ênfase nas relações entre palavra e imagem, procurando identificar as relações de convergências e divergências entre o texto verbal e o texto visual.

“O retrato oval” (2006) é mais um dos contos de Poe no qual o leitor adentra no recinto ficcional rapidamente, pelo modo complexo como a narrativa é construída. São dois relatos que se encaixam, mas não se confundem. Eles se enquadram na categoria de “histórias encaixantes” (TODOROV, 2008, p. 123), nas quais a presença de uma nova personagem provoca a interrupção da história precedente, para que uma nova história seja contada. No caso em análise, a primeira história narra a chegada de um homem gravemente ferido que procura abrigo em um *chateau* desocupado, e vê o retrato de uma jovem cuja beleza lhe chama a atenção. Em um livro antigo com a descrição das pinturas que estão no aposento, lê a história dela. A segunda conta a história de uma jovem a qual deu a vida para agradar o esposo, um artista que desejava pintar o seu retrato. Ela morreu em decorrência de ter permanecido sentada por muito tempo, e teve esvaídos saúde e espírito enquanto o pintor realizava o seu trabalho. Finalmente, quando ele termina o retrato e admira sua obra, dá um grito ao ver, diante de si, a esposa morta. A relação entre a primeira narrativa (de encaixe) e a segunda (encaixada) é de esclarecimento diegético.

¹ Nossa pesquisa acusa cinco traduções no Brasil: Oscar Mendes (1944), José Paulo Paes (1987), Marcelo Bueno de Paula (2005), Antônio Carlos Vilela (2006) e a de nossa autoria: PEREIRA, Maria da Luz Alves; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Um retrato tradutório de “O retrato oval”. *Soletras*. Revista do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Editora da UERJ. n. 24, p. 175-193, jul/dez. 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/5037/3708>, 26/07/13.

² O ilustrador argentino Poly Bernatene (1972-) é formado pela Escola Nacional de Belas Artes e tem diversos títulos publicados na Argentina, México, Espanha, Austrália, Inglaterra, Estados Unidos e Brasil.

Para atingir o objetivo proposto, é preciso compreender como os pesquisadores têm discutido a tradução intersemiótica e a adaptação. Nesse sentido, este artigo, primeiramente, realiza uma revisão literária sobre esses assuntos, apresentando os trabalhos mais antigos e clássicos, como a tipologia apresentada por Roman Jakobson (2008), passando pelas noções de Linda Hutcheon (2011) até chegarmos aos estudos contemporâneos da intermedialidade, com Claus Clüver (2009). À medida que a revisão vai sendo feita, analisamos cada estudo, discutindo em que aspectos contribuem para o entendimento do tema proposto. Na sequência, empreendemos a análise propriamente dita das imagens conjuntamente com o texto verbal.

Tradução intersemiótica, adaptação e estudos de intermedialidade

O estudo interartes é relativamente novo em se comparando com a análise isolada das artes empreendida até o século XIX. A abordagem intersemiótica voltada para a relação palavra/imagem, especialmente, vem ampliando seu campo de ação nos últimos anos. Thaís F. N. Diniz, na “Apresentação” da revista *Cadernos de tradução* (1996), afirma que esses estudos “passam a incluir não só conexões entre a palavra e a imagem em movimento em espaços diversificados – a tela do cinema, da televisão e até do computador – mas também outras relações intersemióticas, articuladas a transtextualizações de sentido” (DINIZ, 1996, p. 9). A pesquisadora brasileira enfatiza que tais vinculações podem ser vistas como algumas das muitas ramificações possíveis da “tradução intersemiótica”.

Julio Plaza, na “Introdução” do livro *Tradução Intersemiótica* (2010), alerta para o fato de que essas operações são antigas, indicando que na modernidade artistas e poetas já desenvolviam experiências envolvendo os sentidos. Dentre os exemplos citados, tomamos um de empréstimo, para ilustrar essa ideia: no poema “*Klänge*”, Kandinski vislumbra sistemas de harmonias entre sons, cores e formas. Plaza também ressalta que “o século XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens [...]” (PLAZA, 2010, p. 11).

