

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO / CURSO DE
TRADUÇÃO – ESPANHOL

CLEIDE IRENE XAVIER DA SILVA

**DA PINTURA À LITERATURA: uma proposta de tradução intersemiótica
à luz da maternidade em cinco obras de Frida Kahlo**

Brasília - DF
2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO / CURSO DE
TRADUÇÃO – ESPANHOL

CLEIDE IRENE XAVIER DA SILVA

**DA PINTURA À LITERATURA: uma proposta de tradução intersemiótica
à luz da maternidade em cinco obras de Frida Kahlo**

Projeto Final do Curso de Tradução julgado como
requisito para obtenção do grau de Bacharel em
Letras Tradução – Espanhol pela Universidade de
Brasília (UnB).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. María Del Mar Paramos
Cebey

Brasília – DF

2018

Folha de aprovação

DA PINTURA AO CONTO: uma proposta de tradução intersemiótica à luz da maternidade em cinco obras de Frida Kahlo

Relatório final, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, como parte das exigências para a obtenção do título de bacharelado.

Profª. Drª. María Del Mar Paramos Cebey
(Orientadora – LET/UnB)

Banca Examinadora: _____
Profª. M.Sc. Magali de Lourdes Pedro
(Coordenadora do Curso – LET/UnB)

Banca Examinadora: _____
Profª. Drª. Sandra María Pérez López
(Membro Interno – LET/UnB)

Agradecimentos

Acima de tudo, agradeço a Deus por mais este sonho realizado. Por me transmitir força, foco e fé, que me acompanharam ao longo desses anos e que não me permitiram desistir.

Aos meus pais, que sempre me incentivam em minhas escolhas. Aos meus filhos que aguentaram meu estresse. Ao meu neto que sentava no meu colo, enquanto digitava, querendo atenção. Ao Marcelo, que suportou meu mau humor. Ao querido amigo João, que soube compreender minha ausência, me incentivar e me acalmar. Ao meu querido amigo Alessandro, que leu meu trabalho e deu dicas construtivas. Ao meu amigo Leopoldo, que torceu por mim.

À minha professora María del Mar, por orientar-me no meu TCC e principalmente pelos ensinamentos ao longo do curso. A todos meus professores do curso de Letras – Tradução/Espanhol, que compartilharam seus conhecimentos em sala de aula e acompanharam a minha jornada enquanto universitária. Sou grata especialmente às professoras Sandra e Magali, pela disponibilidade em participar da banca. A um certo professor especificamente que me decepcionou por seu comportamento, mas me fortaleceu para ser melhor.

Finalmente, agradeço à minha companheira de curso Loyane, que sempre esteve comigo nesta batalha e que realizou em conjunto comigo tantos trabalhos.

Dedico a meus filhos, meu neto, meus pais, meus amigos de fé, aos professores do curso e à minha orientadora por toda a paciência e colaboração durante o período de realização e o desenvolvimento deste trabalho.

“Nada é absoluto. Tudo muda, tudo se move, tudo gira, tudo voa e desaparece.” (Frida Kahlo)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é propor uma tradução intersemiótica de cinco obras de Frida Kahlo que retratam a maternidade. Para realizar essa tradução foi necessário abordar os estudos semióticos de Lucia Santaella, uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Charles Peirce. Além disso, realizou-se uma pesquisa da vida e das cinco obras de Frida Kahlo, bem como do conto literário. A partir desse arcabouço teórico, a proposta foi traduzir intersemioticamente, em forma de conto, as cinco obras. Foi preciso fazer uma conexão, na qual, para explicar o processo semiótico durante o processo tradutório, utilizaram-se os conceitos peirceanos.

Palavras-chave: Frida Kahlo, Tradução intersemiótica, Pintura, Maternidade, Conto.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es proponer una traducción intersemiótica de cinco obras de Frida Kahlo que retratan la maternidad. Para realizar esa traducción, fue necesario abordar los estudios semióticos de Lucia Santaella, una de las principales divulgadoras de la semiótica y del pensamiento de Charles Peirce. Además, se realizó un estudio de la vida y de las cinco obras de Frida Kahlo, así como sobre el literario cuento. Y, a partir de estas construcciones teóricas, la propuesta fue traducir, en forma de cuento, intersemioticamente las cinco obras. Es necesario hacer hincapié en que, para explicar el proceso semiótico durante el proceso traductor, se utilizaron los conceptos peirceanos.

Palabras claves: Frida Kahlo, Traducción intersemiótica, Pintura, Maternidad, Cuento

SUMÁRIO Y

INTRODUÇÃO10

CAPÍTULO 1. DA PINTURA À LETRA: UMA BREVE INTRODUÇÃO À TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA12

1.1. As possíveis acepções da palavra tradução12

1.2. Desbravando a Tradução Intersemiótica15

1.3. O que é signo?17

CAPÍTULO 2. FRIDA KAHLO – A IRREVERENTE PINTORA MEXICANA21

2.1. Leitura/tradução intersemiótica à luz da maternidade nas cinco obras de Frida Kahlo27

2.1.1. *Mi nana y yo*28

2.1.2. *El abrazo del amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*30

2.1.3. *Henry Ford o La cama volando*32

2.1.4. *Mi nacimiento*34

2.1.5. *Frida y el aborto*35

CAPÍTULO 3: MATERNIDADE E DESILUSÃO38

3. 1. O conto38

3.2. Conto: proposta de tradução intersemiótica42

3.3. Análise do conto45

3.4. Análise dos cinco subcontos48

3.4.1. Primeiro subconto49

3.4.2. Segundo subconto50

3.4.3. Terceiro subconto51

3.4.4. Quarto subconto53

3.4.5. Quinto subconto55

CONSIDERAÇÕES FINAIS56

REFERÊNCIAS57

Referências complementares59

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios até hoje em dia, a tradução alçou a comunicação humana. Antes da escrita, os homens se comunicavam por meio de desenhos, gestos, sons, imagens. Para que o outro entendesse, foi necessário decifrar esses meios comunicativos através da tradução. Traduzir é uma tarefa árdua, que requer conhecimentos não só linguísticos, mas também culturais, sociais, políticos, religiosos, históricos, psicológicos, ou seja, uma gama de saberes.

Erroneamente, tende-se a conceber a tradução como um processo que ocorre somente entre sistemas verbais, quer seja escrito ou oral. No entanto, ela se dá também por meio de sistemas não verbais, através de um processo constante de mediação entre sistemas de signos diferentes, complexos, arbitrários e dinâmicos. Refletindo sobre a tradução nesta perspectiva, percebe-se que não envolve somente signos verbais, mas também não verbais. É um processo entre meios semióticos, denominado, pelo linguista russo Roman Jakobson, de tradução intersemiótica.

A tradução intersemiótica fascina por sua inclusão de signos não verbais, rompendo com a tradição da tradução interlingual e intralingual, expandindo a possibilidade de vê-la além da língua e de sistemas verbais. É por causa da tradução intersemiótica que livros são traduzidos para o cinema e o teatro, bem como se traduz, da música para a dança, dentre tantos outros meios semióticos.

A motivação para a realização deste trabalho foi a descoberta da artista Frida Kahlo, em visitação à exposição “Conexões ente mulheres surrealistas no México, realizada em Brasília, de 13 de abril a 5 de junho de 2016, no espaço da Caixa Cultural. Posteriormente, na disciplina de Teoria da Tradução I, ministrada pela professora e doutora Cristiane Roscoe (UnB), com o encanto pela autora, e suas obras, foi realizado um trabalho cujo tema escolhido era: “A tradução intersemiótica da obra de Frida Kahlo à luz do fenômeno intercultural”. Até este momento, a tradução intersemiótica era desconhecida. Sequer sabia do que se tratava. Foi um desafio enaltecedor e enriquecedor que causou amor à primeira descoberta. Portanto, estes dois acontecimentos foram primordiais para a proposta deste trabalho. Como a obra de Frida possibilita uma gama de temas, a delimitação foi a maternidade, assunto que é polêmico. De um lado o desejo em gerar um filho, do outro, a cobrança social que impõe à mulher a maternidade como prova de sua valia. Aliar-se a arte de Frida e poder traduzi-la em literatura, por meio da semiótica,

é enaltecer as possibilidades de propagar a arte pela arte e introduzi-la na comunicação humana de forma sutil e agradável.

Destarte, o objetivo geral deste trabalho consiste em traduzir obras da artista Frida Kahlo através de um conto, e assim, propagar a visão sobre a primazia de suas obras e de sua relação interpessoal com elas e o relato que contêm em relação à maternidade. Além disso, este trabalho visa a desmistificação da tradução como um sistema verbal.

Com base na semiótica peirceana, será realizada uma leitura semiótica de cinco obras de Frida Kahlo: *Mi nana y yo*, de 1937; *El abrazo de amor entre el universo, la tierra* (México), *Yo, Diego y el señor Xólotl*, de 1949; *Henry Ford o la cama volando*, de 1932; *Mi nacimiento*, de 1932 e *Frida y el aborto*, de 1932. Nessas telas, Frida representa a própria realidade ligada à dor da maternidade. A artista traduziu para a tela sua frustração diante da impossibilidade de gestar.

Assim, traduzir intersemioticamente, da pintura à literatura, cinco obras relativas à maternidade, é fazer uma análise semiótica, com base nos signos de cada quadro e traduzi-los a um texto, ou seja, de signo não verbal para um signo verbal.

Como salienta Malta (2012, p.10) “A imagem pintada não é uma reprodução. É a forma técnica de enxergar as coisas, de identificá-las. É sempre a imagem de um pensamento”.

Por conseguinte, será realizada uma breve discussão das bases da semiótica peirceana proposta, principalmente, pela autora Lucia Santaella, dentre outros, para compreender as pinturas, trabalhando com o conceito de primeiridade, secundidade e terceiridade, categorias fenomenológicas de Peirce.

Para isso, o trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, intitulado “Da pintura à letra: uma breve introdução à tradução intersemiótica”, serão abordados os conceitos de tradução, signo, semiose, semiótica e tradução intersemiótica. No segundo capítulo – “Frida Kahlo – a irreverente pintora mexicana” –, serão retratadas a biografia de Frida Kahlo e a leitura semiótica de suas obras. No terceiro capítulo, denominado “Gênero conto”, será apresentado o conto como proposta de tradução intersemiótica, bem como sua análise e seu gênero textual.

CAPÍTULO 1. DA PINTURA À LETRA: UMA BREVE INTRODUÇÃO À TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Raramente se nota a presença da tradução na comunicação cotidiana. Tampouco é comum correlacionar a prática tradutória ao processo comunicacional humano. A comunicação é perceptível, geralmente, pela verbalização, oral ou escrita. Mas tanto a oralidade quanto a escrita extrapolam este o verbalizado. Desenhos, pinturas, expressões corporais, dança, sons, gestos, placas, obras de arte e outros tantos, são práticas comunicacionais em meios não verbais. Tudo o que comporta significação é passível de gerar comunicação.

Diante desta euforia em compreender esse sistema comunicacional não verbal, surgiram vários estudos, como a semiótica, a qual por meios dos signos traduz intersemioticamente significações e vai dando sentido as coisas, assim estabelecendo a comunicação.

Neste capítulo faremos uma breve abordagem sobre a tradução intersemiótica.

1.1. As possíveis acepções da palavra tradução

Segundo o dicionário Aurélio, traduzir é “1. Fazer passar (uma obra) de uma língua para outra; trasladar, verter. 2. Expressar, interpretar. 3. Manifestar-se”. O dicionário Michaelis define traduzir como “trasladar, verter de uma língua para outra. Interpretar. Demonstrar, explicar, manifestar, revelar. Conhecer-se, demonstrar-se, manifestar-se. Representar, simbolizar. Explanar, exprimir. *Realizar* (uma ideia, um pensamento)”. No Dicionário de Linguística da Editora Cultrix (1998, p. 594), “Traduzir é enunciar numa outra língua (ou língua de chegada) o que foi enunciado numa língua-fonte, conservando as equivalências semânticas e estilísticas”.

O húngaro Paulo Rónai, em sua obra “A tradução vivida”, contesta a definição que os dicionários dão à palavra tradução e observa que:

Ao definirem “tradução”, os dicionários escamoteiam prudentemente esse aspecto e limitam-se a dizer que “traduzir é passar para outra língua”. A comparação mais óbvia é fornecida pela etimologia: em latim, *traducere* é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor, o objeto direto, o autor do original a quem o tradutor

introduz num ambiente novo [...] Mas a imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando-se que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio lingüístico que não o seu (RONAI, 1976, p. 3-4).

