

## Recife de dentro pra fora: uma análise intersemiótica do rio Capibaribe na literatura e no cinema<sup>1</sup>

*Recife inside out: an intersemiotic analysis of the Capibaribe River in literature and film*

Helber Mariano Barcelos de Melo SOUZA<sup>2</sup>  
Nelma Menezes Soares de AZEVÊDO<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo procura investigar como se dão as relações intersemióticas que contribuem para a adaptação cinematográfica do poema *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, para o filme *Recife de dentro pra fora*, de Katia Mesel. Desse modo, foi feita uma análise bibliográfica qualitativa, respaldada nas teorias de Jakobson (1995), Peirce (2010), Plaza (2010) entre outros. Tendo em vista as imagens obtidas durante a produção do filme documentário, por Katia Mesel, foram apurados os processos de tradução ratificados por Julio Plaza.

**Palavras-chave:** Intersemiose. Tradução. Cinema. Literatura. Recife.

**Abstract:** This article attempts to investigate the intersemiotic relations that contribute to the film adaptation of the poem *O cão sem plumas*, by João Cabral de Melo Neto, to the film *Recife de dentro pra fora*, by Katia Mesel. Therefore, a qualitative bibliographic analysis was made, supported by the theories of Jakobson (1995), Peirce (2010), Plaza (2010) and others. Considering the images obtained during the production of the documentary film, for Katia Mesel, the process of translation ratified by Julio Plaza was verified.

**Keywords:** Intersemiosis. Translation. Cinematography. Literature. Recife.

DOI: <http://dx.doi.org.10.24024/23579897v30n2a2021p73089>

### Introdução

Ao observar a importância da contribuição do rio Capibaribe para o desenvolvimento do estado de Pernambuco, especialmente da cidade do Recife, resolveu-se analisar, nas obras selecionadas para o *corpus* desta pesquisa, alguns frames do filme documentário *Recife de dentro pra fora* (1997), tendo em vista a sua influência na economia, nos movimentos sociais, na cultura e nas artes. É importante destacar que os frames analisados nesta pesquisa são frutos da leitura, tradução e percepção da cineasta Katia Mesel.

Analisando a tradução de um texto verbal para um texto não verbal, foi possível questionar como se dão as relações intersemióticas que contribuem para a construção imagética na adaptação cinematográfica do poema *O cão sem plumas*.

Nessa perspectiva, apresentamos a obra literária *O cão sem plumas* (1950), de João Cabral de Melo Neto, discorrendo a sua importância na literatura, no cinema e na educação, assim como a sua adaptação cinematográfica, no filme produzido pela cineasta Katia Mesel.

---

<sup>1</sup> Artigo referente ao Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, apresentado em junho de 2021, sob a orientação da professora mestre Nelma Azevêdo.

<sup>2</sup> Graduando do Curso de Licenciatura em Letras-Português/Inglês | FAFIRE | E-mail: [helbbarcelos@gmail.com](mailto:helbbarcelos@gmail.com)

<sup>3</sup> Mestre em Educação, Culturas e Identidades pela UFRPE | professora da FAFIRE | E-mail [nelmaa@prof.fafire.br](mailto:nelmaa@prof.fafire.br)

Diante disso, o presente trabalho tem como objetivo primordial compreender os fenômenos intersemióticos presentes na adaptação da poesia para o filme de Mesel (1997), analisando alguns recursos, investigando as relações entre texto e imagem, e discorrendo, conseqüentemente, sobre a importância socioeconômica e cultural do rio para a cidade do Recife. Partimos do pressuposto de que o poema *O cão sem plumas* corrobora as hipóteses da literatura como retrato da sociedade e instrumento de denúncia social, e de que as palavras podem evocar imagens mentais no leitor.

Distante de sua cidade natal, João Cabral saúda o seu berço, evocando paisagens onde viveu a sua infância, denunciando o descaso das autoridades com o rio que corta o Recife, rio que outrora serviu para a formação e desenvolvimento da cidade, e serve, até hoje, como subsistência da classe pobre, aos homens que moram às margens do rio e vivem da pesca de crustáceos.

O poema *O cão sem plumas* nos interessa por refletir o abandono da sociedade pela ausência de políticas públicas para o rio Capibaribe. É perceptível, em seus versos, um passeio pelas margens do rio, na cidade do Recife, denunciando a indiferença do homem pelo ecossistema, ao ignorar o contexto que serve de berço para a reprodução da flora e da fauna fluvial e marítima.

