

**APROXIMANDO DUAS ÉPOCAS, DUAS CULTURAS E DUAS
FORMAS DE EXPRESSÃO DIFERENTES: A CRIAÇÃO DE UMA
REIMAGINAÇÃO ILUSTRADA DO ROMANCE “EMMA” DE JANE AUSTEN
PARA O BRASIL CONTEMPORÂNEO**

Giovanna Corrêa Lucci (USP)

RESUMO

Tomando como ponto de partida o conceito de *transcrição*, elaborado por Haroldo de Campos em 1963, este trabalho foi motivado pela vontade de desenvolver um estudo interdisciplinar das relações entre literatura e artes visuais no contexto do Brasil contemporâneo. Com isto em mente, o conceito de *transcrição* – aqui entendido como uma *tradução criativa* – foi expandido e aplicado em um exercício de *reimaginação* do romance inglês “Emma”, escrito e publicado por Jane Austen em 1815. Na tentativa de aproximar duas culturas e duas épocas tão distintas, esta pesquisa propôs, assim, a elaboração de um projeto experimental em língua portuguesa que levasse em consideração características da cultura, do imaginário brasileiro e da época atual, no desenvolvimento de uma narrativa com imagens. Dessa forma, pode-se dizer que o principal objetivo deste trabalho estava justamente em estudar o transporte de um texto para outro contexto e explorar como a relação entre texto e imagem se modifica no processo. Além de envolver diversos tipos de tradução, como a *interlingual*, a *intralingual* e a *intersemiótica*, como foram entendidas por Júlio Plaza em sua tese de 1987, o foco desta pesquisa também esteve em refletir acerca da melhor forma de se traduzir visualmente um conteúdo verbal. O resultado final foi um “livro ilustrado” baseado em uma obra tradicional da literatura inglesa, mas que ao mesmo tempo reflete, em parte, traços da cultura e do imaginário brasileiro.

Palavras-chave: tradução intersemiótica. reimaginação. desenho. ilustração.

Contextualizando a pesquisa

Jane Austen é uma autora conhecida por retratar a vida, a sociedade e os costumes de sua época de forma atemporal ao focar acima de tudo na descrição das maneiras e dos sentimentos humanos. Estes pensamentos são transmitidos em todas as suas obras e “Emma” (AUSTEN, 1815), enfatizando a importância do cotidiano, é uma das mais representativas. A obra de Austen permite que qualquer um, independente de nacionalidade ou época, se identifique e trace paralelos com o seu próprio cotidiano.

Jorge Albuquerque Vieira, em sua palestra intitulada “Teoria do Conhecimento e Arte” ministrada em 2009 na Universidade Federal do Paraná (UFPR), tratou do *conhecimento tácito*. Ideia esta, que já havia sido explorada anteriormente por Michael Polanyi, tanto na palestra por ele ministrada na Universidade de Duke, Estados Unidos, em 1984, denominada “The Structure of Tacit Knowing”, bem como em seu livro “The Tacit Dimension” publicado em 1966. Para Vieira (2009, p. 7), existe um tipo de conhecimento individual, que apesar de ser usado por todos, não pode ser articulado e compartilhado por meios discursivo, como o discurso lido, escrito, falado ou ouvido. Este tipo de conhecimento é denominado *tácito* e o único modo de adquirí-lo é através da experiência. Segundo o autor, a arte é a principal portadora comunicacional do *conhecimento tácito* (VIEIRA, 2009, p. 7) e é uma forma de conhecimento em que se trabalham as possibilidades do real (VIEIRA, 2009, p. 10). Por isso, nossa premissa é que o desenho é também a expressão de um *conhecimento tácito*.

Ao tratar do conceito de *transcrição* – como *tradução criativa* –, Haroldo de Campos em seu livro “A Arte no Horizonte do Provável”, publicado originalmente em 1963 e reeditado em 2010, cita os comentários de T. S. Eliot sobre as versões de Eurípedes feitas pelo Prof. Gilbert Murray:

Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente (CAMPOS, 2010, p.110).

Com isso em mente, esta pesquisa foi uma tentativa de aproximar duas culturas, duas épocas e duas formas de narrativas muito distintas.