Há outros estudiosos, como Susan Bassnett (2003), que ressaltam ser a tradução um processo de negociação entre textos e entre culturas, um processo em que ocorrem todos os tipos de transações mediadas pela figura do tradutor. Seguindo a mesma linha, Umberto Eco (2007) assevera que traduzir é compreender o sistema e a estrutura de uma língua, e construir um novo sistema que possa causar no leitor efeitos semelhante àqueles que o texto de partida produziu nos seus leitores. O que é uma tarefa difícil; afinal, não basta o tradutor dominar as línguas, tem que conhecer a cultura onde se insere o texto que vai traduzir, para poder adaptar o seu novo texto à cultura da língua para a qual está a traduzir. Ou seja, a tradução vai além dessas definições e envolve fatores sociais, culturais, lingüísticos, etc.

Segundo Arrojo (2000, p. 12)¹, para Catford a tradução é a “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua”. No entanto, a tradução, para Arrojo (1986), é um processo de recriação, onde a ênfase é dada à recepção do texto traduzido na língua alvo e às situações que envolvem o tradutor durante o processo tradutório.

Em “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin expõe: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2011, p.102)”.

Uma das definições mais relevantes é de Octavio Paz (1990), para quem aprender a falar é aprender a traduzir. Porém, pode-se estender esse conceito ao preceituar que os sons, os cheiros, as imagens e o toque também são meios de comunicação e conseqüentemente de traduzir. Isso é perceptível quando no próprio ventre o bebê começa a se desenvolver. Tanto a mãe quanto o embrião vão traduzindo cada transformação e com isso estabelecendo uma comunicação que afaga todos os sentidos: visão, paladar, tato, olfato e audição. Ao nascer, o bebê se comunica por meio de gestos, ou grunhidos, que vão sendo traduzidos. A criança

¹ ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. São Paulo, Editora Ática, 2000. Série Princípios.

nos primeiros anos de vida vai ouvindo sons e vendo imagens. Com o tempo ela consegue traduzir essas imagens por meio da fala ou vice-versa. Depois de passar por esta etapa, a criança começa a querer desvendar o significado das coisas, das palavras, de tudo o que a cerca; ou seja, ela começa a traduzir o meio a sua volta, suas próprias características, seu próprio ser. Assim, percebe-se que traduzir é comunicar-se, promovendo, auxiliando e facilitando a promover o relacionamento entre os indivíduos, ajudando a romper o silêncio e o isolamento. O mesmo acontecerá depois de adultos.

Haroldo de Campos (2010) vê a tradução como criação e como crítica. A teoria da “transcrição” de Haroldo de Campos está pautada na leitura que o teórico brasileiro faz do conceito benjaminiano, de que a tradução é uma forma, e como tal, cabe ao autor criar a obra original e ao tradutor recriar o original.

A tradução tem diversas definições e correntes doutrinárias, o que demonstra o quão complexo é conceituá-la e defini-la, e o quão necessário é compreendê-la em toda a sua complexidade. Traduzir não é só passar de uma língua a outra ou simplesmente saber dois idiomas; traduzir não envolve somente línguas ou uma linguagem verbal, envolve sistemas de signos que podem ser ou não verbais, envolve cultura, envolve história, tradição, teoria, prática, costumes, credences, etc. Traduzir é ter conhecimento diversificado, é saber fazer escolhas, é ousar, é recriar, é reproduzir, é diversificar, é transmitir a ideia do original. Traduzir é uma arte e uma ação pragmática. É uma ação consciente e funcional. Traduzir é simplesmente levar algo conhecido num certo lugar para outro lugar onde este algo é desconhecido, e assim, oportunizar uma relação de conhecimentos e aprendizados. Traduzir é permitir a comunicação.

O conceito de tradução passou por diversas modificações ao longo dos séculos. Porém, o primeiro a introduzir o termo tradução intersemiótica, mesmo que de forma genérica, ao classificar a tradução em três tipos, foi o linguista Roman Jakobson (2007), quando diferencia:

- a. A tradução intralingual ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- b. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- c. A tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

A partir desta classificação, a tradução deixa de ser apenas entre signos verbais e passa a ser também entre signos verbais e não verbais, ou seja, a tradução intersemiótica, que será um dos objetos de análise neste trabalho.

1.2. Desbravando a Tradução Intersemiótica

Os estudos sobre a tradução intersemiótica são recentes. No Brasil, a obra “Tradução Intersemiótica”, de Júlio Plaza, foi escrita com base nos conceitos de signos elaborados por Charles Peirce. Entretanto, Plaza enfatiza o estudo da tradução intersemiótica a partir de práticas artísticas com diversas linguagens e meios.

Plaza conceitua assim a tradução intersemiótica: “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução.” (PLAZA, 1987, p. 18). Com isso expõe que ao pensarmos recriamos imagens e até outros pensamentos, ou seja, o pensamento é reproduzido por outros signos; no entanto, logo, todos nós somos tradutores, mesmo que de forma inconsciente, distinguindo-se o tradutor profissional do amador.

Corroborando com a ideia de Plaza, Ronái define a tradução intersemiótica como “aquela a que nos entregamos ao procurarmos interpretar o significado de uma expressão fisionômica, um gesto, um ato simbólico, mesmo desacompanhados de palavras”. (RÓNAI, 1991, p. 17).

Focaremos aqui nos estudos traçados por Lucia Santaella, uma exímia pesquisadora da semiose peirceana, base central da tradução intersemiótica. Consoante a estudiosa:

Em síntese: compreender, interpretar é **traduzir** um pensamento em outro pensamento num movimento interrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É porque o signo está numa relação a três termos que sua ação pode ser bilateral: de um lado, representa o que está fora dele, seu objeto, e do outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente processará sua remessa um outro signo ou pensamento onde se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim ad infinitum (SANTAELLA, 2012, p. 80, grifo nosso).

Santaella (2005) sustenta que há um processo de associações na mente do intérprete, que ocorre através da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, e, assim, produz na mente do intérprete um outro signo que traduz o

significado do primeiro. Isso nada mais é do que a tríade peirceana *representamen* – objeto – interpretante. É com base nos estudos de semiose de Santaella que a tradução intersemiótica aqui proposta será estudada.

Inicialmente, para entender a tradução intersemiótica far-se-á necessário abordar, de forma geral, a semiótica peirceana. A semiótica, criada a partir das pesquisas de Charles Sanders Peirce (matemático, cientista, filósofo e lógico), estuda todos os tipos de linguagem. Contudo, esse termo não foi criado por Peirce e sim por seus seguidores.

A semiótica tem por objeto qualquer signo; portanto, pode-se analisar semioticamente tudo o que está ao nosso redor, pois, para esta ciência, tudo é passível de interpretação e tem um significado. De acordo com Lucia Santaella (2007), a semiótica pode definir-se como uma ciência, cujo objetivo é investigar todas as linguagens possíveis; ou seja, examina os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. Há que ressaltar-se que semiótica e semiose são coisas distintas. Para Eco (2004), a semiose é um fenômeno e a semiótica é um enunciado teórico sobre os fenômenos semióticos.

Outra questão levantada por Santaella (2010) é que a comunicação é feita por signos. Portanto, nunca haverá comunicação sem signo e signo sem comunicação, bem como toda interpretação é signo. Daí advém a concepção peirceana de que: “Qualquer coisa que substitui outra coisa para algum intérprete é uma representação ou signo” (SANTAELLA, 2005, p. 31).

Segundo Santaella (2004), a fenomenologia é de suma importância para os estudos sobre semiótica, por ser uma teoria com bases filosóficas sólidas, capaz de explicar os processos semióticos. E entende por fenômeno “qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente [...] a fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo o homem, cada dia, em cada canto e esquina do nosso cotidiano” (SANTAELLA, 2008, p. 32).

Conforme Santaella (2005), Peirce, além de anunciar que todo pensamento se dá através de signos, apontou que todo pensamento será constituído de uma variedade de signos. Assim, é necessário o estudo de todos os signos e suas transformações, para compreender os raciocínios nos métodos científicos. Peirce

buscou no estudo da Lógica e na fenomenologia explicação para o pensamento ou a semiose.

1.3. O que é signo?

Um conceito fundamental na semiótica é o conceito de signo. Idealizado por Peirce, o signo é o elemento pelo qual a mente de intérprete pode conhecer, modificar ou ampliar o entendimento de algo.

Para Santaella, a melhor e mais completa definição de signo é encontrada nos escritos de Peirce:

Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediadamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante (PEIRCE, CP 6.347, apud SANTAELLA, p. 42).

Conforme o enunciado, resta claro que o signo é composto por três partes: signo, objeto e interpretante. É triádico. O signo ou *representamen* é um primeiro, aquilo que funciona como signo para alguém naquele instante, faz parte da primeiridade, é a coisa que representa o signo. O objeto é a coisa que serviu para representar o signo, é o que será analisado. Faz parte de secundidade. O interpretante é a interpretação do algo, da coisa. Funciona como mediador entre o que foi interpretado a partir do que gerou a interpretação na mente. Cria o elo entre o signo e o objeto e o traduz.

Cada um dos elementos – *representamen* – objeto – representante, é desmembrado em três categorias e cada uma delas é dividida em signos, denominada tricotomia. Essa divisão lógica do signo, proposta por Peirce têm por escopo viabilizar uma melhor compreensão do processo semiótico e, conseqüentemente uma organização dos conceitos teóricos.

No quadro abaixo, estão representadas as divisões dos signos propostas por Peirce.

Quadro 1: Categoria dos signos proposta por Peirce

DIVISÃO DOS SIGNOS			
CATEGORIA	O Signo em relação a SI MESMO	O Signo em relação ao OBJETO	O Signo em relação ao INTERPRETANTE
PRIMEIRIDADE	Quali-signo	Ícone	Rema
SECUNDIDADE	Sin-signo	Índice	Dicente
TERCEIRIDADE	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Fonte: PUC-RIO. *Semiótica, Ideologia e Retórica* (2018)².

Para Santaella (2008), a fenomenologia peirceana apresenta as três categorias formais e universais que se somam e, no signo, elas não podem ser dissociadas, tendo como objetivo a percepção, a apreensão e a significação sempre relacionadas aos signos.

– **Primeiridade**: é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. (NÖRT, 2003, p. 63). É o que o signo tem de primeiro, de original. É tudo que está na mente de alguém no instante presente e imediato. É a primeira sensação sentida. É a percepção. Aparece em tudo o que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade. Fazem parte desta primeira tricotomia, conforme definido no quadro 1: o quali-signo, o ícone e o rema.

– **Secundidade**³: “é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ação e reação ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei” (SANTAELLA, 2007, p. 11). Conforme expõe Santaella, a secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. É a representação, o fato. Fazem parte da tricotomia peirceana da secundidade: sin-signo, índice e discente.

² Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13975/13975_9.PDF>. Acesso: 10 de setembro de 2018.

³ A categoria da secundidade pode ser grafada como secundidade, sendo uma mera opção ortográfica, vez que ambas possuem a mesma ideia peirceana.

–Terceiridade: diz corresponder “à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo pelo reconhecimento de elementos da realidade externa” (SANTAELLA, 2007, p.11). É a capacidade que algo tem de interpretar, conectando a qualidade com o fato. É o pensamento completo, a razão. São classificados pela semiótica peirceana de: Legi-signo, signo e argumento.

A razão e a consciência para Peirce são distintas, conforme informa Santaella:

A terceiridade Como um lago sem fundo no qual as idéias (partículas materiais da consciência) estão localizadas em diferentes profundidades e em permanente mobilidade. A razão (pensamento deliberado) é apenas a camada mais superficial da consciência. Aquela que está próxima da superfície. Sobre essa camada, porque superficial, é a ela que nossa autoconsciência está atada. Daí tendermos a confundir consciência com razão. No entanto, se bem que a razão seja parte da consciência, ela não compõe, de longe, o todo da consciência (SANTAELLA, 1983, p.41).

Observando agora em detalhe, a primeira tricotomia do signo é em relação ao *representamen* e o signo, ou melhor, do signo em relação a si mesmo. Recobre o nível do sensível e do qualitativo, ou seja, das percepções. São “três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: sua mera qualidade, sua existência, quer dizer, o simples fato de existir, e eu caráter de lei” (SANTAELLA, 2002, p.12). Foi dividida em: quali-signo, sin-signo e legi-signo (PEIRCE, 1972).

– Quali-signo: representa uma qualidade. São as características que não particularizam as qualidades do *representamen* identificadas de imediato. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo.

– Sin-signo: representa alguma coisa ou um evento realmente existente que é signo, razão pela qual envolve um ou mais qualissignos. Suas características são observadas e particularizadas.

– Legi-signo: é uma lei que é um signo. É um signo sobre o qual há uma concordância ou uma convenção, de ordem generalizante, sobre o que é como ele representa.