Através de pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, buscamos analisar alguns recursos intersemióticos, com a intenção de compreender como se deu a tradução do texto verbal para o não verbal, sob a perspectiva de teóricos como Jakobson (1995), Nöth (1995), Peirce (2010), Plaza (2010), dentre outros. Dessa forma, defendemos que as imagens evocadas na leitura do poema são subjetivas e peculiares ao leitor, e que os frames aqui analisados são frutos do processo de tradução na visão da cineasta Katia Mesel.

O artigo está estruturado em três partes: na primeira, abordamos brevemente alguns conceitos de literatura, arte e cinema; na segunda, tratamos de aspectos históricos do rio e tecemos uma breve biografia dos autores eleitos para este trabalho; na terceira parte, trazemos a análise propriamente dita, onde abordamos os conceitos da tradução intersemiótica relacionando-os às obras em estudo.

## 1. Literatura, cinema e o curso do rio Capibaribe

Detendo-se à filosofia da arte e da estética, Platão e Aristóteles se debruçaram na formulação do conceito estético de beleza e de arte. Platão afirmou que a beleza existe no

mundo das ideias, enquanto a sua existência no mundo sensível só é possível diante da idealização da beleza terrena, e independe da interferência ou convenção humana (DIAS, 2020). Antagônico a Platão, em *A poética*, Aristóteles define a arte como “imitação”. Por meio de nossas experiências de mundo, podemos comprovar a sua afirmação, considerando que a arte de imitar é intrínseca ao ser humano — mimese —, que busca uma forma de imprimir suas experiências em produções artísticas, assim retratando o processo de sua existência (ARISTÓTELES, 2008). Tzvetan Todorov (2009) afirmou que a arte literária permite que o homem se registre, expresse-se e crie outros mundos através das palavras.

Durante muito tempo, o ser humano imprimiu suas experiências na literatura oral e em painéis gráficos. É por meio da literatura que podemos compreender as diferentes visões de mundo e nos aproximarmos de outros homens, alcançando a humanidade, tornando o mundo um lugar mais aprazível. Seu poder começa de dentro para fora, transformando-nos a partir do nosso percurso pelo mundo.

Trazendo a questão para os dias atuais, em termos uma nova delimitação do que se entende por arte, chegamos à teoria da arte, segundo Ariano Suassuna, que vai estabelecer relações entre o homem pré-histórico e o contemporâneo. Suassuna afirma que o homem contemporâneo permanece com as mesmas inquietudes do homem pré-histórico, pois carrega os problemas fundamentais da humanidade, que permanecem os mesmos desde a antiguidade (SUASSUNA, 1991).

Diante das possibilidades apresentadas, entendemos que a discussão sobre a arte é ampla e diversa (o que não caberia no campo restrito desta pesquisa), como também sobre a relação da literatura com outras artes - especificamente, com o cinema -, tendo em vista o poder de sedução das imagens sobre os espectadores.

A literatura e o cinema, na contemporaneidade, constituem artes autônomas, cada uma com as suas especificidades. Na adaptação do romance para o cinema, “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual” (BLUESTONE *apud* GUALDA, 2010, p. 204). Portanto, o que definirá as alterações, a nova roupagem, os pontos de encontros, os novos elementos inseridos, serão os valores adotados pelo diretor do projeto, levando em consideração, também, fatores histórico-culturais, “obviamente com as modificações necessárias para a realização de uma obra autônoma que dialogue com aquela de partida e não somente a reproduza” (GUALDA, 2010, p. 205).

Podemos constatar que, mesmo antes do surgimento da sétima arte, a literatura já estava relacionada à arte visual, como adverte Pereira (2009, p. 359), visto que

a escrita sempre pressupôs a imagem, mesmo anteriormente à sua fonetização, como por exemplo, nos primitivos desenhos das cavernas, que ainda não obedeciam a nenhum código de representação gráfica, ou na escrita egípcia e chinesa com os seus ideogramas, que se afastam do figurativo [...].

Para Suassuna (1996), o cinema jamais foi constituído inteiramente por linguagem não verbal. Segundo ele, os filmes de Chaplin nunca foram totalmente mudos, pois, às vezes, se fazia necessário usar letreiros para comunicar situações e diálogos substanciais para a compreensão da narrativa.

