

# LITERATURA E CINEMA: A TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA NUM POEMA DE PAULA TAVARES

## LITERATURE AND CINEMA: CINEMATOGRAPHIC TRANSLATION IN A POEM BY PAULA TAVARES

*Luana Estefany da Silva Leite<sup>1</sup>*

*Raira Costa Maia de Vasconcelos<sup>2</sup>*

---

### RESUMO

O presente artigo focaliza a literatura angolana pós-independência e a sua relação com expressões artísticas cinematográficas. É na poesia de Paula Tavares, carregada de inovação e tradição, que investigaremos as formas de (re)escritura de elementos artísticos semióticos dentro do texto literário. Ao mesmo tempo em que busca o contato com o ancestral, Ana Paula Tavares utiliza de recursos poéticos e cinematográficos potencializando os sentidos no texto aqui analisado. Pelo viés da teoria semiótica, entendemos que o texto artístico possui linguagem própria, a partir de suas próprias regras e demandas, mas que interagem com outros sistemas culturais, e é através dessa perspectiva que a manutenção do diálogo entre culturas é proposta. Para isso, utilizamos as ideias de Lotman (1978), Diniz (1999), Plaza (2003), Barbosa (2009) e Machado (2001; 2007).

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Tradição. Angola. Poesia. Cinema.

## ABSTRACT

This article focuses on post-independence Angolan literature and its relationship with cinematographic artistic expressions. It is in Ana Paula Tavares' poetry, full of innovation and tradition, that we will investigate the forms of (re)writing of semiotic artistic elements within the literary text. While seeking contact with ancestral inspirations, Paula Tavares builds a modern poetics, which uses literary aesthetics and, in the case of the poem analyzed here, cinematographic, to build meaning. Based on the Semiotics of Culture precepts, we understand that the artistic text has its own language, based on its own rules and demands, and it is through this perspective that the maintenance of the dialogue between cultures is proposed. For this, we use the ideas of Lotman (1978), Diniz (1999), Plaza (2003), Barbosa (2009) e Machado (2001; 2007).

KEYWORDS: Semiotics. Tradition. Angola. Poetry. Cinema.

## INTRODUÇÃO

Ao buscar entender e exemplificar como o processo de tradução intersemiótica ocorre em produções artísticas através das culturas e do tempo, as produções cinematográficas e literárias de Angola surgem como forma frutífera e plural de como elementos culturais estão sempre sendo renovados e ressignificados para acompanhar o caminhar de uma nova geração. O cinema e a literatura possuem papéis importantes nos movimentos de libertação em Angola e serão, de certa forma, moldados a partir de necessidades específicas advindas desses movimentos. Com isso, ambas serão utilizadas em prol da expansão das ideias de independência. Contudo, é importante destacarmos que a arte produzida em África, no decorrer de suas conquistas e desprendimentos, recebeu uma nova face, livre e independente, em que os artistas passaram a construir novos rumos para o futuro e é nesse momento que Ana Paula Tavares, escritora angolana escolhida como foco deste trabalho, se encontra. Sua poética, em que o resgate de um tempo passado e o tempo moderno se misturam, se mostra carregada do que podemos chamar aqui de tradução intersemiótica. No texto escolhido para análise, a autora dialoga com o cinema ao passo que resgata signos culturais angolanos, delineando um novo fazer literário e, a partir desse jogo de contato entre artes, entenderemos a relação da poesia com o cinema e destes com a Angola.

O estudo dos caminhos que o cinema angolano percorreu nos leva à constatação de que as dificuldades enfrentadas por falta de recursos, seja tecnológicos ou humanos, fizeram com que a ajuda externa fosse essencial para que as produções tivessem êxito. Em Angola, apenas o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) tinha recursos para promover esse cinema militante e, por isso, o apoio estrangeiro e os festivais e críticas europeias ainda eram bastante necessários.