A segunda tricotomia refere-se ao signo em relação ao objeto. Diz respeito ao nível da experiência, da coisa ou do evento, ou seja, dos sentimentos. São eles:

– **Ícone:** assim como o qualissigno, é o signo que representa o objeto por similaridade (semelhança), que mantém uma relação de proximidade sensorial ou emotiva entre o signo, representação do objeto e o objeto dinâmico em si. O próprio Peirce (2010, p.64) é categórico quando afirma que “A única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone”, ou um conjunto deles.

– **Índice:** assim como o sinssigno, resulta de uma singularização. “Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais” (PEIRCE, 2012, p.75-76). É um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. Na medida em que índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao objeto.

– **Símbolo:** como o legi-signo, é uma convenção, uma lei. É um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto.

A terceira tricotomia refere-se às relações entre o signo e seu interpretante. O interpretante é o que um signo gera na mente de alguém. São classificados em:

– **Rema:** é um signo que, para seu interpretante (sentido) é um signo de possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de objeto possível, ou seja, é um signo de possibilidades, algo cujo significado não se sabe. “Todo rema propiciará, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido” (PEIRCE, 2012, p.53).

– **Discente:** é um signo que representa o objeto em respeito a sua existência real, portanto não pode ser um ícone. Atribui a afirmação ou acerto, move a consciência ao julgamento, que é verdadeiro ou falso. Para seu interpretante, é signo de uma existência real, atual. “Discentes são interpretantes de signos indiciais” (SANTAELLA, 2002, p. 26).

– **Argumento:** é um signo que, para seu interpretante, é “signo de lei”, ou melhor, representa seu objeto apenas em seus caracteres, conforme Santaella (2002)

No capítulo 2, abordaremos brevemente a biografia de Frida Kahlo a fim de fazermos uma leitura semiótica dos signos representados nas cinco obras selecionadas, e assim, compreendermos o processo tradutório intersemiótico.

CAPÍTULO 2. FRIDA KAHLO – A IRREVERENTE PINTORA MEXICANA

A apresentação da vida, obra e morte da irreverente pintora Frida Kahlo (1907-1954) será baseada a partir das biografias produzidas por Hayden Herrera (2011), Rauda Jamis (1987) e pelo diário da própria pintora. Neste contexto biográfico ainda será apresentado o contexto histórico, político e social no qual esteve presente Frida, durante sua curta vida.

A terceira filha de Guillermo Kahlo, um fotógrafo alemão proveniente de uma família judaica de origem húngara, e da mestiça Matilde González y Calderón, uma católica de origem indígena e espanhola, nasceu no México, no distrito de Coyacán, na residência de seus pais, hoje conhecida como a Casa Azul, em 6 de julho de 1907. Recebeu o nome de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón.

Parece que Frida veio realmente para se impor e polemizar, pois no dia de seu batizado houve um conflito entre o padre e seu pai, que exigia colocar à criança um nome de origem alemã Frieda, cujo significado era paz. Acontece que naquela época a igreja mexicana exigia um nome que constasse no calendário de santos para realizar o batismo. Segundo Jamis (1987), a avó materna Izabel sugeriu o nome de Magdalena Carmen Frida, já que os dois primeiros nomes supririam as exigências da igreja e, assim, o batizado foi realizado.

Quando tinha dois meses, a mãe de Frida engravidou de Cristina, sua irmã mais nova, ficando impossibilitada de amamentá-la. Com isso, confiada como a uma índia ama de leite. Após o nascimento de Cristina, Frida perdeu o status de caçula, e a preferência aos mimos e a atenção. A relação entre as duas irmãs, durante a infância, era de proximidade. Frida cuidava da irmã caçula com muito alento e proteção, enquanto esta, menos esperta, tentava imitá-la e segui-la. Ao maternal foram juntas. Porém, anos mais tarde, essa amizade foi abalada quando Cristina passa a ser amante de Diego Riviera, marido de Frida, e com ele teve seis filhos. Frida nunca a perdoou por isso, apesar de reatarem a amizade.

Frida era uma criança como qualquer outra de sua idade. Gostava de brincar, ter amigas, fazer travessuras, andar de bicicleta, subir em árvores, jogar futebol e

banhar-se no rio Churubusco. Porém, aos seis anos de idade, em 1912, foi acometida por uma poliomielite, que a deixou com uma lesão no pé direito e lhe rendeu bulling por parte de seus companheiros de escola, os quais a apelidaram de *Frida pata de palo* (HERRERA, 2011). Para sanar a dor desta moléstia, sua mãe e sua avó aplicavam cal com água de nogueira e faziam massagem, mas isso e nem o uso de botas ortopédicas, não impedira que sua perna ficasse menor do que a esquerda. Desde então, suas vestimentas se converteram em longas saias.

Em 1910, estourou a Revolução Mexicana, e Frida, com aproximadamente oito anos, assistiu da janela de sua casa, que dava para a Rua Allende, um homem cair após receber uma bala na perna. Apavorada, reviveu a dor que sentiu quando teve a famigerada poliomielite. Segundo Herrera (2011), este fato contribuiu para uma primeira evidência das suas ideias políticas, ao escrever em seu diário que era filha da revolução por ter nascido metaforicamente em 1910, ano da revolução, quando na verdade nasceu em 1907. Foram anos difíceis. O movimento rebelde, liderado por Madero, tinha como objetivo depor o ditador presidente autocrata general Porfirio Díaz, que governava havia mais de trinta anos. Madero se tornou presidente sob a promessa de fazer a reforma agrária, mas não cumpriu. Com isso, os camponeses liderados por Zapata e Pancho Villa iniciaram uma revolta e tiraram do poder Madero e posteriormente Huerta, seu sucessor. Zapata morreu em 10 de abril de 1919, após uma traição. Frida presenciou todo esse momento de perto, pois sua mãe cuidou de muitos feridos no período. Enquanto isso, ela crescia.

O pai de Frida, Guillermo, queria proporcionar a ela um estudo de qualidade e assim, em 1922, após Frida passar no exame de ingresso, matriculou-a na Escola Preparatória Nacional, a melhor instituição de ensino do México. De acordo com Herrera (2011), era uma antiga e respeitável escola jesuíta, fundada em 1868, onde os estudantes faziam diversos cursos, como ciências físicas, biológicas e cursos de línguas: primeiro francês, seguido de inglês e depois alemão, em alguns casos, e por último latim. Todavia, com a revolução mexicana, a escola adotou o patriotismo mexicano e abriu bibliotecas por toda a parte. Publicou edições populares de grandes autores, inaugurou ginásios para o público e proporcionou concertos a preços populares ou gratuitos. Surgiram nesta época os muralistas mexicanos, um movimento artístico-político-social formado por intelectuais, catalisados pelo sentimento libertador da revolução, que retratavam a história mexicana, rompendo com a estética europeia. Foi neste contexto que a adolescente Frida, de 14 anos, foi

inserida. Curioso é que o ingresso de mulheres nesta escola era recente e Frida foi uma das primeiras 35 meninas ingressantes.

Durante esta fase, a irreverente Frida se destacou, pois não se comportava como a maioria de suas colegas. Estava sempre à frente, participava de diversas atividades escolares. Lia muito, mas não era uma aluna aplicada. Apesar disso, suas notas eram altas. Faltava às aulas de professores que considerava despreparados ou chatos. Foi neste período que começou a esboçar desenhos, fazendo caricaturas dos professores.

Participou, na escola, do grupo chamado Cachuchas, famoso por sua inteligência e traquinagens. O grupo se reunia na Biblioteca Iboamericana, longe da escola, situada na Igreja da Encarnação. Ali debatiam, liam, flertavam, brigavam, escreviam textos e desenhavam. Com isso, Frida aprendeu a ler em outras duas línguas: inglês e alemão. Namorou, ainda, com o líder dos Cachuchas, Alejandro Gómez Arias, ótimo orador, inteligente e belo rapaz. Os pais dela não aprovavam a relação; então, se encontravam às escondidas.

Segundo Jamis (1987), para ajudar em casa, Frida trabalhou numa marcenaria. Às vezes ajudava seu pai no estúdio fotográfico. Depois trabalhou na biblioteca do Ministério da Educação, com a qual ficou encantada. Durante o período que trabalhou no Ministério, sofreu assédio por uma funcionária da biblioteca, o qual acarretou em sua demissão. Foi a primeira experiência homossexual que teve. Estagiou, ainda, com um amigo de seu pai, aprendendo a técnica da gravura. Foi neste estágio que aprendeu a desenhar ao copiar gravuras do impressionista sueco Andes Zorn, descobrindo deste modo seu talento.

Jamis (1987) e Herrera (2011) aportam que, na tarde do dia 17 de setembro de 1925, final de verão, Frida e Alejandro entraram num ônibus, com destino a Coyocán e se sentaram ao fundo. Poucos minutos depois, na esquina da Cuahutemotzín com a 5 de Mayo, um bonde colidiu com o ônibus onde se encontravam. Alejandro foi lançado para baixo do bonde. Frida continuava dentro do ônibus, onde suas costas foram perfuradas pelo corrimão, o qual se soltara e atravessou sua pélvis, até sair por sua vagina. Frida estava nua e coberta por um pó de ouro. Socorrida, foi levada ao hospital, onde permaneceu por aproximadamente um mês. Depois deste acidente, Frida ficou imobilizada. Ao retornar para casa, a artista ficou prostrada em uma cama. Neste período, a mãe da artista decidiu colocar um espelho em cima da cama da filha. Os biógrafos relatam que Frida não gostou

do espelho, porque naquelas condições era deprimente se olhar. Desta forma, o pai lhe deu um cavalete e tintas, para que pudesse ocupar o tempo. E foi a partir deste momento que Frida começou a pintar seus autorretratos. O primeiro, aos dezenove anos, foi para Alejandro e os demais para pessoas do seu círculo. Quando estava descontente com suas pinturas, as rasgava ou queimava.

Nesta época acamada, conforme Jamis (2008), Frida começou a questionar se possível seria ela ter filhos, se sua estrutura tão fragilizada seria capaz de sustentar um ser humano se desenvolvendo dentro do seu útero. Viveu uma frustração constante com a ideia da maternidade. Poderia ou não ter filhos?

De acordo com Herrera (2011), no início de 1928, já restabelecida, Frida passou a frequentar o meio artístico mexicano, que estava engajado direta ou indiretamente com a luta comunista, e acabou entrando para o partido comunista em 1929. Foi neste ambiente que Frida reencontrou Diego Rivera, pois já o vira quando estudava na Escola Nacional Preparatória. Ao ver as obras de Frida, Diego se apaixonou, não só por ela, mas também pela artista.

Aquele homem feio, gordo e grande de 40 anos, infiel, 21 anos mais velho, boêmio, artista, comunista, ateu, controvertido e boa vida, que era repudiado pela burguesia porque defendia o povo e suas raízes mexicanas despertou em Frida um amor tão intenso quanto ao que sentira por Alejandro.

No dia 23 de agosto de 1929 Frida e Diego se casaram, numa cerimônia simples na casa dos pais dela (Casa Azul), contrariados com o matrimônio. Veio a primeira gravidez e Frida irradiava felicidade, mas seu mundo desabou no terceiro semestre gestacional: um aborto foi necessário, pois tinha uma malformação pélvica que a impediria de gerar sua prole. Conforme expõe Herrera, foi um momento depressivo e de lamúrias, no qual a artista questionava se seu desejo em ser mãe acabara no dia do acidente.

Em 1930, Diego foi para os Estados Unidos executar uma série de murais e levou Frida. Neste período, Diego sumia por vários dias com suas modelos-amantes, deixando-a só. Para piorar a situação, sua perna direita começou a doer e foi imobilizada. Então, começou a pintar com regularidade retratos de várias pessoas, inclusive seu médico. Essas novas pinturas se desvencilharam da influência da pintura de Diego, sendo mais trabalhadas. E, para felicidade de Frida, eles retornam ao México no mês de junho de 1931, mas logo depois voltariam para os Estados Unidos, pois Diego exporia na Semana da Arte Moderna.

Em abril de 1932, o casal chegou a Detroit, onde Diego pintaria um mural. É justamente nesse tempo que Frida engravidou novamente e foi aconselhada pelo médico a repousar, depois de um sangramento, mesmo tudo estando bem com o bebê. E assim o fez.

No dia 4 de julho de 1932, com dois meses gestacionais, mais um aborto indesejado. Uma dor fulminante se apoderou de Frida. Em 3 de setembro, recebeu um telegrama avisando que sua mãe estava em estado terminal do câncer. Então, no dia 4 tomou um voo e chegou no dia 8 ao México. No dia 15, morreu sua mãe e no dia 21 retornou para Detroit, onde Diego ficara.

Hayden Herrera abordou a dor e a angústia de Frida em suas obras, decorrente da impossibilidade da maternidade.