A intenção em retratar a realidade esteve sempre na literatura e no cinema, conseqüentemente, ligando-os às questões sociais. Deste modo, nasceram outras tendências cinematográficas, assim como o gênero documentário, que, segundo Turner, surgiram com os filmes realistas do pós-guerra:

Agora o documentário é a forma mais desenvolvida de elaboração cinematográfica depois do longa-metragem narrativo e provavelmente a mais respeitada [...]; considerava-se que o filme documentário prestava um serviço social ao tratar de problemas e questões de importância nacional [...] (TURNER, 1997, p. 41).

Nessa perspectiva, podemos apreender o compromisso social da literatura e do cinema ao nos conduzir, na análise em foco, a um contexto mais próximo: ao Rio Capibaribe, que corta algumas regiões do estado de Pernambuco, com destaque especial à cidade do Recife, capital do estado.

A palavra Capibaribe tem origem tupi, *Caapiauar-y-be* ou *Capabara-ybe*, que significa rio das capivaras, ou rio dos porcos selvagens. O rio corta 42 municípios pernambucanos e deságua no Oceano Atlântico, na cidade do Recife. Durante o período de formação e desenvolvimento da cidade e da história do estado, as suas várzeas foram povoadas pelos primeiros engenhos de cana-de-açúcar, determinando a importância deste rio para o desenvolvimento socioeconômico da região. Atualmente, o rio Capibaribe é símbolo de resistência cultural e social da cidade do Recife, servindo de inspiração aos artistas que cantam e contam as belezas de suas águas e margens, cujos frutos servem de alimento para a classe pobre e desassistida pelo poder público.

Conforme Ferraz e Barros (2011), as águas do rio Capibaribe serviram de porta de entrada para a exploração de terras, e foi através deste meio que os colonizadores tiveram acesso às regiões do agreste e do sertão, por meio do *caminho das boiadas*, como era conhecido o trecho natural do rio em que circulavam os gados de criação, no século XVI.

Ao longo do tempo, esses caminhos foram sendo povoados pelas fazendas de açúcar e de criação de gado, reafirmando a importância histórica, econômica e social do rio para o estado. No século XIX, o rio servia de meio de transporte para os cidadãos do Recife, que transportavam de pessoas a mercadorias, em canoas, através do rio. Ainda no referido século, era possível ver pessoas tomando banhos em suas águas, conforme dispõem Ferraz e Barros: “No Recife, no século XIX, as pessoas veraneavam às margens do Capibaribe e tomavam banho em suas límpidas águas” (FERRAZ; BARROS, 2011, p. 18).

É a partir do crescimento desordenado da cidade que o rio Capibaribe passa a ser relegado para os habitantes e para o poder público. O rio passou a receber os esgotos das habitações e casas comerciais da cidade, perdendo toda a sua vitalidade, com o passar dos anos. As questões sociais do Recife também estão ligadas diretamente ao rio Capibaribe. Enquanto as várzeas — locais privilegiados — eram ocupadas pelos senhores de engenho e pelas usinas de açúcar, restava a uma parcela da população povoar as beiras do rio, próximas à cidade, e os mangues — local considerado inferior pela característica pantanosa e fétida — subsistindo da caça e pesca de crustáceos.

Essa difícil realidade da população marginalizada lamentavelmente ainda subsiste. Nos dias atuais, ainda é possível depararmo-nos com famílias vivendo em palafitas, homens lançando suas redes das pontes, crianças se divertindo ao tomar banho de rio; o mesmo rio em que é habitual encontrarmos objetos dispensados, como sofás, colchões, geladeiras — em dias de chuva —, como também cadáveres de animais boiando, seguindo o curso da correnteza.

## 2. Quando o rio deságua na poesia

A relação do poeta com o rio começou desde o seu nascimento. João Cabral de Melo Neto nasceu às margens do rio Capibaribe, afirmando a sua forte influência em sua vida e em suas obras. É possível identificar a participação do rio Capibaribe em obras do autor, como em *O rio* (1953), em que o poeta personifica o Capibaribe e expõe suas dores em sua trajetória até desaguar no mar, e em *Morte e vida Severina* (1955), no qual o poeta traça o deslocamento dos sertanejos até a capital, à procura de condições melhores - o trajeto segue o rio Capibaribe, passando pelas regiões do agreste, da zona da mata e litoral. Entretanto, foi em *O cão sem plumas* (1950) que João Cabral exprimiu a sua indignação para com a cidade do Recife. Morando na Espanha, o poeta leu numa revista que a expectativa de vida da Índia era maior do

que a do Recife (SIBILA, 2009). Isto foi o bastante para que o escritor construísse a sua primeira obra sobre Pernambuco.