Abrimos parênteses para lembrar que o termo “tradução intersemiótica” foi cunhado por Roman Jakobson, em 1959, em artigo intitulado “Aspectos linguísticos da tradução” (2008). Nesse texto, o linguista distingue três maneiras diferentes de interpretar um signo verbal e de classificar os tipos de tradu-

ção. Para ele, a tradução é a inseparável, a perpétua condição de significação, na qual o signo pode ser traduzido em outros signos da mesma língua (tradução intralingual ou *reformulação*), em outra língua (tradução interlingual ou tradução *propriamente dita*), ou em outro sistema de símbolos não-verbais (tradução inter-semiótica ou *transmutação*).

Tendo apontado esses três tipos de tradução e considerando que as duas primeiras categorias são, em pontos cruciais, similares, o teórico se concentra na tradução interlingual, a qual descreve o processo de transferência da língua-fonte para a língua-meta, e passa a indicar o problema central em todos os tipos, sugerindo que na tradução de um signo pode-se servir da sinonímia, ou seja, pode-se utilizar de outro signo, ou recorrer a um circunlóquio; entretanto, ele destaca que quando se diz sinonímia, normalmente, não se quer dizer equivalência completa. Certifica-se que, ocupando-se da tradução "propriamente dita", Jakobson não foca a "tradução intersemiótica", deixando somente pistas e um campo aberto para outros estudiosos.

Fechando parênteses, recorremos a Umberto Eco (2007), ao discutir os diversos tipos de *Transmutações*. O escritor e crítico italiano afirma que as *transmutações* podem ocorrer de vários modos: *Fazer ver o não-dito, não fazer ver o dito e fazer ver outra coisa*. O primeiro caso acontece quando o tradutor mostra algo no texto de chegada que o texto de partida nunca disse claramente, ou não teve a intenção de mostrar. O segundo caso é muito comum na transposição do texto original para o cinema, porque o filme é uma "reconstrução" ou uma "releitura" da obra literária. Neste caso, Eco argumenta que "a adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica – mesmo que inconsciente, mesmo que devida a uma imperícia e não a uma escolha interpretativa consciente" (ECO, 2007, p. 394). O último modo é a "*adaptação* como nova obra", em que há a "transmigração" de um tema: em certo sentido, uma nova história que é "quase a mesma história, mas com outra ética, outra moral, outro conflito" (ECO, 2007, p. 400).

Para falar sobre adaptação, recorremos aos estudos de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2011), no qual propõe uma dupla definição do termo. Primeiro, vista como "*uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular" (HUTCHEON, 2011, p. 29, grifo da autora). Segundo, vista como "*um processo de criação*", a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação

quanto uma (re-)criação dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 29, grifo da autora). A teórica canadense enfatiza que o processo de adaptação não é uma reprodução, mas sim uma interpretação e recriação numa nova mídia. Nesse processo, as decisões do adaptador são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético.

De Patrice Pavis (2008), aproveitamos a sua série de textualizações que, apesar de recaírem sobre o processo de tradução para o teatro, será adaptada e servirá de ponto de partida para a análise do processo de tradução intermedial em questão. Ele afirma que “qualquer tradução [...] é uma adaptação e uma ‘apropriação ao nosso presente’” (PAVIS, 2008, p. 128). A argumentação de Pavis é pertinente ao nosso trabalho, porque, além de compartilhar da definição de Hutcheon, ressalta o caráter da atualização do texto adaptado. O teórico também aponta que, ao lidar com as diferentes mídias, o tradutor deve, antes de tudo, compreender os sistemas sógnicos e também as culturas nas quais o texto-fonte e o texto-alvo estão inseridos. Por isso, partimos do pressuposto de que a tradução intersemiótica não é entendida como a tentativa de “reproduzir” o texto de partida, mas sim consiste numa possibilidade de interferência, interpretação, no dizer de Hutcheon, ou mesmo no diálogo entre formas de arte distintas, ou seja, entre sistemas semióticos diversos.