Segundo Herrera, retornaram ao México em 1934, Frida e Diego, ano em que foi eleito o general Lázaro Cárdenas para o mandato de seis anos na Presidência da República. Cárdenas foi eleito sob um discurso que tinha como cerne a Revolução Mexicana. Os dois passaram a viver em casas separadas, conectadas por uma ponte, para que cada um tivesse seu próprio espaço artístico.

Em 1936, Frida passou por uma terceira cirurgia no pé direito, enquanto sentia dores fortíssimas na coluna, mas isso jamais a desestimulou de continuar pintando e participando ativamente da sociedade mexicana. Frida se engajou na luta pela defesa da República espanhola, quando, em 18 de julho desse mesmo ano, estourou a Guerra Civil neste país. A partir desse episódio, começou a organizar reuniões, escrever cartas, coletar gêneros de primeira necessidade, roupas e medicamentos para enviar ao *front*.

Com o consentimento do presidente Cárdenas, Diego conseguiu autorização para dar asilo político ao casal Trotsky, da União Soviética, que se instalou na Casa Azul. Entre Frida e Trotsky surgiu um romance, que por questões políticas terminou. Perdurou, contudo, uma relação amigável, conforme biografado por Herrera.

Em 1939, Frida e Rivera se separaram definitivamente, por causa da traição de Rivera com Cristina Kahlo, a irmã de Frida. Nesse mesmo ano, já separada do marido, Frida expôs em Nova Iorque e em Paris. Herrera relata que, nessa época, a artista entrou em contato com Pablo Picasso, com quem teve um caso, e com Wassily Kandinsky. Deste encontro, o Museu do Louvre adquiriu um de seus autorretratos.

A partir daí, seu reconhecimento foi notado e sua fama cresceu, abrindo as portas para expor suas obras em museus de diversos países e cidades. Em 1943 começou a dar aulas de arte, mas sua saúde começou a piorar muito. Ela teve que usar cadeira de rodas durante um tempo, além de um colete de ferro que quase a impedia de respirar. E as internações no hospital passaram a ser corriqueiras, durante um período que perdurou por mais de dez anos e onde a pintora tentou se matar mais de uma vez.

Em 1953, teve que amputar uma perna e a vontade de viver diminuiu mais ainda, pois não conseguia mais levantar-se da cama. No mesmo ano, a artista realizou uma exposição de suas obras na Cidade do México, pela primeira vez (a única que fez em seu país natal durante toda a sua vida).

Decorrente de uma grave pneumonia ou embolia pulmonar, Frida morreu no dia 13 de julho de 1954, aos 47 anos, sendo cremada no dia seguinte. Suas cinzas foram colocadas em uma urna pré-colombiana, a qual está exposta na Casa Azul, onde viveu com Rivera. A Casa Azul foi doada ao governo mexicano, um ano após a morte de Frida, por Diego Rivera, sob a égide de que ali se abrisse um museu e, em 12 de julho de 1958, a Casa Azul foi declarada e aberta oficialmente como o Museu de Frida Kahlo.

Frida criou umas 200 pinturas, entre desenhos e esboços relacionados com suas experiências de vida, dor física e emocional, e sua relação turbulenta com Diego Rivera. De suas 151 pinturas, 55 são autorretratos. E ao ser questionada por que pintava tantos autorretratos, assim respondia: "Porque estoy sola tan a menudo, porque soy la persona que conozco mejor".

Apesar de ter tido sua obra classificada como surrealista, Frida declarava não o ser, pois o que ela pintava era a própria realidade e não sonhos.

As obras relatavam a sua dor e seus inúmeros coletes ortopédicos expressando seus sentimentos, seus abortos, dores, desejo de maternidade, estadia em hospitais e as tragédias de sua vida, como uma forma de não enlouquecer.

Frida Kahlo começou a escrever o seu diário a meados da década de 1940, onde deixou registradas suas dores e, sobretudo, suas frustrações pela infidelidade do marido, por quem era extremamente apaixonada, e pela impossibilidade de ter filhos. O diário em questão foi publicado em 1995 e traduzido para diversas línguas, e constou em sua autobiografia publicada em 1953.

Hayden Herrera e Hauda James retrataram de forma precisa a vida e a trajetória de Frida, reforçando o paradigma psicobiográfico e a ideia de que os autorretratos da artista são uma espécie de diário, associando toda a produção da pintora às enfermidades e à relação com Diego Rivera, tornando sua pintura como uma forma de terapia a todo seu sofrimento psíquico e físico.

Já a visão de Patrícia Mayayo (2010) explora mais o conteúdo artístico das obras de Frida. Segundo a autora, a obra de Frida vai além do discurso autobiográfico, pois a artista, por meio de seus problemas pessoais, passou para as telas a temática política, cultural e histórica vivenciada pelo México naquela época, bem como retratou em sua obra a complexidade do universo feminino, ao romper barreiras do universo masculino. Através de sua irreverência e senso de liberdade, quebrou diversos tabus ao se posicionar completamente diferente do comportamento que as mulheres assumiam na época. Por meio de suas obras, Frida trouxe ainda a cultura mexicana que era extirpada pela cultura espanhola, denotando sua raiz indígena e sua relação com o partido comunista mexicano, ao qual se filiou.

E, assim, em meio a turbulências, dores, anseios, ansiedades, depressões, angústias, esperanças, sofrimento, amantes, seduções, alegrias, tristezas, Frida Kahlo se fez presente e se firmou como uma das maiores pintoras mexicanas e mundiais, virando um ícone e um símbolo do feminismo.

2.1. Leitura/tradução intersemiótica à luz da maternidade nas cinco obras de Frida Kahlo

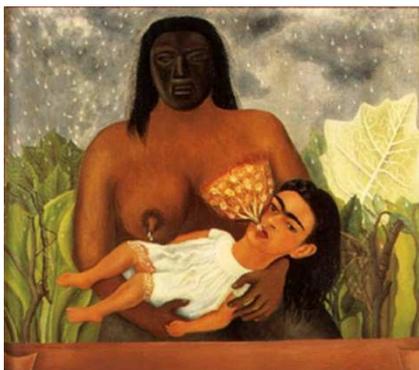
Desde as pinturas pré-históricas nas cavernas, bem antes da invenção da escrita, as imagens representaram os meios da comunicação humana e por meio delas a história foi traduzida, conforme relatam Santaella e Nörth (1998). Segundo os autores, as imagens são divididas em dois domínios: representações visuais e representações mentais. A representação visual diz respeito aos objetos materiais, ou seja, aos signos que vemos. A representação mental tange às imagens criadas por nossa mente. Elas aparecem como visões, esquemas, imaginações, modelos. No entanto, estes dois domínios não existem por separado. Por serem conceituados como signo (representação visual) e representação (representações mentais), um não existe sem o outro.

Segundo Santaella (2000), as bases da semiótica – as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade – contribuem de forma significativa para se compreender a obra de arte, neste caso as cinco obras de Frida Kahlo, visto que envolvem elementos próprios ao sentir, assim como ao esforço interpretativo implícito na observação de um objeto, além da intenção de compreensão dos signos. Discorre, ainda, que a obra de arte não é tratada como um objeto, mas sim como um signo, “cujos processos de produção e recepção constituem processos peculiares de semiose” (SANTAELLA, 2000, p. 168).

Para compreender a imagem, neste caso, as cinco obras de Frida Kahlo à luz da maternidade, elas serão retomadas à luz dos estudos semióticos da pesquisadora Lucia Santaella, uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Charles Peirce no Brasil. Portanto, quando se olha uma pintura (signo), sem expressar qualquer pensamento, tem-se a primeiridade. Já a partir do momento em que se cria a consciência do que é visto e reações são produzidas pela pintura (signo), entra-se no campo da secundidade. Ao se estabelecer a relação entre a primeiridade e a secundidade, ocorre a representação sígnica, ou seja, a interpretação dos fatos, que leva a terceiridade.

Portanto, a leitura semiótica que se apresentará será a princípio realizada com base na semiose peirceana, seguida de uma leitura semiótica pessoal, com base na biografia e diário de Frida Kahlo. Em um segundo momento, serão expostos leituras semióticas de outros estudiosos e pesquisadores. E só então, após esta análise, apresentaremos o conto como a proposta de tradução intersemiótica.

2.1.1. *Mi nana y yo*

Pintura 1: *Mi nana y yo*, de 1937

Primeiramente, consideraremos a imagem da obra em estudo na categoria da primeiridade. Neste sentido, as sensações percebidas são as qualidades dos signos icônicos. Ao observamos a imagem, entendemos que nesta categoria acontecem as sensações visuais, ou seja, a percepção visual dos signos. Dessa forma, percebemos a existência dos signos icônicos, mas não lhes atribuímos significado e nem sentido. Trata-se de perceber, por exemplo, as cores, as formas, a mulher, a criança, a vegetação, a chuva, a amamentação. Corroborando com esta afirmação, Santaella (2010) propõe que a primeiridade trata das qualidades, sensações do presente imediato; é a relação do signo com ele mesmo, sem lhe atribuir significados. O interpretante capta apenas o que é relevante para a sua análise no primeiro momento.

Na secundidade ocorre a interpretação e o reconhecimento dos elementos da realidade externa, os quais se apresentam e classificam como índices. Estabelece-se uma relação que é marcada pela reação diante do que a consciência imediata percebe, gerando conflitos entre o esforço e a resistência que estimulam o reconhecimento dos elementos da realidade externa, e que permite realizar uma nova análise mais ampla da pintura. Desta forma, a interpretação da obra na categoria da secundidade baseia-se na interpretação da amamentação como algo desprovido de qualquer sentimento maternal. Isso é observado tanto na imagem da mulher quanto na da criança. Nota-se que a criança (Frida) está triste, olhando para o nada, e a mulher que a amamenta tem um semblante frio e sombrio, representado pela cor acentuada do rosto. Uma mulher que amamenta sem demonstrar prazer, fazendo aquilo por obrigação. Ao fundo uma paisagem morta, sem cor, folhas de um verde seco, um céu acinzentado e uma chuva de leite que coadunam com aquele momento de tristeza.

No âmbito da terceiridade, há uma mediação interpretativa entre a consciência e o objeto analisado, que nada mais é do que a junção da primeiridade e da secundidade para que o interpretante compreenda e interprete o fenômeno avaliado. A imagem do autorretrato de Frida sendo amamentada por uma mulher de expressão indiferente, alheia, remete a uma ruptura maternal. Transmite a tristeza daquele momento que deveria ser mágico. E para corroborar com esta percepção da realidade, do pensamento, ao fundo a natureza morta, sem cor, vem coadunar com a nostalgia deste momento, que se esperaria sublime. É uma fusão de tristeza com uma negação da maternidade.

Inácio Marcondes e Daniele de Moraes, em seu artigo intitulado “O imaginário da maternidade em Frida Kahlo”, analisam a obra da seguinte maneira:

Essa imagem a traz nos braços de uma ama de leite de rosto obscuro, sugando um leite que se mostra através dos ductos e que se multiplica pelo derramamento do outro seio da ama e pelo céu – uma chuva de leite num dia tempestuoso. O escurecimento desse rosto (uma máscara funerária pré-colombiana) parece demonstrar uma negação de afeto a essa mulher que lhe amamenta. A respeito da separação abrupta entre mãe e filho, Gilbert Durand (1997, p. 73) observa que antes do desmame outra separação repentina já havia acontecido para o bebê – o parto. Ele afirma: “As primeiras experiências dolorosas da infância são experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame” (DURAND, 1997, p. 74).

As análises propostas, tanto por nós quanto por Inácio Marcondes e Daniele de Moraes, partem dos nossos conhecimentos prévios sobre a pintora. Esse conhecimento nos permite detectar nas imagens o que cada signo representa e significa.

2.1.2. *El abrazo del amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*

Pintura 2: *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*, de 1949



Nesta obra, a primeiridade está marcada pela imagem de uma paisagem formada por cactos, uma mulher gigante nua, com outra mulher menor e em seu colo um homem nu.

Já a secundidade é representada por uma paisagem que, por conter cactos, remete a um deserto. A mulher gigante mostra um seio, onde se percebe uma gota de leite saindo e uma árvore próxima ao ombro que está enraizada em seu corpo, logo acima do peito. A mulher gigante, tal como a mulher menor, acalentam e protegem o homem nu. Estas duas mulheres representam a mãe protetora. O homem nu remete a um bebê por sua posição fetal, além de causar uma certa estranheza por ter um terceiro olho na testa e ter um rosto de adulto.