Em entrevista a Mesel (1997), o poeta revela que diferente de como muitos possam pensar, ele nunca entrou em contato direto com o rio. João Cabral diz que o rio já era sujo na sua época, considerado “maré”, lugar onde eram depositados lixos urbanos e esgotos dos mocambos, que eram localizados à beira do Capibaribe.

Para Andrade (2019, p. 22), “Os mocambos eram remanescentes do período escravocrata, local onde os negros fugidos ou livres habitavam. Com o fim da escravidão e o crescimento urbano, este tipo de construção se proliferou pela cidade [...]”. É possível analisar, no discurso de João Cabral, que os lugares conhecidos por “maré” eram negligenciados pelo poder público e pela sociedade, e que “pessoas de família” não deveriam frequentar tal lugar, restando apenas a presença de pescadores, homens que buscavam o sustento de suas famílias entre a lama e os detritos.

Durante o poema, João Cabral menciona a participação dos produtores de açúcar nessa desigualdade e segregação do rio Capibaribe, que teve suas várzeas tomadas pelas fazendas e usinas de açúcar, enquanto a classe operária e “negros forros” ocuparam os espaços de menos privilégios deste rio. Apreendemos no trecho:

Algo da estagnação  
dos palácios cariados,  
comidos  
de mofo e erva-de-passarinho.  
Algo da estagnação  
das árvores obesas  
pingando os mil açúcares  
das salas de jantar pernambucanas,  
por onde se veio arrastando. (MELO NETO, 2010, p. 59)

Neste destaque, o rio apresenta, em suas características, traços de desvalorização, de vestígios do indivíduo social. É notória a contribuição e a participação das grandes famílias pernambucanas, neste empreendimento, cujo *status* fora conquistado graças à invisibilidade daqueles grupos sociais menos favorecidos, relegados por meio do apagamento dos locais de pertencimento.

Disseminando o caráter denunciador da arte, Katia Mesel, cineasta e arquiteta pernambucana, inspirou-se na poética cabralina e traduziu as palavras em imagens. A obra *Recife de dentro pra fora* (1997) tem duração de 15 minutos, tratando-se de um documentário poético baseado no poema *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto. Os versos de João Cabral, traduzidos em imagens do Recife dos anos 90, por Mesel, denunciam o descaso do

poder público com o rio, com os homens que vivem às margens e sobrevivem da extração de crustáceos nos mangues. Também é possível identificar, nas imagens, a intrínseca relação rio, homem e cidade, existindo uma simbiose entre esses três elementos.

Aquele rio  
saltou alegre em alguma parte?  
Foi canção ou fonte  
em alguma parte?  
Por que então os seus olhos  
vinham pintados de azul  
nos mapas? (MELO NETO, 2010, p. 60)

Pode-se identificar, no trecho supracitado, o caráter denunciador da poesia de João Cabral, ao contrastar a realidade do rio Capibaribe, em seu abandono existencial e sentimental com a sua ilustração nos mapas representativos, nos quais está geralmente assinalado pela cor azul, alegre, diferente de sua tonalidade natural, turva, escura e densa.

No trecho a seguir, é possível captarmos a exteriorização do estado de miséria em que se encontra o homem que vive às margens do Capibaribe, o qual, em sua existência, é mais denso que uma maçã, porém, a sua fome torna-se mais densa que a sua própria existência (MELO NETO, 2010, p. 74):

(Espesso  
como uma maçã é espessa.  
Como uma maçã  
é muito mais espessa  
se um homem a come  
do que se um homem a vê.  
Como é ainda mais espessa  
se a fome a come.  
Como é ainda muito mais espessa  
se não a poder comer  
a fome que a vê.) (MELO NETO, 2010, p. 74)

As relações de abandono e fome denunciadas pelo poeta em 1950, e reforçadas em 1997, por Katia Mesel, ainda se fazem presentes no Recife atual. Em 2019, o Recife alcançou a primeira posição no ranking das capitais de maior desigualdade e concentração de renda, como foi noticiado por Barros (2020). A Síntese dos Indicadores Sociais 2020 (SIS) apontou também que tem crescido o corpo social que vive abaixo da linha da pobreza.