Fizemos essa breve incursão teórica sobre a tradução intersemiótica e a adaptação para chegarmos aos estudos contemporâneos da intermedialidade. Claus Clüver, em artigo intitulado “Intermedialidade” (2009), trabalha esse novo termo e afirma que “como conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e *interação* entre mídia” (CLÜVER, 2009, p. 9). Ao debruçar-se sobre os estudos de Irina Rajewski, o pesquisador alemão destaca três maneiras fundamentais de como se dá essa interação, apontadas por ela: a combinação de mídias, as referências intermediáticas e a transposição midiática. Ele indica que os textos multimídias estão inseridos na primeira subcategoria e os distingue como aqueles que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes” (RAJEWSKI *apud* CLÜVER, 2009 p. 15). Não perdendo de vista este e os conceitos trabalhados acima, passemos à análise, procurando investigar a “interação” existente entre os textos verbal e visual.

“O retrato oval” de poe e bernatene

A capa

Um dos detalhes da grande maioria dos livros que mais chama a atenção é certamente a capa. É por aqui que começamos nossa análise (fig. 1). A coleção *Histórias extraordinárias*³ toma de empréstimo o título do volume de Baudelaire.⁴ O título remete ao conteúdo do texto que coincide com as informações sobre o autor na quarta capa, a qual insiste que os contos “envolvem tão profundamente o leitor, que este já não consegue escapar do extraordinário mundo de Poe”.⁵ Como se vê, o título e os informativos sobre o autor funcionam como chamadas apelativas para conquistar o leitor a iniciar a leitura.



Fig. 1: a capa⁶

³ Fazem parte da coleção *Histórias extraordinárias*, da editora Melhoramentos, com lançamento em 2006, os seguintes títulos: O retrato oval, A máscara da morte vermelha, O coração delator e O gato preto.

⁴ *Histoires Extraordinaires* é o título da tradução que Baudelaire (1821-1867) fez da coleção de dois volumes, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, de Edgar Allan Poe, publicada pela primeira vez em 1856. Na tradução francesa, entretanto, constavam apenas treze contos da obra original. O título foi traduzido para o português do Brasil como *Histórias Extraordinárias*.

⁵ Todas as citações de “O retrato oval” deste trabalho são retiradas de POE, Edgar Allan. *O retrato oval*. Trad. Antônio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 2006. Deste ponto em diante, limitar-nos-emos a indicar os números das páginas.

⁶ A figura 1, 2, 3 e 5 deste artigo são retiradas de POE, Edgar Allan. *O retrato oval*. Trad.

Na capa, visualizamos texto visual e verbal. O seu valor como paratexto reside no fato de funcionar como resumo da obra, assim como o cartaz de um filme. O texto visual traz ao leitor, em diferentes planos, uma visão das personagens da história principal e a possível ligação entre elas. Em primeiro plano, aparece um homem que se presume, pelos seus instrumentos de trabalho, paleta e pincéis, tratar-se de um pintor. Entretanto, essa imagem não chama tanto a atenção quanto a que é mostrada em segundo plano, para a qual os olhos do leitor se voltam, de imediato, ao tomar o livro nas mãos, pela sua magnitude. Esta mostra um enorme e requintado quadro de uma mulher, talvez uma jovem que possivelmente tenha servido de modelo para o pintor realizar a sua obra. Essa imagem é marcada pela luminosidade que nela incide e, principalmente, pela beleza e pelo semblante triste da jovem. Quem são essas pessoas?, pergunta-se o leitor. Elas têm algo em comum ou o pintor está simplesmente exercendo o seu ofício? A capa não diz do destino dessas personagens, mas estimula o leitor a adentrar na narrativa poeana a qual combina elementos perturbadores como o fantástico e o insólito.