Pessoas de uma determinada cultura e época possuem um *conhecimento tácito* que molda a forma como vêem o mundo. A relevância desse projeto se dá com a *reimaginação* da obra Emma (AUSTEN, 1815) levando em consideração características próprias de nosso país e época. A partir de pesquisas sobre o original, a autora e o contexto em que foi escrito, e, tendo como base as ideias defendidas por Haroldo de Campos (2010), este trabalho teve a pretensão de ser uma *transcrição* que mantém características do original, mas que ao mesmo tempo retrata outra realidade temporal e espacial, mais integrada a história brasileira, refletindo, ao menos em parte, não só a linguagem como a cultura popular do país e seu imaginário. Mais do que isso, este

projeto buscou evidenciar as semelhanças desta *transcrição* com a obra original, ao explorar o diálogo entre a palavra escrita e a imagem.

Assim, o foco da pesquisa esteve em estudar questões de/para linguagem, produzindo um projeto experimental através da relação entre texto e imagem, do transporte de um texto para outro contexto, e da *traduções intralingual, interlingual e intersemiótica*. Além disso, a *transcrição*, ou melhor, a *reimaginação* desta mesma obra para a língua portuguesa, levou em consideração a sonoridade, os costumes e particularidades da cultura brasileira, retratando uma sociedade distinta em outra época e, gerando assim, possíveis alterações no enredo. Para tal, foram executados processos de tradução por: comparação, livre associação, utilização de linguagem figurada e metáforas, bem como traduções de paletas de cor, estruturas formais, ritmos e compassos entre som e imagem, cores e formas, sobreposições do paradigma ao sintagma (poética), e mistura de “línguas”, buscando uma organicidade composicional. Mais do que isso, foi feita uma organização espaço-temporal por camadas de significação, de forma a criar laços entre unidades significantes do texto e entre imagens, explorando questões da narrativa.

Ao longo da pesquisa, foi realizada uma extensa investigação sobre o livro original e seu contexto, que permitiu compreender melhor não somente o estilo de escrita da autora e os recursos de linguagem empregados por ela, mas também a história e as características de cada um dos personagens e os papéis desempenhados por eles dentro da estrutura da narrativa. Apesar dessa necessidade de inserir seu trabalho em um contexto histórico-social e definir como o objeto desta pesquisa, o texto “Emma” (AUSTEN, 1815), se relaciona com seu próprio tempo, este artigo não tratará destas questões e se limitará a relatar como se deu o processo de elaboração da *reimaginação* textual e imagética proposta.

A *reimaginação* e o original

Antes de dar início a esta etapa da pesquisa, foi feita uma análise do texto original de forma a traçar um perfil dos personagens principais e dos lugares mencionados na obra, com o objetivo de explorar como os nomes, ocupações e características destes personagens poderiam ser *reimaginados* para esta proposta.

Como uma das grandes mudanças impostas por esta *reimaginação* estava diretamente ligada ao estilo e ao tom narrativo escolhido, a linguagem, por exemplo, acabou sendo modificada adquirir a contemporaneidade e o ritmo brasileiro propostos desde o início e se aproximar daquela utilizada no dia-a-dia. Para isso, foram inseridas expressões populares pesquisadas, considerando a sua adequação ao enredo e ao conteúdo do livro.

Sabendo que diversos autores, como Tony Tanner, em seu livro “Jane Austen” de 1986, e Genilda Azerêdo, em seu livro “Jane Austen on the screen, a study of irony in Emma” publicado em 2009, caracterizam Emma como uma ‘imaginista’, justamente por sua habilidade em criar um mundo próprio, com diversas histórias e personagens que refletem uma realidade que ela gostaria de viver (TANNER, 1986, p. 198), pode-se dizer que a história de “Emma” (AUSTEN, 1815), na verdade, consiste em dois níveis de histórias: um fornecido pelo narrador, e um outro que a própria Emma, sendo uma ‘imaginista’, inventa (AZERÊDO, 2009, p. 41). Por isso, uma das características mais importantes da personagem principal e que procurou-se manter na *reimaginação*, é a sua qualidade de ‘filtro’, isto é, de influenciar a visão do narrador sobre determinadas situações que ocorriam a sua volta e sobre os demais personagens que a cercavam. Assim, para que essa qualidade ficasse ainda mais evidente, o narrador em terceira pessoa foi mantido e adotou-se o recurso do fluxo de consciência, que faz com que a linha que divide as vozes do narrador e da personagem principal se torne tênue.