### 3. Uma bandeira azul e branca

De acordo com Nöth (1995), em *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*, inicialmente, Platão estabeleceu que o campo das ideias era constituído apenas por palavras (logos); no entanto, posteriormente, considerou as imagens (*eikon*). O filósofo não via as

imagens como resultado da percepção (*aisthesis*), pois acreditava que elas se originavam na alma. Mais tarde, Aristóteles, discípulo de Platão, afirmou que é impossível conceber o pensamento sem imagem. Mais adiante, sob outra perspectiva, Locke, filósofo empirista, tinha o pensamento e o significado das palavras como “ideias invisíveis”. Em oposição, Kant concebeu a tese do esquema icônico; o produto da imaginação só é possível através de uma imagem concreta (NÖTH, 1995).

Ainda sob o viés empirista, temos Locke e Descartes com a teoria da representação, afirmando que as representações interiores têm forte ligação com os objetos do mundo real. Outrossim, tomando consigo o conceito de mimese, Hume acreditava que a imagem mental tem sua origem na experiência direta com o mundo real. Já para Peirce (2010), um signo ou *significante* – conjecturado como *representamen* – corresponde a algo em razão de experiências vividas por alguém. O *representamen* de Peirce pode ser interpretado como o “objeto perceptível”, postulado por Saussure como o “significante”, para Morris, “veículo do signo”, e por Hjelmslev, “expressão” (NÖTH, 1995).

Como categorizadas por Roman Jakobson (1995), as traduções do signo verbal consistem em três modos de tradução: tradução intralingual: entre signos da mesma língua; tradução interlingual: entre signos de outras línguas; tradução intersemiótica ou transmutação: entre outros sistemas de símbolos não-verbais. Conforme o propósito desta pesquisa, este artigo foi fundamentado no terceiro modo de interpretar um signo verbal: a tradução intersemiótica.

De acordo com Plaza, a tradução é guiada pelo princípio da similaridade, que permite fazer uma analogia entre os objetos imediatos e a equivalência entre o igual e o parecido. Sendo assim, é possível encontrarmos mais de uma matriz em uma mesma tipologia de tradução.

O referido teórico dividiu a primeira matriz, *icônica*, em três caracteres de tradução, e suas definições são advindas da física e da química. A tradução de caráter *isomórfica* acontece “quando substâncias diferentes se cristalizam no mesmo sistema, com a mesma disposição e orientação dos átomos e moléculas” (PLAZA, 2010, p. 90). A de caráter *paramórfica* acontece na “transformação de um mineral em outro sem mudança na composição, alterando-se apenas na estrutura cristalina” (PLAZA, 2010, p. 90). Já a tradução icônica *ready-made* é possível manifestar-se nos dois tipos de tradução vistos anteriormente, fazendo-se presente na semelhança entre o original e a tradução.

A segunda matriz, *indicial*, “se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução” (PLAZA, 2010, p. 91). Neste cenário, o objeto imediato da obra original é apropriado, sendo qualificado ou

ressignificado na tradução. Ainda nesta matriz de tradução, Plaza classifica em tradução *indicial topológica-homeomórfica* “à correspondência entre elementos, isto é, correspondência ponto a ponto entre os elementos dos dois conjuntos de signo” (PLAZA, 2010, p. 92), e *topológica-metonímica* “a noção de homeomorfismo parcial, de caráter metonímico [...], como forma de estabelecer a continuidade entre original e tradução” (PLAZA, 2010, p. 92).

Por fim, a terceira matriz é a *simbólica*, que “opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos, ou outros signos de caráter convencional” (PLAZA, 2010, p. 93). Esta matriz de tradução se relaciona com o seu objeto por meio de convenção.

Ante o exposto, averiguamos o *corpus* desta pesquisa, onde é possível visualizarmos os efeitos da tradução durante a produção de um filme documentário. Vale ainda destacar que a análise aqui descrita não corresponde às verdadeiras intenções da cineasta Katia Mesel, tratando-se, outrossim, de interpretações formuladas pelo pesquisador, fundamentadas em teorias de tradução intersemiótica.