O texto verbal, cuidadosamente calculado, está dividido em dois blocos. No primeiro, o título da coleção – *Histórias extraordinárias* –, em letras menores, está ligado ao seu criador, em letras maiores. O nome do autor vem em destaque, como era esperado. Para conseguir esse efeito, são utilizados três recursos: cor, tamanho da fonte e disposição gráfica. O nome “Edgar Allan”, em branco e fontes menores, ocupa um determinado espaço e, abaixo dele, o nome “Poe”, em amarelo vivo e fonte quatro vezes maior, toma o mesmo espaço. À medida que se destaca “Poe”, no plano de expressão, avulta-se o nome do inventor dos contos policiais, no plano de conteúdo. No segundo bloco (abaixo do primeiro), formado por uma caixa escura, vem o subtítulo do livro – O retrato oval –, em amarelo, com o mesmo tamanho da fonte usado em “Edgar Allan”, porém em caixa baixa, e a indicação do autor das ilustrações (em baixo), em fonte bem menor, portanto diferenciando-se de todo o restante do texto. No conjunto, observa-se que o tamanho da fonte e a disposição das palavras declaram o grau de importância de cada item, porém é o jogo das cores que enfatiza essa relevância e se mostra essencial para criar o efeito.

O fato de o nome do ilustrador vir expresso na capa nos faz levantar pelo menos duas hipóteses: a) numa interpretação eufórica, Bernatene figura como um co-autor da obra, ou seja, um autor-ilustrador; b) numa leitura disfórica, pode-se entender que ele ocupa uma posição inferior, pois seu nome vem abaixo do título, grafado em fonte bem menor e está distante do nome do autor. O plano de expressão fala o que fica subentendido no campo semântico. Outro detalhe acentua a segunda hipótese: o nome do autor ocupa o centro do primeiro bloco enquanto o do ilustrador vem indicado no fim do segundo bloco, sem destaque. O título, seguindo a mesma cor do nome do autor, talvez sugira o seguinte raciocínio: “O retrato oval” é de Poe e Bernatene é um colaborador.

A inferioridade do ilustrador e a negação da co-autoria talvez se confirmem ao lermos as informações sobre o autor e o ilustrador na última página. Nela, constam alguns dados biográficos do autor, tomando quase metade da página – com uma figura bizarra de Poe na página seguinte –, enquanto que as informações sobre o ilustrador vêm em um campo reduzido, ocupando exatamente a metade do espaço destinado ao autor. Também a posição gráfica fala muito: as informações sobre o ilustrador estão colocadas abaixo, na intenção de mostrar o seu grau de importância no processo de criação da obra. A nosso ver, essa disposição visual na capa e na última página denota a inferioridade do ilustrador em relação ao autor.

Grande cena

Passemos à análise das ilustrações propriamente ditas, iniciando por uma (fig. 2) que toma duas páginas consecutivas, abertas, e elucida o momento no qual o visitante, já abrigado no castelo, observa algumas pinturas que faziam parte da rica decoração do castelo e vê o retrato oval pela primeira vez (p. 6 e 7).



Fig. 2: quadros na parede

Em primeiro plano, está o homem deitado, recostado na cabeceira da cama, porém o destaque, seguindo o padrão utilizado na capa, é a imagem em segundo plano. Alguns quadros se deixam notar através das cortinas entrea-bertas; entretanto, iluminado por um candelabro, um se mostra transcendente. Não há nenhum texto verbal. Só a imagem fala, tanto que a paginação foi suprimida. No rosto do homem não se vê as feições, apenas a sua reação de espanto e admiração ao ver o retrato: “não poderia duvidar, mesmo que quisesse, de que agora estava enxergando perfeitamente, pois o primeiro clarão das velas sobre a tela pareceu dissipar o estupor de sonho que se apoderava de meus sentidos e me despertar imediatamente para a vida real” (p. 5). Esse recurso utilizado pelo ilustrador mostra a importância desse quadro para a segunda história (principal), do qual nos ocupamos nas páginas seguintes.