Dentre essas ajudas externas, encontra-se um dos maiores contribuintes na luta pela libertação, a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). A questão do imperialismo e da libertação das colônias vinha sendo discutida pelos bolcheviques há bastante tempo, o que, de certa forma, impulsionou as frentes africanas anti-imperialistas. Decerto, as contribuições soviéticas para com os países africanos possuíam também uma via de mão dupla, e a expansão das teorias socialistas no continente era o objetivo. Retornando ao cinema, Maria do Carmo Piçarra (2018, p.181) acentua, em seu artigo chamado *Angola: (Re-)Imaginar o Nascimento de uma Nação no Cinema Militante* que:

Durante a década de 60 a URSS convidou, concedendo bolsas de estudo, vários africanos ou europeus de origem africana, para irem estudar cinema nas suas escolas. Equipamento de filmagem e unidades cinematográficas móveis foram também oferecidos aos países socialistas africanos, para apoiar o surgimento das suas cinematografias. Muitos dos estudantes provieram da África francófona, uma vez que a França não acolhia os estudantes de origem africana que queriam estudar cinema. Para estes a opção era então a URSS, onde o cinema era assumido politicamente como modo de promover o socialismo. No entanto, a Rússia Soviética também pretendia promover uma estética cinematográfica que servisse o internacionalismo socialista desejado.

Portanto, a partir dessas reflexões, torna-se válido pensarmos que esse contato entre línguas, culturas, artes, dentro desse contexto africano-soviético, de fato gerou novas formas de se pensar a realidade, as *traduções*, seja no meio militante e social, seja no meio artístico. São esses processos de proximidade e afastamento, essas traduções de outra cultura que, segundo Lotman, fazem com que as novas produções criadas fiquem vinculadas a uma determinada herança cultural, mas sem por isso, perder seu caráter de novo e de pertencimento à nova cultura que o traduziu.

Entendemos que ao trabalhar a linguagem artística, estão circunscritos nesta “procedimentos narrativos que bebem de uma tradição, ao mesmo tempo que a atualizam” (VASCONCELOS, 2020, p. 3). Procedimentos que trabalham em conjunto para atualizar determinada visão, não somente artística, mas também política e histórica. Com a finalidade de refletir sobre esse cenário, o artigo se propõe a analisar o poema “Olho de vaca fotografa a morte” presente no livro *Ritos de passagem* (1985), da escritora angolana Ana Paula Tavares, e seus possíveis diálogos intersemióticos, tanto com signos cinematográficos, tanto com as possíveis traduções africanas de uma estética que mistura elementos presentes no país, influenciada pelo contato soviético. À luz da teoria semiótica, a arte tomará seu lugar como linguagem.

## OLHARES SEMIÓTICOS EM CONFLUÊNCIA

A tradução intersemiótica como fazer artístico é uma realidade pertencente a todas as épocas, mas, trata-se de um campo de estudo um tanto recente, levando em consideração a publicação do *Linguística e Comunicação* de Roman Jakobson (1969) e a contribuição *a posteriori* de Julio Plaza em seu *Tradução Intersemiótica* (2003), que renovam e multiplicam a visão e a forma como encaramos a arte. A definição tradicional de tradução, como o processo de converter uma língua em outra, muito influencia no modo como é avaliada criticamente uma obra que se insere na história como semiótica-mente traduzida. Termos como “fiel” ou “livre”, “literal” ou “criativa”, ainda servem como meios de julgar a qualidade de uma tradução, principalmente, pela necessidade da cultura dominante de manter os clássicos como fontes confiáveis (DINIZ, 1999, p. 27).

Deve-se a Roman Jakobson a definição teórica inicial do que viria a ser a tradução aqui postulada e posteriormente aprofundada por Julio Plaza. De acordo com Jakobson (1969, p. 64-65, grifo do autor):

- 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 ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Julio Plaza segue os caminhos do linguista russo, porém desenvolve uma teoria sistematizada a respeito, ampliando o conceito de modo que não mais se trata de interpretação de signos verbais para não-verbais, mas também de “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” (PLAZA, 2003, p. 14). Em outras palavras, a prática de tradução intersemiótica agora inclui dentre outras coisas a criatividade, visão de mundo e cultura do tradutor-artista, que não apenas transfere/converte uma linguagem em outra como tradutor, mas também trabalha como escritor e leitor ativo e crítico e que é subordinado culturalmente ao lugar de onde fala.