O projeto *Recife de dentro pra fora* (1997) tomou forma a partir da aprovação pela lei de incentivo à cultura do estado de Pernambuco e a produção da Arrecife produções. Trata-se de um documentário poético baseado no poema de João Cabral, *O cão sem plumas* (1950). No entanto, medidas foram tomadas para adaptar a poesia ao filme, tendo em vista a proporção das imagens que cabem numa palavra.

Durante a sua exibição de curtas, Mesel (2021) relatou que, no decorrer da idealização do projeto, foi preciso tomar a liberdade de fazer alterações na ordem e estrutura do poema, pois a produção e o investimento não alcançariam todas as estrofes. Dessa forma, originou-se o filme com a perspectiva do invasor-colonizador, tendo o início do mar para dentro, assim como a chegada dos portugueses às nossas terras.

O filme conta com a trilha sonora produzida pelo músico e cantor Geraldo Azevedo, com participação de Elba Ramalho e Zé Ramalho, dando vozes às estrofes do poeta engenheiro. As imagens relatam, de forma poética, a realidade do rio Capibaribe e dos homens que o circundam, as agressões ambientais, políticas e sociais, desde a foz até a sua nascente, único lugar onde se encontra livre de poluição, atualmente.

As primeiras imagens acontecem no porto da cidade, onde temos grandes navios de carga, ancorados, peculiarizando o ambiente que serve de porta de entrada para as embarcações estrangeiras. À vista disso, as imagens seguem rumo adentro da foz do Capibaribe, iniciando o trajeto, o recital das estrofes do poema e a música, introduzindo o espectador no contexto de

miséria e abandono que as grandes importações e exportações ocultam de uma cidade metrópole.

Fig.1 Cena do documentário



Fonte: Katia Mesel, 1997.

Analisando o processo de tradução, podemos afirmar que se trata de uma *tradução indicial*, na qual "tem-se a transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula" (PLAZA, 2010, p. 91). Podemos constatar esta declaração na Fig. 1, exibida no início do filme, que se passa no porto da cidade do Recife. Já no poema, o curso inicia no rio, até chegar ao oceano. Esta constatação se verifica na declamação da seguinte estrofe:

O mar e seu incenso,  
o mar e seus ácidos,  
o mar e a boca de seus ácidos,  
o mar e seu estômago  
que come e se come,  
o mar e sua carne  
vidrada, de estátua,  
seu silêncio, alcançado  
a custa de sempre dizer  
a mesma coisa,  
O mar e seu tão puro  
professor de geometria) (MELO NETO, 2010, p. 68)

No decorrer do poema, João Cabral de Melo Neto cria uma metáfora para caracterizar o mar como uma bandeira azul e branca. Posto isso, fazemos uso desta metáfora para nomear o nosso terceiro e último item, que encerra o presente artigo, assim como o rio encontra o seu fim no oceano, como podemos verificar no trecho a seguir:

(Como o rio era um cachorro,  
o mar podia ser uma bandeira  
azul e branca  
desdobrada  
no extremo do curso  
– ou do mastro – do rio (MELO NETO, 2010, p. 67)

Através da figura de linguagem, o poeta utiliza a imagem de uma bandeira para expressar o oceano, o fim tão temido pelo rio, onde é possível identificar uma relação de contiguidade, pois o rio não acaba no oceano, mas misturam-se e tornam-se um só, perdendo-se no fim.

Fig. 2 Cena do documentário



Fonte: Katia Mesel, 1997.

A Fig. 2 parece-nos corresponder ao seguinte excerto:

Mas antes de ir ao mar  
o rio se detém  
em mangues de água parada.  
Junta-se o rio  
a outros rios  
numa laguna, em pântanos  
onde, fria, a vida ferve (MELO NETO, 2010, p. 70).

Nesse trecho, visualizamos a rotina dos homens que habitam os mangues, em meio às ferramentas de trabalho e ao lixo que é levado pelas correntezas do rio. Aqui se constata o processo de *tradução indicial topológico-homeomórfico*, no qual “tem-se a correspondência entre elementos, isto é, correspondência ponto a ponto entre os elementos dos dois conjuntos de signo” (PLAZA, 2010, p. 92). No decorrer das imagens, é exposto que mesmo em meio à miséria e ao descaso, os “homens de lama” vivem a sua vida da mesma forma que os homens alheios àquela realidade; portanto, mesmo fria, ali, a vida ferve.