O retrato

Podemos tentar fazer uma descrição do retrato (fig. 3); entretanto um fragmento do conto ilustra melhor do que qualquer tentativa nossa:

[...] era o retrato de uma garota. Só apareciam a cabeça e os ombros, pintados no que se chamava tecnicamente de estilo *vignette*, ao estilo dos retratos favoritos de Sully. Os braços,

o peito e até as pontas dos cabelos radiantes mesclavam-se imperceptivelmente na sombra vaga, mas intensa, que formava o fundo do quadro. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada em estilo mourisco. Como objeto de arte, nada poderia ser mais admirável que a própria pintura. (p. 8).



Fig. 3: o retrato oval

Pela descrição verbal que se aproxima muito da representação pictórica, verifica-se que o quadro foi pintado com tendência clássica e pode remeter ao Renascimento, porque nele são verificadas algumas das características da técnica clássica apontadas por Donis Dondis, em *Sintaxe da linguagem visual*: a harmonia, a simplicidade, a exatidão, a simetria, a agudeza e a unidade. Também se percebe a utilização de “um tratamento único da luz na pintura” (DONDIS, 1997, p. 175), seguindo o modelo de reprodução renascentista.

A ilustração do retrato oval e sua descrição estão graficamente colocadas exatamente no meio do livro, ficando o texto verbal à esquerda, tomando metade da página, e o texto visual à direita, ocupando uma página e meia. Assim dispostos, um ao lado do outro, propositalmente ou não, estão interligados e configuram-se como o centro da narrativa. O texto pictórico traduz com exatidão a descrição do texto verbal: “era o retrato de uma garota, só

apareciam a cabeça e os ombros, pintados no que se chamava tecnicamente de estilo *vignette*, [...]. Os braços, o peito e até as pontas do cabelo radiantes mesclavam-se imperceptivelmente na sombra vaga, mas intensa, que formava o fundo do quadro” (p. 8).

Seguindo essas informações, o ilustrador utiliza o efeito *vignette*, o qual consiste em adornar o quadro com bordas escurecidas, dando destaque para a parte central da imagem. Usa uma técnica apurada, com o contraste do claro e do escuro, dando a impressão de um retrato antigo, em conjunto com outros recursos para chegar ao objetivo pretendido. O requinte dos detalhes se vê na moldura do retrato, pintado por Bernatene nos mínimos detalhes, coincidindo com a descrição do conto: “a moldura oval, ricamente dourada e filigranada em estilo mourisco” (p. 8). Optando pelo clássico, que confere ao quadro um visual de sofisticação e refinamento, o ilustrador se aproxima do espaço no qual se passa a história, um castelo cuja “decoração era rica, mas desgastada e antiga” (p. 30), e do ideal estético proposto pelo texto poeano.

Dois detalhes são relevantes na divergência dos textos. A primeira diferença digna de nota é a colocação de um adorno, um singelo ramo natural sobre a cabeça da modelo, uma espécie de guirlanda ou diadema de pequenas folhagens e flores, cobrindo-lhe os cabelos e caindo levemente sobre a testa. O texto escrito não menciona que a jovem carregasse qualquer ornamento em seus cabelos. Ao fazer esse acréscimo, Bernatene faz ver *o não-dito*, apontado por Eco, e consegue apreender o tom que faltava para realçar a beleza da jovem, pois “era uma donzela de rara beleza, e tão alegre quanto linda” (p. 9). Nota-se que este é o único momento no qual as cores são permitidas: um vermelho discreto mesclado a um verde suave. Além de uma questão estética, ressalta-se o valor semântico desse detalhe. As cores contrastam duplamente com a soturnidade que reina no ambiente, um “quarto alto e escuro” (p. 10), e com o estado interior da personagem. O adorno, assemelhando-se a uma coroa de princesa, sugere o aspecto de realeza de tão humilde personagem.