O artista que se encontra diante de um processo de tradução intersemiótica resgata elementos que vão além do enredo e do sentido da obra que se tem como *primária*, conceito que será trabalhado adiante. São os acontecimentos culturais e históricos que caracterizam a retextualização do passado e que criam uma ligação passado-presente-futuro, constituída pela apropriação do passado como ícone para então adequá-lo ao presente e por fim projetar-se ao futuro. Esse resgate do passado acontece através da chamada “afinidade eletiva”, quer dizer, elementos que estarão ligados à sensibilidade e percepção do artista, no presente, e que ao serem revividos, adquirem uma nova ótica. As relações de dominância que envolvem os três

tempos - presente, passado, futuro - quando trabalhadas pelo artista, são diluídas de forma que a recuperação da história através da arte surge de um novo ângulo, em uma relação dialética com o presente.

A caracterização de uma obra como sendo *primária* também é um fator de discussão importante pois na tradução intersemiótica existe uma certa liberdade na prática criativa que só ocorre devido à noção de que o novo texto não é uma correspondência do original e sim resultado de novas leituras e interpretações que estão envoltas na cultura receptora e na visão de mundo do artista. Apesar disto, a relação com o passado não deve ser perdida, pelo contrário, o passado serve como ícone para a obra no presente e se manifesta de forma crítica, revivida para significar algo novo. Segundo Plaza (2003), ao recortar o passado para extrair dele um original, a tradução é influenciada por ele ao mesmo tempo em que aplica sua própria influência. Sendo assim, a arte, ao seguir seu fluxo em direção ao futuro, se liberta das mensagens envelhecidas, mas conserva na memória, linguagens artísticas de épocas passadas. “A história da arte transborda de renascimentos.” (LOTMAN, 1978, p. 47).

A ideia de uma obra artística e sua significação, portanto, não está apenas no nível diegético, pois a arte, como linguagem, funciona dentro de sua própria estrutura modelizadora e ao modificar essa estrutura para renovar o seu sentido, carrega-se da obra inspiradora algo muito mais produtivo do que enredos ou temáticas, estamos a falar de algo mais intrínseco, ou como diz João Alexandre Barbosa “a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição” (2009, p. 29).

## MEANDROS DA LINGUAGEM DO CINEMA E DA LITERATURA

A literatura e o cinema, como atividades semióticas, possuem aspectos que são específicos aos seus sistemas de linguagem e, por isso, utilizam e organizam seus respectivos signos de formas particulares, diferença basilar entre essas duas formas de linguagem, sendo, muito resumidamente, uma o manuseio das palavras e a outra o trabalho com imagens em movimento, é nítido que ambas expressões artísticas se influenciam e se traduzem ao longo do tempo.

Dziga Vertov<sup>3</sup> caminhou, visto que buscava o que chamou de “cinema puro”. Para ele, o cinema funcionava como linguagem autônoma e não precisava se sustentar em elementos de outras veias artísticas, apenas na linguagem cinematográfica e seus artifícios. O cineasta publicava seus manifestos e teorias através do grupo Kinoks, o qual era composto por ele, sua esposa e seu irmão. Eram esses trabalhos que, em sua grande maioria, explicitavam a rejeição às outras manifestações artísticas no cinema.

Protestamos contra a mistura das artes que muitos qualificam de síntese. A mistura de más cores, mesmo quando escolhidas idealmente nos elementos do espectro, nunca dará o branco, mas apenas sujidade. Chegaremos à síntese do zênite dos êxitos de cada arte e não antes. (KINOKS, 1922, p. 36)

Olho, câmera, realidade e montagem eram os quatro elementos principais trabalhados por Vertov para atingir o seu objetivo. O estudo do movimento era a forma como enxergava o meio pelo qual se obteria o ritmo próprio do cinema, o modo particular da linguagem cinemática, e como resultado obteve-se a forma Vertoviana de gravar: a montagem de imagens era feita através de intervalos, ao invés dos conhecidos planos-sequência. Segundo Irene Machado, em seu *Linguagem e Militância: o cine-documentário de Dziga Vertov*, Vertov “emprega a palavra intervalo a partir de seu sentido musical: diferenças de alturas entre dois sons. Tal noção transferida para o contexto cinematográfico passa a significar articulação, vínculo entre dois pedaços de filme valorizando o deslocamento. Intervalo é a passagem de um episódio a outro, segundo um acelerado processo de exposição.” Portanto, se pudermos transferir tal conceito para o contexto literário, temos o intervalo como ritmo e concentração de semioses, que seria um dos elementos principais para distinguir a prosa do verso.