Na terceiridade, a figura da mulher gigante, nesta paisagem, remete à mãe natureza, visto que sua imagem se funde com a própria natureza e a própria humanidade. A mulher menor remete à imagem de Frida, que claramente percebemos ser um autorretrato, em virtude das semelhanças físicas. Ademais, esta mulher menor segura no colo um homem adulto, demonstrado assim o instinto protetor da maternidade. Já o homem nos transporta à necessidade de proteção e dos cuidados femininos, bem como de sua fragilidade masculina. O instinto materno e protetor neste quadro está bem nítido.

Em sua tese de pós-graduação em Literatura e Cultura (2016), intitulada “A arte de Frida Kahlo como palimpsesto corporal”, Maria Auxiliadora de Jesus Ferreira propôs a seguinte análise:

Esta pintura apresenta inúmeros elementos que derivam da mitologia mexicana. Frida aparece com Diego em seu colo, numa atitude maternal, como se fosse seu bebê. Ao fundo, abraçando aos dois, está a Mãe Terra Asteca, de nome Cituacoatl. Por trás desta, também abraçando-a, a Mãe Universal. Na parte frontal está o cachorro Itzcuintli Señor Xolotl, muito mais

que um dos animais de estimação de Frida. Aqui, Xolotl aparece como um ser com forma de cachorro, protegendo a entrada do “Más Allá” (mundo dos mortos). Frida apresenta nesta tela vida e morte, noite e dia, sol e lua, homem e mulher, elementos dicotômicos, unidos graças a esses seres mitológicos (FERREIRA, 2016, p. 115)⁴.

A imagem é uma manifestação capaz de possibilitar as mais diferentes leituras, porque, conforme Santaella (1997), a pintura não tem a função de significar, mas de mostrar, pois possibilita uma gama de leituras.

2.1.3. Henry Ford o La cama volando

Pintura 3: Henry Ford Hospital o La cama volando, 1932



Um quadro com uma cama de hospital num lugar aberto e de chão, com uma mulher deitada, ensanguentada, um feto, um caracol e útero, uma flor, uma pélvis e um aparelho hospitalar. E a primeira interpretação, ou melhor, a primeiridade. É o que vemos.

Logo percebemos um céu azul vívido, bem distante uma cidade formada por imagens abstratas de cor amarronzada, misturando com o azul celeste. A cama, com grades de ferro e lençol branco, remete a uma daquelas camas antigas de hospital. Uma mulher sobre esta cama, de barriga para cima e pernas dobradas,

⁴ FERREIRA, Maria Auxiliadora de Jesus. **A ARTE DE FRIDA KAHLO COMO PALIMPSESTO CORPORAL**. Disponível em <
[file:///C:/Users/CLEIDE/Downloads/Tese%20de%20Maria%20Auxiliadora_ vers%C3%A3o%20final%20para%20entrega%20na%20ufba%20\(11\).pdf](file:///C:/Users/CLEIDE/Downloads/Tese%20de%20Maria%20Auxiliadora_ vers%C3%A3o%20final%20para%20entrega%20na%20ufba%20(11).pdf)> Acessado em 20 de novembro de 2018.

com sangue embaixo da pélvis, simula um provável aborto, tendo em vista haver um feto fora do seu útero. Esta mulher, por suas características físicas, parece ser Frida. Cordões que interligam um feto de cor escura, um aparelho reprodutor que mescla o vermelho e o rosa, se encontram flutuando acima da cama. No chão de terra, de cor marrom, todas as imagens também estão ligadas por cordões vermelhos ao corpo da mulher nua, sendo elas: um caracol com uma lesma saindo, uma flor azul murcha, um esqueleto da pélvis. Aqui formamos uma interpretação mais detalhada sobre as imagens da pintura, temos a percepção, a ação e reação, a secundidade.

Na terceiridade percebemos que a obra relata um sofrimento, uma criança ligada ainda por uma veia, que pode corresponder ao cordão umbilical e que está acima da mãe, como se tivesse indo para o céu e, corroborando com esta conclusão, tem-se o sangue embaixo de Frida, que demonstra um quadro hemorrágico. O órgão reprodutor acima retrata a perda e a fragilidade do órgão ineficaz. Um caracol, com uma lesma caindo, remete à perda de um ser. A única lágrima e a mão na barriga é sinal de que o feto não resistiu. Logo, a formulação da nossa percepção quanto à obra, a partir de nossos conhecimentos sobre a autora, por meio de sua biografia e de seus escritos em um diário, é a frustração, a dor, o desejo interrompido de ser mãe.

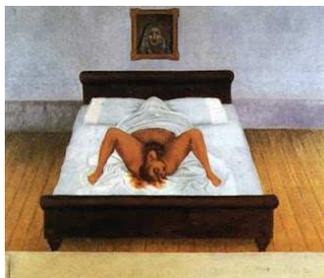
Acima fizemos nossa leitura semiótica, porém existem várias outras, como esta, proposta por Herrera:

Em Henry Ford Hospital, Frida está deitada em seu leito do hospital, sangrando de hemorragia no único lençol. Uma enorme lágrima goteja e escorre da bochecha, a barriga ainda está inchada da gravidez. O retrato nada lisonjeiro de seu próprio corpo é típico de Frida: é claramente um nu concebido por uma mulher, e não a nudez idealizada por um homem. Com as mãos junto à barriga inchada, Frida sustenta no ar seis fitas vermelhas, semelhantes a veias, em cujas extremidades flutua uma série de objetos simbólicos de suas emoções no momento do aborto. Um deles é um feto; a fita que prende o feto a Frida leva a seu umbigo e obviamente representa o cordão umbilical do bebê. A pintora posicionou o feto diretamente acima da poça de sangue causada pelo aborto e deu a ele a genitália masculina do “pequeno Diego” que ela espera que o feto viesse a ser (HERRERA, 2011, p. 181).

A base da leitura sugerida por Herrera é resultado das pesquisas que fez para escrever a biografia de Frida. Contudo, nesse processo o biógrafo utilizou-se de vários signos para chegar a esta conclusão, como o diário, as cartas de Frida e tantos outros.

2.1.4. *Mi nacimiento*

Pintura 4: *Mi nacimiento*, de 1932



Ao centro uma cama de casal, logo acima, uma foto ao meio, uma mulher parindo, um quarto. Aquilo que se retrata em primeiro instante, que vem à mente; ou seja, primeiridade.

Denota-se uma parede azulada, com uma faixa mais escura próxima ao chão, provavelmente um rodapé, um piso de madeira fosca, em tábuas compridas, na cor marrom, um tanto desgastado. A cama é de madeira escura, com lençol branco, dois travesseiros brancos, onde uma mulher com um pano, de pernas abertas, com um branco cobrindo o rosto, está deitada parindo um bebê. O bebê possui as sobrancelhas juntas. O retrato na parede azul demonstra uma mulher séria, que parece olhar a cena do nascimento com afinho. Assim é a nossa análise da secundidade: “Agir, reagir, interagir e fazer são modos marcantes, concretos e materiais de dizer o mundo, interação dialógica, ao nível da ação, do homem com sua historicidade.” (SANTAELLA, 1983, p. 31).

Nesse quarto, onde uma mulher está gerando um filho, percebe-se uma frieza pelas cores ao redor, pela ausência de pessoas dando assistência àquela mulher parindo. A tristeza, rondando aquela cena maternal, é notada pelo vazio, pela organização daquele quarto, sem o menor alvoroço diante daquele acontecimento. Não há demonstração de alegria e felicidade no nascimento daquele bebê. O único rosto presente, sem ser a mãe e a filha, está em um retrato acima da cama. O rosto de uma mulher, com um semblante de observação, porém alheia aos acontecimentos. O bebê nascendo é Frida, devido à junção de suas sobrancelhas. A mulher cobre o rosto com um lençol branco, nos remetendo a um defunto, já que são cobertos por panos, conforme captado por nossa memória. É uma cena que envolve

vida e morte: a vida é representada pelo nascimento, a morte pelo pano que cobre o rosto da mãe. É a fusão da morte com a vida, da tristeza com a alegria, é um sentimento de dualidade, onde um se opõe ao outro, transparecendo que para um existir o outro deve inexistir. A obra retrata o nascimento de Frida. “Finalmente, terceira idade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.” (SANTAELLA, 1983, pg. 31).

Simone Rocha de Abreu⁵ em seu trabalho intitulado “A produção artística como fábula: um estudo de algumas obras de Frida Kahlo”, analisa a obra desta forma:

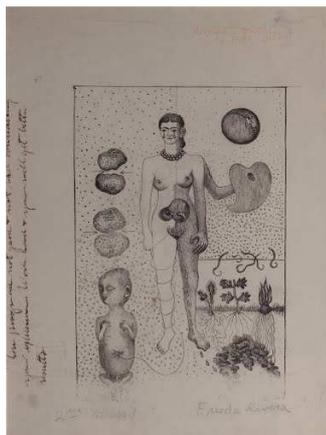
Nesta obra, como em muitas obras de Frida, há uma clara alusão ao retablo, Em *Mi nacimiento*, Frida deixa a faixa vazia como se o milagre deste nascimento não tivesse acontecido, reiterando a idéia de que na obra coexistem nascimento e morte. Frida não complementa os itens do retablo, porque não há celebração nesta assombrosa imagem de mulher como mãe, que a artista produziu. [...] Frida se representou como mãe e como filha para isso lançou mão de fontes biográficas, como: a sua memória da relação com a mãe não permeada por afeto como relatou em alguns momentos⁷ e o aborto sofrido poucos meses antes da elaboração desta pintura, mas também utilizou fontes não-biográficas, como o catolicismo, a pintura tradicional mexicana dos retablos ou ex-votos e também conhecimentos de anatomia” (ABREU, 2008, p. 1221)

Percebe-se uma similaridade entre a nossa análise e a dos autores. Contudo, a compreensão da imagem pelo observador se dá através de um percurso semiótico, e esse processo nunca será o mesmo para quem observa. Também não será o mesmo para o mesmo observador, pois toda vez que se tenta ler/traduzir um signo, novos significados surgirão.

2.1.5. *Frida y el aborto*

⁵ ABREU, Simone Rocha de. **A produção artística como fábula: um estudo de algumas obras de Frida Kahlo**. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/ABREU,%20Simone%20Rocha%20de.pdf>> Acesso em: 19 de nov. de 2018.

Pintura 5: *Frida y el aborto*, de 1932



“Nessa medida, o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação.” (SANTAELLA, 1983, p. 28). Nesta imagem vemos uma mulher nua chorando, um feto no ventre, um feto fora do corpo, um terceiro braço segurando um coração, uma vagina gotejando, órgãos humanos fora do corpo, uma lua dentro de outra lua chorando, um coração, espermatozoides, plantas.

O que temos de secundidade para esta imagem? Essa mulher chorando é Frida, mais um autorretrato. Ela chora pelo filho que carregou no ventre e que fora expelido antes do tempo, isso é demonstrado pela linha que liga o feto de fora ao de dentro do útero e, ainda, pelas lágrimas que gotejam de sua vagina. Os órgãos expostos de Frida demonstram a fragilidade de seu corpo. Seu coração em pedaços é segurado por um terceiro braço; poderia ser o da garra, o da dor. Enfim, a dor sempre a faz superar os obstáculos mais profundos. As gotas que saem de sua vagina caem ao solo e irrigam as raízes das plantas para que estas cresçam, é a proteção da mãe natureza e da própria Frida pela vida. Os espermatozoides se mesclam entre a fecundação do feto e das plantas. Os pontos na imagem retratam as lágrimas incessantes, a inconstância de uma vida, a luta pela vida; são óvulos à espera de serem fecundados. A parte onde estão as plantas e os espermatozoides, onde não há pingos e há linhas de divisão, representa a vida, o lugar onde a vida é nasce.

A terceiridade “corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo” (SANTAELLA, 2005, p. 51). Nesta pintura, pelas análises feitas em primeiridade e secundidade,

vemos aflorar a dor do aborto, a dor de não poder gerar um filho, diante das imagens que denotam os órgãos, os fetos. Vemos ainda a esperança de gestar uma vida, pelas imagens dos espermatozoides e os pequenos pontos, que indicam os óvulos à espera de fertilização. Há vida naquele caos. Isso é demonstrado pela irrigação do solo, que dá força às raízes e faz as plantas brotarem e crescerem, e pela fecundação dos espermatozoides. Este quadro retrata o aborto, a dor de não poder gerar, bem como a esperança de conseguir engravidar novamente. A terceiridade é o próprio aborto, suas nuances psíquicas, que faz da mulher um ser incompleto sem a maternidade.