No que se refere à metodologia, tal *reimaginação* foi feita por parágrafos seguindo, na maioria das vezes, a estrutura original para que o leitor pudesse traçar um paralelo direto entre os dois livros, o original e o *reimaginado*. Assim, como o objetivo era retratar uma sociedade distinta em outra época, o enredo acabou sofrendo algumas alterações.

A tradução do texto em imagens e a criação do “livro ilustrado”

1. Experimentos cromáticos

Em paralelo à fundamentação teórica, e à *reimaginação* do texto, foi realizada uma pesquisa cromática, onde, através de experimentos que permitiram melhor compreender os fatores que influenciam a criação e a percepção de uma determinada paleta de cores, procurou-se entender como a cor se comporta quando sofre alterações

nos mais diversos parâmetros. Em outras palavras, tendo em mente que os princípios estéticos formalizados e experimentados nessa época em países de clima continental temperado como a Inglaterra, bem como a luz, os temas e as paisagens, são completamente distintos dos que existem no Brasil de hoje, propôs-se realizar uma série de experimentos em relação à cor, de forma a definir os parâmetros que seriam alterados para que uma tradução da paleta fosse possível.

Com esse objetivo, optou-se por criar um arquivo contendo as 24 imagens originais que C. E. Brock confeccionou em aquarela para a primeira edição ilustrada de Emma, em 1909. Durante o processo construiu-se uma metodologia própria, utilizando o plugin 'CameraRaw' do 'Adobe Photoshop', de forma a realizar uma série de alterações em parâmetros do arquivo original, como: temperature, tint, exposure, recovery, fill light, black, brightness, contrast, clarity, vibrance, saturation, sharpening (amount, radius, detail, masking), noise reduction (luminance, luminance detail, luminance contrast, color, color detail), hue (reds, oranges, yellows, greens, aquas, blues, purples, magentas), saturation (reds, oranges, yellows, greens, aquas, blues, purples, magentas), luminance (reds, oranges, yellows, greens, aquas, blues, purples, magentas), highlights (hue, saturation, balance), shadows (hue, saturation), grain (amount, size, roughness).

Ao final, após uma análise combinatória de todas as possibilidades, foram produzidas 19.895 imagens. Destas, apenas 198 apresentaram diferenças significativas em relação à original, o que resultou em 198 tabelas de cores diferentes.

Na etapa seguinte dos experimentos, os resultados gerados pela pesquisa cromática foram analisados e dentre as 198 tabelas de cores, foi escolhida a de número 19.863 que sofreu alterações no parâmetro shadows (hue=30; saturation=100). Como as imagens utilizadas eram compostas por tons claros e muito similares, uma mudança nas sombras destas imagens significa uma mudança nos tons mais escuros e, portanto, que mais se destacam na mesma, gerando uma leve alteração na coloração e uma mudança drástica na saturação da imagem que atingiu seu máximo.

As tabelas de cores eram formadas, em sua maioria, por tons de laranja e a tabela número 19.863 não é diferente. Assim, logicamente, foi um desses tons o escolhido para determinar as demais cores da paleta final que foi utilizada nas ilustrações. Abaixo se

encontra a versão vetorial desta tabela de cores e o tom de laranja selecionado (Figura 1):

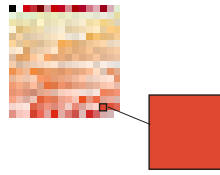


Figura 1: Tabela número 19863 e o tom de laranja selecionado.