A segunda diferença está na mão, em primeiro plano, que dá destaque para um anel utilizado pela modelo. O texto verbal também não faz menção a esse objeto. Nesse ponto, o ilustrador interpreta tão bem o sentido do conto que entende não se tratar da esposa do artista.⁷ Essa significância é recuperada

⁷ Ver essa discussão em artigo de nossa autoria já citado.

ao lhe desenhar um "anel" (não uma aliança) na mão direita, como sendo um anel de noivado. Talvez, por isso, se justifique o mencionado festão de flores, em forma de grinalda, peça utilizada pelas noivas. Desse modo, o texto pictórico distancia-se do texto escrito, no qual o tradutor, considerando a jovem como esposa, no início da história, traz para a superfície algo que ficou no plano profundo da narrativa. Por fim, são os olhos claros, sem brilho, levemente profundos e contemplativos e, ao mesmo tempo, de doce candura, a expressão mais marcante de "humilde e obediente" (p. 10) personagem. Neles são refletidos o amor e o desejo de agradecer àquele que tanto desejara pintar o seu retrato.

De onde vem a inspiração do ilustrador para compor o seu retrato oval? Antes de se esboçar qualquer argumento, procura-se compreender o papel do espectador na apreensão de uma imagem. Aumont, em *A Imagem* (1995), atesta que "a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas" (AUMONT, 1995, p. 86). Com base nesta afirmação, acredita-se que o ilustrador, assumindo seu papel de espectador, busca referências em pelo menos duas imagens, das quais retira "uma percepção visual", emite hipóteses sobre o seu uso, que são, depois, anuladas ou aceitas, para a sua composição. O trabalho final é resultado desse conhecimento prévio do mundo e das imagens retidas em sua mente, acrescidas de suas próprias sugestões, pois "o espectador é também um sujeito com afetos, pulsões e emoções, que intervêm consideravelmente na sua relação com a imagem" (AUMONT, 1995, p. 114).

A primeira referência é *Mona Lisa*,⁸ de Leonardo da Vinci (1452-1519). Ambas as imagens se aproximam pela posição da modelo (frontal levemente voltada para a esquerda), incluindo os braços e, principalmente, pela posição das mãos, placidamente colocada a direita sobre a esquerda. Também representam mulheres com uma expressão introspectiva e um pouco tímida. A diferença está no olhar e no sorriso. Enquanto *Mona Lisa* esboça um olhar misterioso e um sorriso restrito muito sedutor, mesmo que um pouco conser-

⁸ *Mona Lisa*, também conhecida como *A Gioconda* ou, ainda, *Mona Lisa del Giocondo*, é a mais notável e conhecida obra de Leonardo da Vinci, um dos mais eminentes nomes do Renascimento italiano.

vador, a jovem do retrato oval tem um olhar sombrio e não expressa nenhuma alegria. O sorriso natural da personagem, expresso em “toda luz e sorrisos” (p. 9), foi retirado do texto pictórico.

A segunda referência é a imagem de Elizabeth Arnold Poe, a mãe de Edgar Allan Poe (fig. 4), visualizada na biografia crítica do autor (QUINN, 1998, p. 30).



Fig. 4: mãe de Poe

As feições da modelo do retrato oval lembram muito as de Elizabeth: o queixo, a boca, o nariz e o colo desnudo (também lembra Mona Lisa). A nosso ver, é principalmente a indumentária o ponto alto de aproximação das duas imagens. O vestido confeccionado em tecido leve, em tom claro, contrastando com uma peça complementar escura, completa as similaridades. O chapéu de tamanho médio, com arranjo de organza e laçarote de fita de cetim, que dá elegância e maturidade à mãe de Poe, é substituído pela delicada guirlanda floral, combinando mais com a simplicidade e jovialidade da personagem. É provável que o próprio Poe tenha se inspirado na imagem de Elizabeth para construir o seu retrato oval, pois, conforme Hervey Allen (1945), ele guardava grande estima por uma miniatura com o retrato de sua mãe, única herança que recebera após a morte dela. Conforme o biógrafo Arthur Robson Quinn (1998), o retrato da mãe de Poe (fig. 4) teria sido feito a partir dessa miniatura.