Uma das motivações de Vertov se tratava de produzir cinema sem levar em consideração as fabulações presentes na literatura, buscava-se a naturalidade do comportamento humano no cinema, sem interferências externas, e o resultado disso não podia ser diferente: ao negar fabulações e ficcionismos, afastou-se diretamente dos moldes emprestados das outras formas de arte. De acordo com Machado (2001), era necessário a criação de um novo gênero cinemático capaz de suportar as ideias de Vertov e é assim que nasce o chamado *documentário*.

Em contraste com o pensamento vertoviano, a promoção da mistura das artes, classificada como impureza para o soviético, é um posicionamento comum e fundamental nas teorias semióticas. As linguagens cinematográficas e literárias ganham uma dimensão constelar, coexistindo em um ambiente semiótico de resgate e inovação, como diz o crítico João Carlos Avellar:

Um meio estudando a lição do outro: o cinema, um leitor atento da literatura, a literatura uma espectadora atenta do cinema. Ou escrevemos diferente depois do cinema ou chegamos ao cinema porque antes inventamos modos diferentes de escrever. Ou ainda, o mais provável, inventamos uma coisa e outra ao mesmo tempo. (AVELLAR, 2007, p. 76)

É a partir dessa relação de semiose, e por causa dela, que podemos refletir sobre a existência de um cinema de prosa e outro de poesia. De forma parecida com a literatura, mas utilizando suas próprias especificidades linguísticas e artísticas, técnicas e formais, o cinema de prosa tratar-se-ia de um tipo narrativo, poderíamos dizer até denotativo, de mostrar os acontecimentos. Como diz Chklovski, mostra-se os acontecimentos como se a imagem fosse uma janela aberta para a realidade. Esse tipo de cinema pode ser comparado, inclusive, às produções do já citado Vertov e a sua vontade de mostrar a vida cotidiana sem a influência da câmera.

Do outro lado, temos um cinema que desloca, extrai a imagem de seu lugar comum e as coloca num sistema inédito e inesperado. O cinema de poesia brinca com as imagens da mesma forma que, na literatura, a palavra poética é desamarrada de sua função instrumental. Para alguns estudiosos



do tema, como Diniz (1999), o cinema é capaz de mostrar imagens realistas, mas seu sucesso não reside no grau de realismo e sim na exploração dos recursos cinematográficos para criar o contexto da ação.

Portanto, se existe um cinema que pode ser lido e produzido através de signos literários, é natural pensarmos que deve existir uma literatura também lida e produzida utilizando signos cinematográficos. Em *A arte como procedimento* (1917), de Viktor Chklovski, ele nos apresenta a ideia de que a poesia é um modo especial de pensar, um pensamento por imagens, mas que essas imagens também se tratam de uma forma de “recordação”, ou seja, elementos utilizados por outros artistas acabarão sendo revividos para criar diferentes imagens. Tal “recordação” nada mais é senão mais uma forma de pensar os processos de tradução semiótica e como os signos artísticos são reconfigurados. Devido a isso, torna-se interessante pensarmos que os signos pertencentes a linguagem do cinema, como o plano de fundo, foco (ou *close-up*), a sequência de imagens, enfim, grande parte dos elementos constitutivos do cinema, possuem seus correspondentes no meio literário e podem ser recordados e Paula Tavares é o nosso exemplo de como a poesia pode traduzir diferentes elementos estéticos a partir de suas próprias regras, como veremos no poema “Olho de vaca fotografa a morte”.

## RITOS DE PASSAGEM

A poesia contemporânea produzida nos países africanos de língua portuguesa, aqui tratando-se de Angola, revela fraturas provindas dos sistemas artísticos do período colonial com um olhar crítico e se estabelece como voz do sujeito angolano silenciado. Para além de tanger em temáticas da militância e comprometimento com questões identitárias em seu discurso literário, a literatura contemporânea carrega consigo possibilidades de experimentação estilísticas, na medida em que se move intensamente em direção à sintonia com as novas realidades de uma Angola pós-independência.