2. A paleta de cores

Como já foi dito anteriormente, no início do processo de *reimaginação* do texto, foram traçados os perfis dos personagens e estes mesmos perfis e as relações entre eles foram levadas em consideração, que podem ser representadas pela posição das cores no círculo cromático. Por ser a cor principal, fruto da pesquisa cromática realizada, o tom de laranja retirado da tabela número 19.863 foi escolhido para representar a personagem principal e conduziu a escolha das demais cores. O círculo cromático abaixo (Figura 2) com os tons correspondentes de cada personagem ajuda a visualizar as relações:



Figura 2: Círculo Cromático montado com as cores correspondentes de cada um dos personagens.

Como pode-se observar, Juremma, a personagem principal da *reimaginação*, se situa no canto superior direito do círculo. A cor complementar a ela, seu oposto cromático, foi designada para o personagem que é seu par romântico na história: Jorge. Dos dois lados de Juremma se encontram Augusta e Joana, suas principais antagonistas. A mesma lógica se aplica aos demais personagens.

Uma vez estabelecidas as cores tema de cada um, observou-se o quanto era importante que o tom de laranja característico da personagem principal não só estivesse presente em todos os capítulos, como o fizesse em sua intensidade máxima, de forma a refletir a posição de destaque da mesma dentro da história. Para isso, decidiu-se que a cor da personagem Juremma passaria a ser empregada nas linhas dos desenhos, enquanto que o personagem de maior relevância dentro de cada capítulo seria o responsável por ditar a cor a ser empregada no preenchimento.

3. A estrutura da história

Com o texto pronto e a paleta de cores definida, deu-se início à próxima etapa da pesquisa, onde os pontos chave da história foram colocados em um fluxograma (Figura 3) de forma a mostrar o funcionamento interno de cada capítulo e como eles se relacionam entre si. Além de facilitar a visualização da estrutura da história, esse esquema permitiu estabelecer os graus de importância de cada ação dentro do capítulo e de cada capítulo dentro do conjunto. Dessa forma, os capítulos foram divididos em dez níveis que variam do -4 ao 5 de acordo com a sua relevância dentro da história e os acontecimentos dentro desse mesmo capítulo também, em níveis que vão de 1 a 4.



Figura 3: Fluxograma que mostra a estrutura da história.

Os resultados desse fluxograma foram reorganizados em um diagrama, um gráfico de barras, (Figura 4) que permite a melhor visualização dos dados obtidos. A largura de cada uma das barras do diagrama é diretamente proporcional ao número de páginas do capítulo que elas representam.

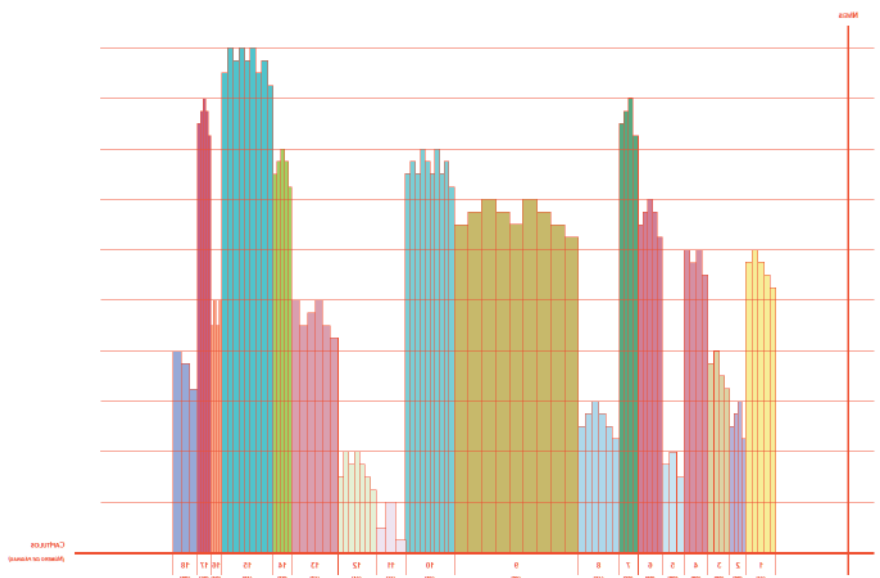


Figura 4: Diagrama que demonstra a relação do fluxo narrativo com as cores e suas intensidades.