Fernanda Rodrigues de Assunção, em sua tese intitulada “O universo de Frida Kahlo à sombra da experiência revolucionária mexicana: pintura, corpo e identidades, das décadas de 1920 a 1950”, propõe a esta litografia⁶, a seguinte leitura:

Não conseguimos identificar a peça situada no canto inferior esquerdo do quadro, o objeto de ferro mencionado. Há divergências nas interpretações em relação a ela. Para Mayayo (2008), a peça faria uma referência ao ambiente hospitalar. Rico (1993) diz ser um aparato para a fabricação dos coletes de gesso utilizados por Kahlo durante períodos de convalescença. Herrera (2011) afirma se tratar de uma representação da parte mecânica do aborto. De qualquer maneira, as peças estão ligadas à Frida, inclusive o feto, mas este está morto e não se situa mais dentro do corpo de sua mãe. Sendo assim, concordamos com as análises a respeito dessa obra que dizem tratar-se de um aborto, mas trata-se apenas do aborto sofrido por Kahlo no ano de 1932? (ASSUNÇÃO, 2013, p.76).

Observa-se que Assunção expõe haver divergências entre os estudiosos sobre um objeto, ou seja, um signo; portanto, há uma perda sígnica. Porém, com base nos outros signos presentes, há como formular a leitura.

⁶ A litografia é um termo de origem grega, formada por *lithos* (pedra) e *graphein* (escrever), que foi descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771-1834). Consiste numa técnica de impressão que utiliza uma pedra calcária de grão muito fino e baseia-se na repulsão entre a água e as substâncias gordurosas.

CAPÍTULO 3: MATERNIDADE E DESILUSÃO

Neste capítulo analisaremos brevemente a teoria do conto literário, e assim, proporemos um conto como tradução intersemiótica das cinco obras de Frida Kahlo à luz da maternidade.

3. 1. O conto

O conto é um gênero literário de difícil definição, e as teorizações por parte de escritores e críticos acerca desse tema atingem grande número de questões e diferentes graus de complexidade. Por isso, há uma grande quantidade de teorias sobre o conto, se levar em conta sua evolução e as diversas culturas e países.

A origem do conto remota para a tradição oral de contar histórias, que antecede à escrita. Assim, pode-se afirmar que seu início se deu com o agrupamento de pessoas ao redor da fogueira, para ouvir as narrativas de mitos e lendas, capazes de atrair a atenção e o gosto dos presentes, e deixando uma lição e/ou um momento de prazer. Entretanto, foi no início da Idade Média que o conto se consolidou como gênero literário.

No século XIV, o conto passa a ser escrito, dando origem a sua forma e estética. Até o século XVIII, o conto é mais conhecido como uma modalidade narrativa popular, de intenção satírica, moral, religiosa ou crítica. Consolida-se, porém, como entidade literária entre os anos de 1829 e 1832, surgindo, na França, com Mérimée e Balzac, e nos Estados Unidos, com Hawthorne e Poe. Este último é o pioneiro na descrição e análise das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance e das crônicas romanceadas de seu tempo. Também é o primeiro a pôr limites para o conto, com sua teoria da unidade de efeito.

Poe⁷ (1999) propõe a brevidade do conto, com o mínimo de meios e o máximo de efeito, ao destacar a indispensabilidade da leitura em uma só sentada.

⁷ POE, E. A. "A filosofia da composição". In: Poemas e ensaios. Trad. Oscar Mendes e Milton

Amado; revisão e notas de Carmem V. C. Lima. 3.ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

Portanto, se o leitor abandonar a leitura antes do término, o conto não está funcionando, há problemas. As ideias de Edgar Allan Poe tornaram-se a base de toda uma teoria do conto, extremamente debatida e discutida por seus sucessores.

No século XIX, o conto tinha por base a cultura medieval, a pesquisa do popular e do folclórico, o crescimento da imprensa, a qual permitiria na publicação em revistas e jornais inicia o conto literário (Gotlib, 2004).

No século XX, um dos principais nomes a dar continuidade às reflexões de Poe foi o argentino Julio Cortázar, escritor argentino. Cortázar (1974) estabelece a diferença entre romance e conto. Para Cortázar⁸, o conto deve ser intenso, entendendo-se intensidade como o palpitar da substância da narrativa, um núcleo animado inseparável e decisivo em torno do qual orbitam os demais elementos. Em outras palavras, a criação do conto não pode ser uma ação intuitiva ou apenas resultante de inspiração; é um trabalho de linguagem, forma, reflexão, encaixe de palavras. Mas isso não significa que o conto seja resultado apenas de uma obediência estrita a regras de criação literária.

Etimologicamente, a palavra conto deriva do termo latino *compŭtus*, que significa “conta, cálculo”. Luzia de Maria⁹ (1987) aponta que nas línguas inglesa, alemã e italiana há duas denominações que separam os contos. Uma é usada para definir os contos folclóricos e populares e a outra, para as narrativas literárias. Já na língua portuguesa há somente o termo conto para denominar tanto a forma popular e folclórica como as narrativas literárias.

Consoante Soares¹⁰ (2004), há diferença entre conto literário¹¹ e conto tradicional. Enquanto este se caracteriza por sua oralidade e pode sobreviver sem a escrita por muito tempo, mesmo após ser escrito, aquele foi criado da escrita e dela necessita para existir.

⁸ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: Valise de cronópio. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147.

⁹ <http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/04/Cole%C3%A7%C3%A3o-Primeiros-Passos-O-Que-%C3%A9-Conto.pdf>

¹⁰ SOARES, Angélica. Gêneros literários. 6 ed, São Paulo: Ática, 2004.

¹¹ Podendo ser denominado também de conto moderno, contemporâneo ou artístico.

Além disso, o conto é uma narrativa com características estruturais próprias e de menor extensão que o romance e a novela. Estes representam o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens; aquele representa um flagrante, registrando um episódio singular e representativo, o que resulta em uma harmonização dos elementos selecionados.

Na língua portuguesa, a definição mais usada de conto é de toda narrativa que é contada, narrada por alguém, seja oral ou escrita, ou simplesmente contar histórias. Existem divergências entre a literatura e a teoria quanto ao gênero literário conto. Porém, ambas concordam com a afirmação de que o conto é toda narrativa curta. Ademais disso, o gênero apresenta-se: “indefinível, insondável, irreduzível a receitas” (ANDRADE, 1976, p. 7 apud GOTLIB, 1987, p. 9).

Segundo Gotlib (1988), o conto conservou características tanto da fábula quanto da parábola, quer na economia de estilo, quer na proposição temática resumida. A arte clássica determinava que o conto obedecesse à regra estética na seguinte ordem: princípio e fim na história.

O conto tem uma unidade de tempo, de lugar e de ação “que lida com um só elemento: personagem, acontecimento, emoção e situação” (GOTLIB, 1990, p. 59). Seguindo o raciocínio de Gotlib, o conto, por ser um relato ou um acontecido, não tem compromisso com a realidade. É ficção e invenção, podendo ter graus de proximidade com a realidade. Porém, mesmo quando tenta ser fiel à realidade, ele se situa no campo da fantasia e não do cotidiano, pois conto é literatura e não um documento.

Na concepção de Magalhães Júnior (1972), o conto é uma narrativa linear de uma história, breve ou não, sem se aprofundar na psicologia dos personagens e nas motivações de suas ações.

Consoante Gotlib (1990), Machado de Assis exprimiu que o conto é um gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, seguindo a mesma linha de Cortázar:

Se não tivermos uma idéia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada (CORTÁZAR, 1974, p. 147).

Em sua evolução histórica, o conto sofre várias mudanças. Todavia, tais mudanças foram técnicas e não estruturais, permanecendo com a mesma estrutura do conto antigo, conforme preconiza Gotlib (1990). Assim, revestiu-se de inúmeras classificações, dentre elas as chamadas antologias ou contos por nacionalidades (conto brasileiro, russo e francês) e por categorias relacionadas ao gênero: contos maravilhosos, policiais, de amor, ficção científica, fantásticos, de terror, mistério, dentre outras classificações, tais como tradicional, moderno e contemporâneo.

Gotlib (1990) discorre que Poe propiciou três acepções da palavra conto, cujo ponto em comum é a narrativa: a) relato de um acontecimento; b) narração oral ou escrita de um acontecimento falso; c) fábula que se conta às crianças para divertilas.

Portanto, o conto é um texto com foco narrativo em primeira ou terceira pessoa, com uma sequência de fatos que constituem o enredo ou a trama, e que deve apresentar, em linhas gerais, as seguintes fases: apresentação; complicação ou evolução; clímax e solução ou desfecho. Devido a sua pequena extensão e pouca variação espacial e temporal, seus personagens também são reduzidos. Entre as principais características do conto estão a concisão, a precisão, a densidade, a unidade de efeito ou a impressão total; ou melhor, o conto precisa causar um efeito singular no leitor, excitação e emotividade. Estruturalmente o conto é fechado e seu objetivo é apresentar um só drama, um só conflito, por ser um texto curto, outra característica importante. Retrata André Fiorussi¹²:

Um conto é uma narrativa curta. Não faz rodeios: vai direto ao assunto. No conto tudo importa: cada palavra é uma pista. Em uma descrição, informações valiosas; cada adjetivo é insubstituível; cada vírgula, cada ponto, cada espaço – tudo está cheio de significado (FIORUSSI, 2003, p. 103).

Apesar de muitas tentativas de alguns teóricos no sentido de prescrever as regras do bom conto, pois definir conto não é tarefa fácil, cada um é um caso, pois cada qual representa um modo peculiar de narrar, que, por sua vez, é característico de seu respectivo contexto sócio histórico, isto é, de suas condições materiais de produção, circulação e recepção, como bem ressalta Gotlib (1999).

¹² FIORUSSI, André, In: Antônio de Alcântara Machado et alii. De conto em conto. São Paulo; Ática, 2003.

Na próxima seção será apresentado um conto como proposta de tradução intersemiótica das cinco obras de Frida Kahlo. Esse conto tem por escopo expor a dor e o sofrimento vivido de Frida, em prol da sua relação com o tema maternidade.

A partir desse recorte das obras da pintora, é possível pensar que esse filho, tanto desejado por Frida, nas diversas tentativas de gestação, nasceria para preencher um lugar especial na vida dela. É a tal da ilusão materna de projetar ao filho sua vida não vivida.

3.2. Conto: proposta de tradução intersemiótica

MATERNIDADE E DESILUSÃO

Em um dia nublado e frio, nascera aquela pequena bebê de aparência frágil, que, ao iniciar o desprendimento do colo do útero de sua mãe, vai lhe rasgando as vísceras durante o processo de dequitação. Com a cabeça já fora daquele corpo maternal, a bebê, numa fúria incontrolável, se esforça para que seu pequeno e frágil corpo saia daquele ventre frio, sujo pela hemorragia, um ventre quase sem vida.

Não há ninguém por perto, a não ser um retrato na parede ao centro da cama. Um retrato de espanto, de terror, que parece contemplar aquela cena mórbida, de morte e vida. Um rosto indiferente que projeta a imagem da morte, do descaso, do acaso, do abandono.

A mulher parindo grita:

— Arranque de mim essa coisa. Onde estão todos? O demônio plantou esse monstro dentro do meu ventre e agora estou morrendo. Vocês não fazem nada.

Num urro de desprezo e fúria, aquela mãe insana cobre o rosto com um lençol branco e esbraveja:

— Vou para o inferno, mas não verei o nascimento desta criatura. Morro, mas deixo esta aberração para sugar toda a energia de vocês, para destruir aqueles que me abandonaram.

E assim, em um último suspiro, morre aquela mulher-genitora, possuída por seus demônios internos.

Aquele corpúsculo sem força para chorar foi resgatado por uma mulher negra e nua, de um rosto sem vida. Pegou a bebezinha e a levou para fora. Naquele lugar, havia uma paisagem de vegetação esverdeada, ressecada, contemplada por uma

folha enorme esbranquiçada como o leite, de beleza rara. No céu acinzentado, caía uma fina chuva, jorrando lágrimas de leite para acalentar e alimentar aquele ser tão indefeso.

Prontamente, por obrigação, aquela mulher carrancuda não hesitou e começou a amamentar a bebê, sem demonstrar nenhuma emoção, nenhum gesto de carinho, sempre com o olhar no horizonte. Estranhamente, aqueles seios descobertos eram intrigantes. O seio esquerdo gotejava leite, enquanto o direito, de uma transparência a olho nu, exibía cada glândula mamária produzindo o néctar branco que era conduzido pelos ductos de leite até os mamilos, onde a sucção daquela bebezinha era impetuosa.

E é esta a recordação que Magdalena tem de seu nascimento e de sua infância, marcada pela ausência e pelo desprezo maternal. Em sua psique, a sua própria imagem é projetada por um corpo de criança com um rosto de adulta.

As lembranças vêm e vão, como fantasmas a rodear Magdalena, que agora, já mulher feita, vive afrontando sua própria existência e questionando suas limitações.