A poética da escritora angolana Ana Paula Tavares está envolta, principalmente, na ideia de romper, através do olhar feminino e do resgate da memória coletiva, os silêncios que envolvem as mulheres angolanas, reprimidas e presas em suas subjetividades, muitas vezes vítimas da própria sociedade. Além disso, a prática literária semiótica de Paula põe em funcionamento um resgate que, segundo Patrick Chabal (1994), em *Vozes moçambicanas - Literatura e nacionalidade*, funciona como uma espécie de linguagem “indigenista”, em que elementos da cultura oral africana são remodelados para que exista uma fusão coerente entre oralidade e escrita. Portanto, é nesse movimento que a língua portuguesa deixa de ser vista, discursiva e literariamente, como a língua do colonizador e se transforma em uma das línguas angolanas, em conjunto com o quimbundo, o umbundo, o quicongo ou o quicoco.

Em seu livro, *Ritos de passagem*, a poeta percorre o ambiente angolano como uma forma de mapeamento, apresentando-nos elementos próprios da cultura angolana ao evocar cenários, temas, sensações, que ecoam tradições e saberes. A inovação de sua poética reside, dentre outras

coisas, na experimentação de uma linguagem simbólica sensível a recursos estilísticos modernos. A nova forma de olhar para Angola está presente não só nas escolhas temáticas, mas em todo o fazer artístico que remete a um novo sentido do que é o existir como angolano. O universo de Ritos de passagem trabalha a tradição em conjunto com a modernidade e, assim, apresenta-nos uma face vulnerável às mudanças do tempo, uma (re)leitura do tempo passado através do olhar sensível e atento da poeta.

É entre esse olhar dialético nas realidades de Angola que a escritora, no poema “Olho de vaca fotografa a morte”, transmite suas ideias de tradução de tradições e de como reconfigurar a arte a partir de um novo subjetivo, pensando novos caminhos para uma literatura que represente sua nação ao mesmo tempo que se impõe como universal.

No poema *Olho de vaca fotografa a morte*, a imagem de Angola surge através de uma lente que mistura, unifica os elementos rurais às novas tecnologias do presente angolano. O discurso lírico se constrói a partir de uma montagem de signos cinematográficos, que ganham uma nova forma ao serem traduzidos para a linguagem poética.

Inicialmente, cria-se o plano de fundo, o cenário do poema, e a imagem que nos é apresentada é “grande angular”, como conceito cinematográfico, trata-se de uma imagem ampla, com alto campo de visão, em que se pode ver muito mais do espaço do que seria possível na realidade, e isso nos faz voltar ao universo poético deste livro de Ana Paula Tavares, como um todo significativo, em que a imagem da nação angolana está sendo trabalhada como uma forma de dar lugar, na literatura, às ambientações angolanas e os cenários típicos do país. Portanto, vale destacar que especificamente, na poética de Ana Paula Tavares, a paisagem toma lugar como elemento vivo e discursivo e é através dessa lente grande angular que a poeta escolhe mimetizar os traços de seu país.

“OLHO DE VACA FOTOGRAFA A MORTE”

Grande angular  
400 asa  
retém a preto e branco  
a solidão.

Inverte  
Aumenta  
Diminui

A TERRA

Impressiona/subverte  
em grandes planos simultâneos  
(24x24)

a visão panorâmica  
do espaço  
para lá do cercado.

Entre os chifres  
de perfil  
O cine-olho paralisa  
a eternidade

Fonte: TAVARES, Ana Paula. Ritos de passagem. Luanda: União dos escritores Angolanos, 1985.



Depois de obter uma das possíveis interpretações do poema, se torna possível redirecionar o olhar para o texto artístico e compreendê-lo como unidade significante, inclusive tratando-se de sua versificação. A disposição do poema no papel é feita através de recuos e avanços e, ao final, a projeção de uma câmera fotográfica surge para reforçar a ideia de fotografia e filmagem presente no poema. A organização e a alteração dos versos, antes mesmo de sabermos a temática do poema, nos traz direcionamentos um tanto sugestivos sobre o trabalho interartístico.

A imagem que o poema constrói, que já sabemos “estar sendo filmado” em uma imagem grande angular, se transforma também em um ambiente pouco iluminado, pois, o termo ASA (American Standards Association) diz respeito à sensibilidade do filme à luz e, para registros com baixa iluminação, como descobrimos ser o caso do nosso poema, recomenda-se, no mínimo, um ASA 400.