É importante observar que tanto o fluxograma quanto o diagrama (Figuras 3 e 4), como diz Plaza em seu livro “Tradução Intersemiótica” de 1994, possuem uma lógica interna compreensível que torna possível a sua interpretação independentemente do repertório do leitor. O fato é que ambos, com a sua aparência que denota a configuração estrutural do texto, são na verdade os responsáveis por traduzir e evidenciar a tensão emocional do mesmo e é isso que os torna tão importantes (PLAZA, 1994, p. 104) se encontram anexados para permitir a melhor visualização dos mesmos.

Assim, como foi mencionado, a relevância tanto do fluxograma quanto do diagrama apresentados está em determinar os níveis de importância de cada capítulo dentro da história e de cada acontecimento dentro dos capítulos. Isso porque, nesta etapa do projeto estes níveis foram aplicados para determinar a intensidade das cores de preenchimento dentro de cada um dos capítulos. Estas cores sofreram uma variação de 10% de saturação dependendo do nível em que o capítulo se situa, variando de 10% a 100%. Em outras palavras, as imagens de um capítulo nível -4 têm sua cor de preenchimento característica apresentada com 10% de saturação, enquanto que as imagens de um capítulo de nível 5 têm sua cor de preenchimento apresentada com 100% de saturação. Todas essas variações mencionadas podem ser melhor observadas na tabela a seguir (Figura 5):

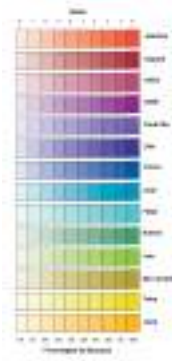


Figura 5: Tabela que mostra a variação cromática da paleta de cores criada. Os tons sofrem uma variação de saturação que vai de 10% a 100% e varia de acordo com o nível de importância do capítulo ao qual eles serão aplicados.

4. A criação das imagens

Com a paleta e o esquema de cores definido, deu-se início ao processo de criação das imagens. Ao final de uma série de experimentações, optou-se por não retratar cenas ou personagens nas imagens finais, mas sim objetos que representassem as situações relatadas ou as metáforas e expressões utilizadas no texto. Durante o processo, procurou-se aproximar ao máximo as imagens ao texto de forma a criar uma relação intrínseca entre os dois. Justamente por isso, ao final do trabalho, tornou-se quase impossível desvincular o processo criativo da produção do texto daquele que envolve a produção da imagem. Mais do que isso, uma vez que texto e imagem foram colocados juntos, lado a lado, ficou muito difícil desvinculá-los do conjunto formado.

Isso porque tanto o texto como as imagens foram criados por analogia. O primeiro possuiu uma relação direta com a obra original e são justamente esses paralelos traçados entre uma cultura e a outra que permite que o leitor perceba as conexões, as semelhanças e diferenças entre eles. Já as ilustrações possuem esse mesmo tipo de relação só que com o texto *reimaginado*. As imagens, além de retratar figuras que são mencionadas no texto, também refletem a estrutura interna do mesmo. Prova disso é o diagrama, o terceiro elemento presente nas páginas deste projeto, que fica responsável por fazer com que essa ligação entre eles, muitas vezes imperceptível ao leitor, fique evidente.

Outra aplicação do diagrama criado foi para determinar em que ponto da história entrariam as ilustrações. Todas as imagens, sem exceção foram criadas para seguir os

picos daquele diagrama apresentado anteriormente. Os capítulos criados ficaram com uma média de duas imagens cada um.

As imagens, em si, foram criadas no software “Adobe Illustrator CC” e, portanto são vetoriais. Isso permite que elas sejam ampliadas infinitamente sem perder a qualidade. Porém, a ideia era que o traço característico do vetor não ficasse tão em evidência e, por isso, depois de experimentar as mais diversas estéticas de desenho e efeitos, optou-se por trabalhar as linhas de forma a criar padronagens que transmitam a sensação de textura, relevo e transparência.