Numa viagem a outras terras, Magdalena visita um lugar místico, onde se maravilha com os robustos cactos e uma vegetação exuberante. E em meio a esta paisagem, uma montanha misteriosa em forma de mulher: uma boca, um pescoço, uma relva que cai como longos cabelos. Um seio à mostra, onde naquilo que lembra o bico do peito há um cogumelo branco, imitando o que parece ser uma gota de leite preste a sair. E logo acima daquilo que se projeta como um seio, uma bela árvore enraizada. Magdalena, impressionada com aquela imagem começa a detalhar cada pedacinho daquela rocha-mulher e, surpresa, exclama:

— Nossa! Essa rocha em formato de mulher é igual a mim! Como pode? Será que estou imaginando coisas?

— Venha meu amor, sente-se em meu colo, vamos contemplar esse momento de sublimação.

E ali Magdalena afaga seu amor e começa a acariciá-lo, não como uma amante, mas como uma mãe. Ele, numa reação espontânea, se encolhe como um bebê no colo de sua amada. Então, ela o acolhe num afetuoso abraço angelical e os dois sentem a brisa tocando-lhes os rostos. Fixamente miram o horizonte como se algo buscassem. Aquela magia permanece alguns instantes. De repente, o silêncio é rompido por Magdalena:

— Do meu ventre você não saiu, mas na minha alma você nasceu. Não sou apenas sua mulher-amante. Sou a mãe que te protege, mesmo quando me trai e me magoa. Sou a mãe que, mesmo quando o filho sai a desbravar o mundo, fica sempre de prontidão a esperar. Sou a mãe de um filho teu que nunca poderei ter.

Ele, sem qualquer reação, estático permaneceu. Estava hipnotizado. Notou que a natureza ao seu redor se movimentava. Percebeu que a rocha-mulher tocava-lhe as pernas. Sentiu o cheiro que exalava do ventre da mãe natureza. Seus pensamentos eram confusos, entre a imaginação e a realidade. Então, novamente o silêncio foi quebrado por Magdalena.

— Não temas, meu querido, o que vê e sente é o acalento maternal da força de uma mulher, uma guerreira, uma lutadora, uma deusa. A Deusa Natureza. Ela é a mãe de todas as mães, a mãe de todos os seres e a mãe de todos os homens e mulheres, apesar de nunca tê-los concebido em seu ventre. Apenas sinta, veja com seu terceiro olho o quão protegido está.

Uma calma se fez presente, só se sentia o barulho do vento a dançar, o molejo das plantas a encantar, a imensidão do vazio em um todo a vibrar.

Num momento de prazer total, Magdalena e seu amor se entregam ao êxtase. Cheios de excitação, seus corpos se entrelaçam num desejo incessante. Magdalena sente o gozo do seu amado e consegue perceber o início da corrida pela vida. Ela sente cada espermatozoide brigando para chegar ao seu óvulo e fecundá-lo. E assim começa a refletir sobre aquele momento da procriação.

Por um instante Magdalena sente seu corpo estremecer, não por ter chegado ao clímax, mas por temer a maternidade. Temores estes que a levam a um novo plano. Neste plano, ela se olha e se vê nua. Percebe quão pequena é. Como poderá carregar algo naquele ventre sem altura adequada? Mede a largura de seus quadris, tão estreitos, pélvis exígua. Como permitirá uma abertura para passar uma pessoa por este canal tão limitado? Sem tamanho, sem largura, a profundidade é inexistente, pensava Magdalena ansiosamente.

De repente, seu pensamento é invadido por uma força positiva. O medo se transforma em valentia. Magdalena tomada por uma confiança descomunal se vê plena, pronta para gestar. Possuída por essa vontade materna, Magdalena percebe o momento exato da fecundação, onde o espermatozoide se funde ao seu óvulo formando o zigoto. Claramente, evidencia cada divisão do zigoto em duas, quatro e tantas outras células, gerando o blastocisto que se implanta na parede do útero e

forma o embrião. Nesta viagem imaginária, Magdalena se transporta ao útero e contempla o feto que habita o seu ser. Subitamente, lágrimas escorrem de seu rosto, diante do terror ao pressentir a morte do feto. Uma loucura domina Magdalena, em prantos sua vagina jorra lágrimas cristalinas. Desesperadamente, ela puxa o cordão umbilical e liga aquele feto a outro feto fictício, fora do seu ventre. Em vão. Seu esforço é como uma lua cheia que vai se minguando.

Sirenes tocam, um alvoroço transita entre Magdalena, que presencia tudo sem conseguir se expressar. Magdalena pergunta:

— Senhor, para onde estão me levando?

Nenhuma resposta houve. Ninguém lhe dá atenção. Então, euforicamente vocifera:

— Tenha compaixão com minha dor! Estou sofrendo! Não me ignore.

Responda, eu imploro.

E mais uma vez fica no vácuo. Colocam-na em uma cama de hospital, no meio de uma estrada de terra. Ela olha para cima e avista seu útero, seu feto e um caracol expulsando sua lesma. Todos flutuam como balões, interligados ao seu corpo por cordões umbilicais recheados de sangue. Aterrorizada, desvia o olhar para baixo e se surpreende ao ver sua pélvis naquele chão de terra. Depara-se, ainda, com uma flor morta e um aparelho hospitalar asqueroso. Para sua supressa, todos estão também ligados ao seu ventre pelos cordões vermelhos. Desvia o olhar novamente, agora para o lado esquerdo, e enxerga pontos de luz de uma cidade longínqua.

Repentinamente, consegue se levantar e, ao mirar para aquela cama, presencia uma mulher pequena e frágil, ensanguentada e em sua vagina um natimorto. Sem demonstrar nenhuma reação, Magdalena caminha em direção à luz que transmite muito conforto, alegria e amor. Sua mãe, num gesto afetuoso e maternal, lhe dá a mão e juntas continuam a caminhar.

Num despertar de seus devaneios, após uma curetagem uterina, Magdalena abre os olhos e tem a triste notícia de que nunca mais poderá ser mãe.

3.3. Análise do conto

A princípio foram escritos cinco subcontos, cada um referente a cada obra de Frida Kahlo. Posteriormente, os contos foram reunidos em um só.

O enredo do conto “A desilusão da maternidade” seria o seguinte: a história inicia-se com a lembrança de Magdalena do seu parto, no qual sua mãe falece. Ela é resgatada por uma estranha mulher, que a amamenta com um seio irreal. Já adulta Magdalena e seu amado viajam para um lugar místico, onde se entregam ao prazer e geram um bebê. Envolvida pela felicidade da maternidade, repentinamente a personagem entra em desespero após o pressentimento de um aborto. Sem compreender, Magdalena ouve sirenes e colocada em uma cama de hospital, onde tem visões estranhas, inclusive da findada mãe. Recobrando a consciência, Magdalena acorda no hospital após um aborto e tem a triste notícia de que nunca poderá ser mãe.

São quatro personagens neste conto, sendo um principal e três secundários. A personagem principal é Magdalena. A mãe de Magdalena, a mulher que a amamenta e o seu amado são os personagens secundários.

O narrador se encontra na terceira pessoa e é onisciente neutro. Além de características físicas, conhece também aspectos psicológicos da personagem principal. O narrador tem máxima importância no texto, pois conta os fatos e leva a uma viagem introspectiva para dentro da personagem. Senão, vejamos:

Por um instante Magdalena sente seu corpo estremecer, não por ter chegado ao clímax, mas por temer a maternidade. Temores estes que a levam a um novo plano. Neste plano, ela se olha e se vê nua. Percebe quão pequena é. Como poderá carregar algo naquele ventre sem altura adequada? Mede a largura de seus quadris, tão estreitos, pélvis exígua. Como permitirá uma abertura para passar uma pessoa por este canal tão limitado? Sem tamanho, sem largura, a profundidade é inexistente, pensava Magdalena ansiosamente (SILVA, 2018, p. 29).

Norman Friedman (apud LEITE, 2006) estabelece que o narrador onisciente neutro é aquele que sabe tudo sobre os personagens, desde os sentimentos até a aparência física, mas geralmente, não participa da narrativa.

Uma observação peculiar é quanto ao tempo verbal da narração neste conto. O tempo empregado predominante foi o presente do indicativo na modalidade chamada presente histórico. Segundo Kury (1989), o presente histórico é uma forma de reviver o passado no presente, dando-se vivacidade à narrativa; ou seja, é como se o narrador voltasse ao momento dos acontecimentos e narrasse como se presenciasse as cenas. Esse recurso torna o texto mais dinâmico e causa maior

expectativa ao leitor. Alguns verbos empregados no conto, como presente histórico, foram: morre, sente, tem, vive, visita, etc.

O tempo do conto analisado é psicológico. O conto psicológico, segundo Hohlfeldt (1981), pode ser estruturado de forma que o seu tempo não seja cronológico, tendo maior relevância o tempo interior da personagem do que o decorrer dos fatos em si. Isso é perceptível nos processos mentais de Magdalena, que são mesclados a todo momento, alternando realidade, devaneios, lembranças, interiorização de sentimentos e concepção do mundo exterior. O narrador conta a história de acordo com as lembranças da personagem principal e elas não dependem do tempo cronológico. Para exemplificar, veja-se o seguinte trecho: “As lembranças vêm e vão, como fantasmas a rodear Magdalena, que agora, já mulher feita, vive afrontando sua própria existência e questionando suas limitações” (SILVA, 2018, p. 42).

Ademais, o tempo linear foi utilizado, tendo em vista que, apesar de ser um tempo psicológico, ele segue a ordem dos fatos: nascimento de Magdalena, gravidez e aborto de Magdalena.

A princípio poderia definir-se o espaço do conto como psicológico, uma vez que, Magdalena se projeta em vários ambientes dentro de sua mente. Contudo, ao final do conto, a personagem principal está em uma cama de hospital, onde sempre esteve durante seus delírios. Partindo deste ponto, conclui-se que toda a ação foi desenrolada naquele hospital. Foi ali que Magdalena, por seus pensamentos e devaneios, expôs todos os seus sentimentos, suas emoções e suas sensações. Ela esteve ali o tempo todo, sedada, passando por uma curetagem.

O conto tem como tema principal a maternidade, ou melhor, sua falta. Pelo enredo, percebe-se o sentimento maternal de Magdalena, o desejo em ter um filho, sendo desfeito pelo aborto. Não é o aborto que rege o conto, ele apenas é a frustração que a faz perder a maternidade.

É a maternidade que conduz esta mulher. Quando ela percebe que não poderá mais ser mãe, essa desilusão lhe causa dores psicológicas e a faz conhecer a verdade de não ser mais enganada. Essa desilusão rompe com a maternidade, aborta o seu desejo. O título “Maternidade e desilusão” traduz a verdade de um mundo no qual a mulher que não gera um filho é condenada a ser incapaz e infeliz. É nítido no conto quando Magdalena questiona sua própria existência, seu corpo frágil. É perceptível quando a personagem diz: “Ela é a mãe [...], mãe de todos os

homens e mulheres, apesar de **nunca tê-los concebido em seu ventre**” (SILVA, 2018, p. 28, grifo nosso). É uma tentativa de justificar o injustificável. E é esta a recordação que Magdalena tem de seu nascimento e de sua infância, marcada pela ausência e pelo desprezo maternal. Em sua psique, a sua própria imagem é projetada por um corpo de criança com um rosto de adulta.

O conflito se dá quando Magdalena questiona a ausência e o desprezo maternal em sua infância. Neste conto se inicia justamente neste parágrafo: “E é esta a recordação que Magdalena tem de seu nascimento e de **sua infância, marcada pela ausência e pelo desprezo maternal**” (SILVA, 2018, p. 27, grifo nosso).

Segundo Cortázar (1974), o clímax de um conto é o momento culminante da narrativa, aquele de maior tensão, no qual o conflito atinge seu ponto máximo. Neste conto, o clímax se apresenta no momento em que Magdalena, plena, sente sua gravidez, e aterrorizada, percebe o aborto. Veja-se:

De repente, seu pensamento é invadido por uma força positiva. O medo se transforma em valentia. Magdalena, tomada por uma confiança descomunal, se vê plena, pronta para gestar. Possuída por essa vontade materna, Magdalena percebe o momento exato da fecundação, onde o espermatozoide se funde ao seu óvulo formando o zigoto. Claramente, evidencia cada divisão do zigoto em duas, quatro e tantas outras células, gerando o blastocisto que se implanta na parede do útero e forma o embrião. Nesta viagem imaginária, Magdalena se transporta ao útero e contempla o feto que habita o seu ser. Subitamente, lágrimas escorrem de seu rosto, diante do terror ao pressentir a morte do feto. Uma loucura domina Magdalena, em prantos sua vagina jorra lágrimas cristalinas. Desesperadamente, ela puxa o cordão umbilical e liga aquele feto a outro feto fictício, fora do seu ventre. Em vão. Seu esforço é como uma lua cheia que vai se minguando (SILVA, 2018, p. 29).