A imagem em preto e branco, destacada no terceiro e quarto verso, “retém a preto e branco / a solidão”, nos leva de volta ao cerne do cinema, sua origem. Destacamos essa escolha poética e sua importância, visto que, em 1984, ano de escrita do poema, o cinema colorido já era a muito difundido, porém, deve-se salientar a dificuldade de acesso a equipamentos cinematográficos em Angola naquele momento, por essa razão, a escolha da escritora se alinha com a realidade de sua terra. Apesar de viver uma “vida dupla”, como já ironizou em entrevistas, de ligações com Portugal e Angola, Ana Paula Tavares busca dar voz aos conhecimentos e às realidades de África e por isso essa imagem grande angular, solitária, em preto e branco, ganha tanto poder sógnico. Por outro lado, ao apoderar-se dos elementos cinematográficos, uma barreira social é quebrada através da intersemiótica, e a dificuldade de acesso a esses aparatos tecnológicos pode ser ressignificada por um momento, visto que, através da linguagem literária, qualquer um desses elementos podem ser utilizados imagetivamente, artifício este que torna o poema um lugar de tradição e inovação por excelência.

Nos versos seguintes, vemos o funcionamento dos deslocamentos do eixo de câmera “Inverte / Aumenta / Diminui / A TERRA” e é interessante como podemos estabelecer uma relação com a prática documental proposta por Vertov, que, fundada no exercício cinematográfico conhecido como deslocamento do eixo da câmera, em vez de fixar a câmera num ponto e focalizar, por meio de um único ponto de vista, Vertov posicionava-a nos mais estranhos pontos e assim relativizava os acontecimentos através da pluralidade de pontos de vista. Segundo Irene Machado, a prática dessa técnica visa:

Dar a palavra aos próprios sujeitos da luta social, deixá-los livres para representar a si mesmos, deixar a câmera solta e móvel em meio aos acontecimentos, confrontar livremente as imagens, de tal sorte que o resultado final aparecesse como um painel múltiplo e polifônico da história (MACHADO, 1979).

A ideia de construção de plano de fundo ainda permanece durante alguns versos (ou minutos) do poema-filme. Agora, em grandes planos simultâneos, que sugerem um prolongamento da imagem na tela, existe finalmente um lugar focalizado, em contraste com a imensidão da terra descrita anteriormente. Existe um cercado, nos levando a uma ambientação rural, através de uma visão panorâmica do espaço “Impressiona/subverte / em grandes planos simultâneos / 24 x 24 / a visão panorâmica / do espaço”. O “plano” é a unidade significativa mínima do filme, e os grandes planos costumam ser usados para apresentar um novo espaço, o lugar da narrativa, que em geral serve para situar o espectador acerca de onde ocorre o que está sendo contado. Além disso, são planos que podem permanecer por mais tempo do que o habitual na tela, pois oferecem grande quantidade de informações ao mesmo tempo. As ambientações rurais são caras à poética de Paula Tavares, e a sua estética funciona como ligação entre o rural e o urbano, tradição e modernidade; ao combinar uma dose de lirismo à sua subjetividade (AVILA, 2010).

“Entre os chifres / de perfil / O cine-olho paralisa / a eternidade”, é com esse novo espaçamento que o poema-filme encontra seu fim, mas trata-se de um fim relativo. O cine-olho, teorizado e praticado por Vertov, trata de alcançar, com o olho da câmera, aquilo que o olho humano não vê. Segundo o cineasta, do ponto de vista do olho ordinário vemos mentiras, mas, do olho cinematográfico vemos verdades. O cine-olho, portanto, caracteriza-se como a substituição da percepção humana, por ele considerada defeituosa e psicológica, pela perfeição da máquina.

Cine-Olho é o cine-decifração do mundo visível e invisível a olho nu pelo homem. (...)

Cine-Olho é uma vitória contra o tempo (vínculo visual entre fenômenos separados uns dos outros no tempo). Cine-Olho oferece uma condensação do tempo e também sua decomposição. (...) (Vertov, 1970, p. 13-15).