5. A montagem do livro

Quando as imagens já estavam finalizadas, iniciou-se a fase final: a montagem dos capítulos do livro. A principal preocupação nesta etapa foi alcançar um equilíbrio entre imagem e texto. Para isso, foram alternadas imagens que ocupam duas páginas e imagens que ocupam apenas uma. Estas mesmas imagens sempre são intercaladas pelo texto. Aqui o texto também é forma, pois ao invés de se apresentar em linha reta como faz o texto presente nas páginas que não contêm imagens, as palavras formam figuras que se relacionam tanto à imagens que ali figuram quanto ao conteúdo do texto em si.

Foram utilizados três tipos de fontes. A primeira é a fonte “Garamond”, corpo 12, regular, na cor preta. A “Garamond” é uma fonte serifada que, em um tamanho considerável como o 12, proporciona maior conforto ao leitor em meio à tantas informações visuais e que, por isso mesmo, foi empregada na maior parte do texto. O segundo tipo de frase utiliza a mesma fonte, com o mesmo corpo, só que em negrito no tom de laranja característico da personagem principal, e foi utilizado para ressaltar as frases mais importantes naqueles trechos determinados e suavizar a transição entre as páginas que contêm imagem e texto e aquelas que só contêm o texto. Já o terceiro tipo é caracterizado por uma que leva o nome da autora do original: “Jane Austen”, em corpo 24, também na cor laranja característica da personagem principal. Essas últimas frases, porém estão presentes em menor número e somente nas páginas que contêm ilustrações para assinalar os picos de maior importância do capítulo.

Para demonstrar no corpo do livro a importância do diagrama que participou de todo o processo criativo, ficou decidido que todas as aberturas de capítulo teriam uma versão do mesmo com as colunas daquele determinado capítulo assinalado com a cor

que caracteriza o mesmo. Além disso, também foi determinado que essas mesmas barras apareceriam na lateral direita inferior dos capítulos, assinalando em qual dos níveis internos do capítulo se situa cada uma das páginas.

A seguir estão algumas miniaturas das páginas do primeiro capítulo do projeto final, que servirão para exemplificar tudo o que foi descrito aqui (Figuras 6, 7 e 8).



Figura 6: Exemplo de uma das aberturas de capítulo.



Figura 7: Exemplo onde a imagem e o texto ocupam duas das páginas do livro.



Figura 8: Exemplo de página que marca a transição entre uma imagem e outra, onde só existe texto, ainda que este se apresente uma tipografia com duas cores diferentes.

Conclusões

Esta investigação pretendia, dentre outras coisas, realizar uma transposição histórico-cultural na qual um texto, originalmente publicado na Inglaterra do século XIX, poderia ser transcrito para refletir, ao menos em parte, a cultura e o imaginário brasileiro atual. A intenção aqui, porém, não era contar uma história só utilizando palavras, mas sim uma mescla de texto e imagens que possuíssem um vínculo entre si e que quando colocadas juntas na mesma página, transmitissem ao leitor um panorama mais completo do que vem a ser este imaginário retratado.

Assim, levando em conta os objetivos desta pesquisa e tudo o que foi produzido no período de um ano, pode-se concluir que o trabalho cumpriu seu propósito e obteve resultados satisfatórios que foram além das expectativas iniciais: um “livro ilustrado” composto por 18 capítulos de texto e 52 imagens que possuem uma forte ligação entre si e que representam a cultura brasileira sem romper completamente os laços com a história original.

Referências

AUSTEN, Jane; TANDON, Bharat (Org.). *Emma: an annotated edition*. 1ª ed. The Belknap Press of Harvard University Press, 2008;

AZERÊDO, Genilda. *Jane Austen on the screen, a study of irony in Emma*. 1ª ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2009;

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010 (1ª ed. 1963);

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994;

POLANYI, Michael. *The Tacit Dimension*. Estados Unidos: Peter Smith, 1966.

TANNER, Tony. *Jane Austen*. 1ª ed. Palgrave Macmillan, 2007;

VIEIRA, Jorge Albuquerque; RAY, Sonia. *Teoria do Conhecimento e Arte*. Goiás: UFG, *Revista Música Hodie*, vol. 9, nº 2. pp.11-24. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/11088/7311>>. Acesso em: Abril de 2015.