Sequência de quadros

Por fim, vamos examinar uma ilustração (fig. 5) feita em sequência, nomeada por nós como "a vida em quadros". Neste ponto, é tão notável a familiaridade do ilustrador com o texto verbal que ele, sob uma ótica pessoal e valendo de uma inventividade de alto grau, vai mais longe e cria a sua adaptação, uma (re)interpretação ou (re)criação, no sentido proposto por Hutcheon. Vejamos:

Quadro 1 Quadro 2 Quadro 3 Quadro 4 Quadro 5



Fig. 5: a vida em quadros

Essa sequência de cinco quadros é especialmente rica nos aspectos estéticos e semânticos. Sem palavras, restringindo-se ao campo imagético, as ilustrações contam, narram sinteticamente toda a história, de modo que nenhum detalhe escapa ao olhar perspicaz do ilustrador. As cenas descrevem, também, o processo de criação e a técnica do pintor, que no texto verbal fica no plano subjacente, desde o esboço inicial, com as primeiras linhas e as primeiras curvas, até o resultado final. É possível localizar exatamente os fragmentos e associá-los com cada quadro, conforme descrito abaixo.

QUADRO 1

Era uma donzela de rara beleza, e tão alegre quanto linda. Sua desgraça começou no momento em que viu o pintor, apaixonou-se e com ele se casou. [...] amante e apreciando todas as coisas; odiando apenas a Arte, que era sua rival; [...] (p. 9 e 10).

QUADRO 2

Mas era humilde e obediente e, por várias semanas, posou docilmente no quarto alto e escuro da torre, onde a luz que recaía sobre a tela pálida só penetrava pelo teto (p. 10).

QUADRO 3

[...] o pintor (muito famoso) sentia um prazer vivo e ardente em sua tarefa e trabalhava arduamente dia e noite para pintar aquela que tanto amava, e que a cada dia ficava mais fraca e abatida (p. 13).

QUADRO 4

Passadas muitas semanas, quando pouco mais havia a ser feito, exceto uma pincelada na boca e algum retoque no olho, a alma da jovem estremeceu como a chama de uma vela que se apaga (p. 18).

QUADRO 5

[...] enquanto ainda contemplava a sua obra, começou a tremer e empalidecer, e, horrorizado, gritou a plenos pulmões: Isto é a própria Vida! E voltou-se para olhar sua amada. *Ela estava morta!* (p. 18, grifo do autor).

Extraordinário (desculpe-nos pelo trocadilho) é o acréscimo de um elemento novo, não representado no texto narrativo: a vela. Sendo inserida na parte inferior e dentro de cada quadro, forma com eles um complexo de sentido. A vela é, ao mesmo tempo, alegoria da vida e da morte: a) acesa (quadro 1), pode ser entendida como “o símbolo da *individuação* ao cabo da vida cósmica elementar que nela se vem concentrar” (CHEVALIER, 2003, p. 934, grifo nosso); b) apagada (quadro 5), pode manifestar a vida que se vai num sopro, como também simboliza “a luz da *alma* em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu, a perenidade da vida pessoal que chega ao zênite” (CHEVALIER, 2003, p. 934, grifo nosso).