Fig. 3 Cena do documentário



Fonte: Katia Mesel, 1997.

Já a estrofe

Mas ele conhecia melhor  
os homens sem pluma.  
Estes  
secam  
ainda mais além  
de sua caliça extrema;  
ainda mais além  
de sua palha;  
mais além  
da palha de seu chapéu (MELO NETO, 2010, p. 63)

corresponderia à Fig. 3. Esta cena retrata a relação íntima do rio com o homem que o habita. As imagens são de crianças que moram às margens do rio e se divertem com o mínimo disponível naquela realidade. Alcançamos o processo de *tradução indicial topológica-metonímica* quando “estes procuram a conexão sintagmática que alude à relação de contiguidade, pois a relação da metonímia dá-se por contiguidade produzindo um efeito de sentido” (PLAZA, 2010, p. 92).

Fig. 4 Cena do documentário



Fonte: Katia Mesel, 1997.

Aqui identificamos a relação entre a Fig. 4 e a estrofe a seguir:

Na passagem do rio  
difícil é saber  
onde começa o rio;  
onde a lama  
começa do rio;  
onde a terra  
começa da lama;  
onde o homem,  
onde a pele  
começa da lama;  
onde começa o homem  
naquele homem (MELO NETO, 2010, p. 65).

Percebe-se que, com a relação do homem com o rio, mais precisamente com o mangue, aquele tem perdido a sua identidade, tornando-se um só corpo, deixando de ser homem, metamorfoseando-se em lama. Nesse trecho, é possível identificar o que afirma Plaza quanto à *tradução icônica paramórfica*, ao fazer o segundo modelo (filme) semelhante ao primeiro (poema), em uma outra estrutura (PLAZA, 2010).

Podemos ainda reconhecer, nesta perspectiva, a manifestação da tradução *ready-made*, quando alcançamos o filme como uma tradução do texto verbal. Para Plaza, o tradutor deve atentar para “a semelhança (isomorfia) entre estruturas cujo encontro, por si mesmo, pode se caracterizar como encontro tradutor [...]” (PLAZA, 2010, p. 91). Portanto, no trecho citado, seria possível identificar a manifestação da tradução icônica paramórfica, como também a *ready-made*.

Fig. 5 Cena do documentário



Fonte: Katia Mesel, 1997.

Vejamos mais uma estrofe do poema cabralino, a seguir:

Aquele rio  
era como um cão sem plumas.  
Nada sabia da chuva azul,  
da fonte cor-de-rosa,  
da água do copo de água, da água de cântaro,  
dos peixes de água, da brisa na água (MELO NETO, 2010, p. 56)

Presume-se que esta estrofe corresponde à fig 5, que mostra mulheres e crianças lavando roupa e utensílios domésticos na beira do rio, crianças que abrem mão de sua infância para trabalhar e contribuir no sustento da família. O rio desconhece os fenômenos que o rodeiam, assim como os homens que vivem dele. Diante disso, temos a adaptação de Mesel sob a perspectiva da tradução icônica isomórfica, quando a diretora-tradutora utiliza outros sistemas e modos para compor a adaptação do texto verbal para o não verbal (PLAZA, 2010, p. 90).

Fig. 6 Cena do documentário



Fonte: Katia Mesel, 1997.

Já a Fig. 6 corresponde à estrofe adiante:

O que vive  
incomoda de vida  
o silêncio, o sono, o corpo  
que sonhou cortar-se  
roupas de nuvens.  
O que vive choca,  
tem dentes, arestas, é espesso.  
O que vive é espesso  
como um cão, um homem,  
como aquele rio (MELO NETO, 2010, p. 73)

A cena do filme se passa na nascente do rio Capibaribe, único ponto em que ainda é limpo e tem suas águas límpidas. A presença da cor amarela e das vestimentas brancas não é por acaso; estes são elementos representativos das religiões afro-brasileiras, do candomblé e da umbanda; caracterizam-se num rito ao orixá das águas doces e da fertilidade, celebrando a vida que ainda habita naquelas águas, e as vidas que as águas sustentam. Captamos, assim, a manifestação da

matriz de tradução simbólica, como podemos constatar na definição de Plaza: “a tradução simbólica, define, *a priori*, significados lógicos, mais abstratos e intelectuais que sensíveis” (PLAZA, 2010, p. 93).