Dito isto, podemos refletir sobre como Paula Tavares aproxima-se do cine-olho vertoviano para ressignificá-lo através de sua própria poética e, de certa forma, até ironizá-lo, visto que Vertov não promovia o contato do cinema com outras formas de arte além da música. O cine-olho industrial, maquinário, ganha uma nova face ao ser colocado “entre os chifres” no cenário do poema. O cine-olho, que antes era perfeito pois era máquina, no poema é inserido pelo caminho inverso. Enquanto para Vertov o olho humano é imperfeito e substituído pela máquina; para Tavares, esse contrato não apenas é subvertido, mas, é um olho animal que agora carrega as características do Cine-olho. Entre os chifres, dentro do cercado, é onde existe o cine-olho angolano. A necessidade não é mais tecnológica, é humana e em comunhão com a natureza. Ao voltarmos ao título do poema, *Olho de vaca fotografa a morte*, vemos uma reescritura do último verso do poema “Entre os chifres / de perfil / O cine-olho paralisa / a eternidade” em que o cine-olho, que corresponde ao olho de vaca, paralisa, através da fotografia, a morte, que, resgatando uma ancestralidade africana, não é o fim, mas a passagem de um ciclo para outro, portanto, a eternidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração as contribuições da teoria semiótica, podemos estabelecer um diálogo entre formas artísticas diversas a partir dos processos de tradução. O trabalho de Vertov, o contato soviético com Angola, as aproximações e distanciamentos da poética tavariana com a tradição, são elementos que reforçam a ideia do trabalho criativo do tradutor, que não somente reproduz técnicas conhecidas de tradução literal, mas age sobre elas.

A leitura crítica aqui feita sobre o poema “Olho de vaca fotografa a morte” de Paula Tavares mostra como as tradições podem ser renovadas a favor de um novo pensamento. Artistas militantes, cada um pela sua própria causa, definida pelo momento histórico, nos ilustram os choques culturais que resultam nas intraduzibilidades existentes ao assimilar conceitos artísticos derivados de outras épocas, de outras demandas, mas que, contudo, produzem novos modos de se pensar a realidade e a arte.

A conexão estabelecida entre Tavares e Vertov sugere também a ideia de libertação estética na literatura, em que os autores se desprendem dos moldes pré-estabelecidos e caminham em busca de suas individualidades e suas próprias inspirações, pois, ao trazer o cinema para o seu texto, Tavares une tradição e modernidade de uma forma única e ao mesmo tempo, plural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. *O chão da Palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: ROCCO, 2007, p. 76.
- AVILA, Mara Regina. *Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África*. Rio Grande, 2010.
- BARBOSA, Alexandre. “As ilusões da modernidade”. In: *A metáfora crítica. As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 13-37.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas - Literatura e nacionalidade*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994, 1a ed.
- CHKLÓVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad.: Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KINOKS. Nós. *Revista Kinofor*, 1922.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico* (trad. M. Carmo V. Raposo e A. Raposo). Lisboa: Estampa. 1978.

MACHADO, Irene. Linguagem e Militância: o cine-documentário de Dziga Vertov. Revista OLHAR, ano 03, nº 5-6, jan-dez de 2001.

MACHADO, Irene (org.) Semiótica da Cultura e Semiosfera. FAPESP, 2007.

PIÇARRA, Maria do Carmo. Angola: (Re-)Imaginar o Nascimento de uma Nação no Cinema Militante. Journal of Lusophone Studies 3.1, 2018.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papyrus, 2003.

TAVARES, Ana Paula. Ritos de passagem. Luanda: União dos escritores Angolanos, 1985.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia. Entre o estranhamento e a carnavalização: considerações sobre as relações de espaço-sujeito em Os transparentes, de Ondjaki. Revista Investigações, vol. 33, nº 1, 2020.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia. Timbre e poesia: um diálogo entre Webern e Augusto de Campos. Revista Graphos, vol. 16, nº 2, 2014.

VERTOV, Dziga. O amor pelo homem vivo. Iskusstvo. Kino. 1958.

*Recebido para avaliação em 17/02/2022*  
*Aprovado para publicação em 07/05/2022*

## NOTAS

1 Graduanda em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, integra o grupo de pesquisa Deriva (UFPE) sob orientação da Profa. Dra. Raíra Maia. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9255-2974>

2 Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco na área de Teoria da Literatura. Atualmente, integra o grupo de pesquisa Deriva (UFPE) - que se dedica ao estudo e à articulação das literaturas de língua portuguesa, e é coordenadora da linha Poesia e Semiótica. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-6791-7946>

3 Vertov é derivado do verbo girar, rodar ou fazer rodar; Dziga, segundo o próprio, é a onomatopéia do girar da manivela em uma câmera (dziga, dziga,...). Dziga Vertov, como uma máquina que ainda não filma, mas registra e percorre o mundo com os olhos, um ser-máquina.