No primeiro quadro, a vela acessa ilumina bem aquele corpo, ainda disforme, mal traçado em tênues linhas. No conjunto, é como se uma “linha da vida” ligasse as duas imagens (vela e retrato): à medida que o desenho vai se formando nas mãos do artista, a vida daquele corpo vai se esvaindo e, com ele, a vela vai se consumindo, até que a luz que o ilumina e o mantém vivo se apaga

e a morte vem. No final, resta apenas uma vela em lágrimas derramada por um cadáver. Da morte nasce a Arte e por testemunha apenas o “prazer vivo e ardente” (p. 13) de seu criador e os olhos sombrios daquela que propiciou a sua criação. Visualiza-se, no último quadro, a vida que se extingue na vela apagada e, ao mesmo tempo, materializa-se a Arte que nasce no retrato oval. Bernatene consegue capturar a essência de “O retrato oval” como conto alegórico. Desse modo, é possível depreender um movimento cíclico: vida→morte→vida. Da morte humana ressurgem outra vida: a Arte.

Considerações finais

A palavra ilustração no sentido enciclopédico significa ornamentar um texto, ou esclarecer, elucidar, ou seja, trazer à luz algo obscuro. No caso analisado, a ilustração, como um produto estético, não tem propriamente nenhuma dessas funções. Mais do que ornamentar o texto, ela enfatiza sua configuração e chama a atenção para a linguagem visual. Toda a obra pode ser entendida como um exercício de tradução intersemiótica, vertendo o texto verbal para o visual. Sobre a relação semântica identificou-se que há mais relações do tipo convergente do que divergente, de desvio ou de contradição, tanto que o leitor não tem dificuldades de identificar cada passagem com as ilustrações. Imagem e palavra andam lado a lado, de modo que uma completa a outra, formando um todo significante.

Pode-se inferir que, apesar de formarem uma obra multimidiática, na qual há a presença de mídias diferentes, dentro de um texto individual, sendo o elemento verbal e o visual autossuficientes, autônomos, os textos analisados dialogam, interagem e se completam, inserindo-se, portanto, no campo da intermedialidade, no dizer de Clüver. Acrescenta-se que investigar o método de elaboração do texto não-verbal fez-se compreender que na conversão entre mídias “algo se perde e algo se ganha, daí resultando, continuamente, um significado em busca de significado” (PIGNATARI, 1995, p. 77). Essa “busca de significado” é o que se constata como principal instrumento no processo de criação de Bernatene.

Referências

- ALLEN, Hervey. *Israfel: vida e época de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes. Porto Alegre: Globo, 1945.
- AUMOMT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1995.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain *et al.* *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. v. 1, n. 2: 9-23, Belo Horizonte: EBA UFMG, 2009. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>, 26/07/13.
- DINIZ, Thaís F. N. Apresentação. In: _____. DINIZ, Thaís F. N. (Org.). *Cadernos de tradução*. Revista da Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de tradução da UFSC, 7: 9-17. Florianópolis, 1996.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechnel. Florianópolis: UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008, p. 64-65.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Maria da Luz Alves; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Um retrato tradutório de “O retrato oval”. *Soletras*. Revista do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 24: 175-193, 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/5037/3708>
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.

POE, Edgar Allan. *O retrato oval*. Trad. Antônio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 2006.

QUINN, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: a critical biography*. New York: Johns Hopkins, 1998.

TODOROV, Tzvetan. Os limites de Edgar Poe. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 156.

_____. *As estruturas narrativas*. 5ª ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALÉRY, Paul. "Sobre Poe". In: FOYE, Raymond (Org.) *Poe Desconhecido: Uma antologia de escritos raros de E. A. Poe com comentários de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, J. K. Huysmans e André Breton*. Trad. Luiz Fernando Brandão *et al.* Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 137.

“THE OVAL PORTRAIT” UNDER THE LOOK OF POLY BERNATENE

ABSTRACT

Melhoramentos publisher released *Histórias extraordinárias*, in 2006, with four translations of stories by Edgar Allan Poe. “The Oval Portrait” is the object of this paper which intends to analyze some illustrations, with emphasis on the relation between word and image, trying to identify the relations of convergences and divergences between the verbal and visual texts, based on theoretical theories of intersemiotic translation and adaptation.

KEYWORDS: adaptation; illustration; intersemiotic studies.

Recebido em: 27/08/2013

Aprovado em: 18/11/2013