### Considerações finais

Com interesse nas contribuições de Julio Plaza, procuramos evidenciar a manifestação das múltiplas matrizes de tradução intersemiótica. Verificou-se a presença da tradução icônica isomórfica, paramórfica e *ready-made*, a tradução indicial topológica-homeomórfica e topológica-metonímica, e, por fim, a tradução simbólica.

Ficou constatado que as imagens mentais geradas durante a leitura do texto literário são subjetivas e correspondem às experiências vividas pelo leitor. Portanto, as imagens analisadas – frames capturados – são resultado da percepção e sensibilidade da cineasta Katia Mesel, e, para outros leitores, essa constituição imagética pode ser arbitrária.

Quando analisamos uma adaptação de um texto literário para o cinematográfico, a ideia de fidelidade é sempre posta em jogo, quando devemos considerar fatores externos que influenciam na construção do sentido e da ressignificação daquela obra. Como em nossa obra *corpus*, *Recife de dentro pra fora*, o investimento financeiro foi um dos fatores que influenciaram na ressignificação do texto. Devido ao custo de equipamentos, equipe técnica, entre outros, medidas precisaram ser tomadas para a concretização e realização do projeto, como o corte de algumas estrofes do poema. Esta condição foi determinante para a nova roupagem dada à denúncia feita por João Cabral, em 1950.

Podemos ainda constatar o papel que a literatura, seja ela oral ou escrita, e o cinema têm exercido em nossa sociedade, contribuindo para a formação cultural e crítica dos cidadãos e a sensibilização do homem para com situações e contextos adversos.

Verificamos, também, que a literatura, em sua forma escrita, tem função estética, mas também informativa/documental, podendo ser utilizada em diversas áreas de conhecimento, levando-se em consideração que toda produção literária foi produzida em um determinado contexto sócio-histórico.

## Referências

- ANDRADE, Isabella Puente de. **Filhos da lama e irmãos de leite dos caranguejos**: as relações humanas com o manguezal no Recife (1930-1950). 2019. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BARROS, Maria Lígia. **Capital da desigualdade**: as histórias de quem vive abaixo da linha da pobreza no Recife. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/pernambuco/2020/11/11997308-capital-da-desigualdade--as-historias-de-quem-vive-abaixo-da-linha-da-pobreza-no-recife.html>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- DIAS, Luciana da Costa. Platão e a arte: algumas observações sobre as origens da teoria da arte no ocidente em perspectiva hermenêutica. **DA Pesquisa**, Florianópolis, v. 15, p. 01-13, 2020. DOI: 10.5965/18083129152020e0003.
- FERRAZ, Geraldo; BARROS, Salete Rêgo. **Um grito pelo Capibaribe**. Recife: Novoestilo, 2011.
- GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e confronto. **MATRIZES**, São Paulo. n. 2, p. 201-220. Jan./jul, 2010.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MELO NETO, João Cabral de. **Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto**. 10. ed. São Paulo: Global, 2010. p. 56-76.
- MESEL, Katia. **Recife de dentro pra fora**. 1997. 1 vídeo (16 minutos e 25 segundos). Publicado pelo canal Katia Mesel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pYsW3FAFGNU> Acesso em: 14 abr. 2021.
- MESEL, Katia. Mostra Virtual de Curtas Metragens Katia Mesel II. 2021. 1 vídeo (1 hora 4 minutos e 42 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XUSKKydwTvo&t=3245s> Acesso em: 11 mar. 2021.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PEREIRA, Nilce Maria. Literatura, ilustração e o livro ilustrado. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: UEM, 2009.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SIBILA. Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Sibila, ano 9, n. 13, ago., 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 4. ed. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1996.

SUASSUNA, Ariano. Uma teoria da arte rupestre. I Simpósio de Pré-História do Nordeste brasileiro, Clio, n. 4, Recife, **Anais** [...] Recife: CNPq, UFPE, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

---

Recebido em: 07.12.2021

Aprovado em: 1912.2021

**Para referenciar este texto:**

SOUZA, Helber Mariano Barcelos de Melo; AZEVÊDO, Nelma Menezes Soares de. Recife de dentro pra fora: uma análise intersemiótica do rio Capibaribe na literatura e no cinema. **Lumen**, Recife, v. 30, n. 2, p. 73-89, jul./dez. 2021.