O texto “A desilusão da maternidade” pertence ao gênero literário conto porque é uma narração breve e concisa, contém um só conflito (maternidade), um único espaço (hospital), um tempo psicológico, um número restrito de personagens (quatro) e um único enredo. Ademais, possui as três características defendidas por Poe e Cortázar: 1. a unidade de construção; 2. o efeito principal no meio da narração; 3. o forte acento final.

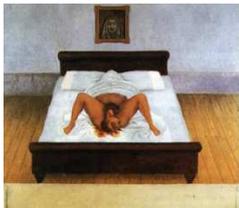
3.4. Análise dos cinco subcontos

A partir de agora, faremos o desmembramento do conto em cinco subcontos¹³, a fim de correlacionar cada qual com as pinturas de Frida Kahlo. Ressalta-se, ainda, que todas as características do conto único estão presentes nestes contos, inclusive o tema. Portanto, a análise será do clímax e exposição dos signos que serviram para fazer a tradução intersemiótica.

3.4.1. Primeiro subconto

Neste quadro, o clímax se dá no segundo parágrafo: “— Arranque de mim essa coisa. Onde estão todos? O demônio plantou esse monstro dentro do meu ventre e agora estou morrendo. Vocês não fazem nada.” (SILVA, 2018, p. 27).

Semioticamente, a tradução se baseou nos signos presentes no quadro: cama, mulher, lençol da cama, pano branco, retrato, parede, nascimento, morte, ventre, rosto, sangue, cores, sentimentos.

<p>Em um dia nublado e frio, nascera aquela pequena bebê de aparência frágil, que ao iniciar o desprendimento do colo do útero de sua mãe, vai lhe rasgando as vísceras durante o processo de dequitação. Com a cabeça já fora daquele corpo maternal, a bebê, numa fúria incontrolável, se esforça para que seu pequeno e frágil corpo saia daquele ventre frio, sujo pela hemorragia, um ventre quase sem vida.</p> <p>Não há ninguém por perto, a não ser um retrato na parede ao centro da cama. Um retrato de espanto, de terror, que parece contemplar aquela cena mórbida, de morte e vida. Um rosto indiferente que projeta a imagem da morte, do descaso, do acaso, do abandono.</p> <p>A mulher parindo grita: — Arranque de mim essa coisa. Onde estão todos? O demônio plantou esse monstro dentro do meu ventre e agora estou morrendo. Vocês não fazem nada.</p> <p>Num urro de desprezo e fúria, aquela mãe insana cobre o rosto com um lençol branco e esbraveja: — Vou para o inferno, mas não verei o nascimento desta criatura. Morro, mas deixo esta aberração para sugar toda a energia de vocês, para destruir aqueles que me abandonaram.</p> <p>E assim, em um último suspiro, morre aquela mulher-genitora, possuída por seus demônios internos.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Mi nacimiento</i></p> 
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹³ Em consonância com o novo acordo ortográfico, o prefixo SUB exige hífen somente diante de palavras iniciadas pelas consoantes B, H e R. Exemplos: Sub-reino / Subatômico / Sub-humano.

Partindo da introdução encontramos uma descrição da situação ao dizer do nascimento, pois no quadro há um nascimento. Ao seguir a leitura do subconto, cada vez mais notamos semelhanças entre o quadro e o conto (descrição de passos, dos objetos e de pessoas) e uma biografia de Frida. Todo esse processo semiótico foi indispensável para redigir o subconto. Evidente que, como em qualquer tradução, há perdas e ganhos. Por exemplo, a arte de Frida é um autorretrato, onde sua vida foi projetada. Como Frida diria: “Me pinto a mí misma, porque soy a quien mejor conozco.” (MOLINA ET AL, 2018, p.126)¹⁴.

Esta imagem foi pintada depois de primeiro aborto que Frida sofrera. Logo, a pintora retrata essa questão e lhe adiciona o aborto sofrido, bem como retrata a vida. Ela se coloca como o filho que nasceu e a mãe que morreu. É o símbolo da morte e da vida. Esse foi o enredo do conto.

3.4.2. Segundo subconto

Neste subconto, o clímax está localizado no seguinte parágrafo:

Prontamente, por obrigação, aquela mulher carrancuda, não hesitou e começou a amamentar a bebê, sem demonstrar nenhuma emoção, nenhum gesto de carinho, sempre com o olhar no horizonte. Estranhamente, aqueles seios descobertos eram intrigantes. O seio esquerdo gotejava leite, enquanto o direito, de uma transparência a olho nu, exibia cada glândula mamária produzindo o néctar branco que era conduzido pelos ductos de leite até os mamilos, onde a sucção daquela bebezinha era impetuosa (SILVA, 2018, p. 27)¹⁵.

Semioticamente, a tradução se baseou nos signos presentes no quadro: folha branca, céu, vegetação verde, mulher, criança, seios, leite, chuva, cores, sentimentos.

Aquele corpúsculo sem força para chorar, fora resgatada por uma mulher negra e nua, de um rosto sem vida. Pegara a bebezinha	
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

¹⁴ MOLINA, Alonso. De Sur a Sur Revista de Poesía y Artes Literarias: Año I- Nº 002 Enero 2018.

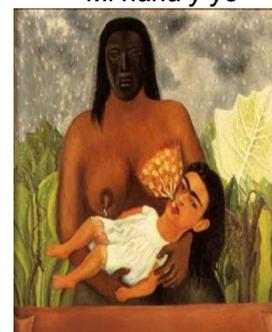
¹⁵ Conto apresentado neste trabalho como proposta de tradução intersemiótica das cinco obras de Frida Kahlo, de autoria da graduanda Cleide Irene Xavier da Silva.

e a levará para fora. Naquele lugar, havia uma paisagem de vegetação esverdeada, ressecada, contemplada por uma folha enorme esbranquiçada como o leite, de beleza rara. No céu acinzentado, caía uma fina chuva, jorrando lágrimas de leite para acalentar e alimentar aquele ser tão indefeso.

Prontamente, por obrigação, aquela mulher carrancuda, não hesitou e começou a amamentar a bebê, sem demonstrar nenhuma emoção, nenhum gesto de carinho, sempre com o olhar no horizonte. Estranhamente, aqueles seios descobertos eram intrigantes. O seio esquerdo gotejava leite, enquanto o direito, de uma transparência a olho nu, exibia cada glândula mamária produzindo o néctar branco que era conduzido pelos ductos de leite até os mamilos, onde a sucção daquela bebezinha era impetuosa.

E é esta a recordação que Magdalena tem de seu nascimento e de sua infância, marcada pela ausência e pelo desprezo maternal. Em seu psique, a sua própria imagem é projetada por um corpo de criança com um rosto de adulta.

Mi nana y yo



Frida comenta em seu diário: “Estoy en brazos de mi nodriza, con la cara de una mujer adulta y el cuerpo de una niña, mientras leche cae de sus pezones como si fuera de los cielos” (KETTENMANN, 1992, p. 8).

A obra retrata a frieza da ama de leite ao amamentar um bebê, além da distância entre Frida e sua mãe, após o nascimento de sua irmã caçula. A ama de leite de Frida era uma índia.

A tradução intersemiótica da obra para o subconto acatou do original, o sentimento de desprezo demonstrado na amamentação. Quando se narra que a mulher parece ser obrigada a amamentar aquele bebê, está traduzindo essa passagem. Novamente o místico aqui é retomado. Esse misticismo está no subconto pela cara escurecida da ama, aquela folha de tamanho gigante, aquela chuva de leite.

3.4.3. Terceiro subconto

O clímax está presente quando Magdalena se sente a própria mãe, a protetora neste trecho:

— Do meu ventre você não saiu, mas na minha alma você nasceu. Não sou apenas sua mulher-amante. Sou a mãe que te protege, mesmo quando me trai e me magoa. Sou a mãe que mesmo quando o filho sai a desbravar o mundo, ela fica sempre de prontidão a esperar. Sou a mãe de um filho teu que nunca poderei ter (SILVA, 2018, p. 28).

Os signos são: cores, sentimentos, mulher, homem, rocha, vegetação, cactos, vazio, imensidão, som, maternidade, deusa, natureza, mãe, ventre, boca, pescoço, paisagem, árvore, seio, fantasma, peito, leite, gota de leite, colo, pernas, braços, silêncio, abraço, brisa, cheiro, terra, plano, pescoço, bebê, horizonte, realidade, imaginação.

As lembranças vêm e vão, como fantasmas a rodear Magdalena, que agora, já mulher feita, vive afrontado sua própria existência e questionando suas limitações.

Numa viagem a outras terras, Magdalena visita um lugar místico, onde se maravilha com os robustos cactos e uma vegetação exuberante. E em meio a esta paisagem, uma montanha misteriosa em forma de mulher: uma boca, um pescoço, uma relva que cai como longos cabelos. Um seio amostra, onde naquilo que lembra o bico do peito há um cogumelo branco, imitando o que parece ser uma gota de leite preste a sair. E logo acima daquilo que se projeta como um seio, uma bela árvore enraizada. Magdalena, impressionada com aquela imagem começa a detalhar cada pedacinho daquela rocha-mulher e surpresa exclama:

— Nossa! Essa rocha em formato de mulher é igual a mim! Como pode? Será que estou imaginando coisas?

— Venha meu amor, sente-se em meu colo, vamos contemplar esse momento de sublimação.

E ali Magdalena afaga seu amor e começa a acariciá-lo, não como uma amante, mas como uma mãe. Ele, numa reação espontânea, se encolhe como um bebê no colo de sua amada. Então, ela o acolhe num afetuoso abraço angelical e os dois sentem a brisa tocando-lhes os rostos. Fixamente miram o horizonte como se algo buscasse. Aquela magia permanece alguns instantes. De repente, o silêncio é rompido por Magdalena:

— Do meu ventre você não saiu, mas na minha alma você nasceu. Não sou apenas sua mulher-amante. Sou a mãe que te protege, mesmo quando me trai e me magoa. Sou a mãe que mesmo quando o filho sai a desbravar o mundo, ela fica sempre de prontidão a esperar. Sou a mãe de um filho teu que nunca poderei ter.

Ele sem qualquer reação, estático permaneceu. Estava hipnotizado. Notou que a natureza ao seu redor se movimentava. Percebeu que a rocha-mulher tocava-lhe as pernas. Sentiu o cheiro que exalava do ventre da mãe natureza. Seus pensamentos eram confusos, entre a imaginação e a realidade. Então, novamente o silêncio foi quebrado por Magdalena.

— Não temas meu querido, o que vê e sente é o acalento maternal da força de uma mulher, uma guerreira, uma lutadora, uma deusa. A Deusa Natureza. Ela é a mãe de todas as mães, a mães de todos os seres e a mãe de todos os homens e mulheres, apesar de nunca tê-los concebidos em seu ventre. Apenas sinta, veja com seu terceiro olho, o quão protegido está.

Uma calma se fez presente, só se sentia o barulho do vento a dançar, o molejo das plantas a encantar, a imensidão do vazio em um todo a vibrar.

El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl



Esta obra foi pintada para uma exposição em 1949 no Salão da Plástica Mexicana. Este quadro expressa a relação frustrada com a maternidade, a

dependência com Diego Rivera, e sua identificação e mistura com a cultura e a cosmogonia¹⁶ do México antigo, particularmente na crença do dual no humano e o divino: dia/noite, frio/quente, masculino/feminino.

Partindo destas primícias, denota-se, no subconto, a tradução do misticismo. A dependência com Diego se dá pelo ato da proteção, do querer cuida, do acalento. Ao mesmo tempo, no subconto ela se diz mãe dele, mesmo não o tendo parido e, mostra a dependência quando diz que o esperará como uma mãe que espera o filho, mesmo sendo traída. A maternidade está presente ainda, quando no subconto há referência à deusa natureza com a mãe de todos.

Portanto, o processo intersemiótico se deu através dos signos representados na obra e pelo conhecimento do significado da pintura, o que seria chamado de símbolo pela ótica peirceana.

3.4.4. Quarto subconto

Este é o clímax:

De repente, seu pensamento é invadido por uma força positiva. O medo se transforma em valentia. Magdalena tomada por uma confiança descomunal se vê plena, pronta para gestar. Possuída por essa vontade materna, Magdalena percebe o momento exato da fecundação, onde o espermatozoide se funde ao seu óvulo formando o zigoto. Claramente, evidencia cada divisão do zigoto em duas, quatro e tantas outras células, gerando o blastocisto que se implanta na parede do útero e forma o embrião. Nesta viagem imaginária, Magdalena se transporta ao útero e contempla o feto que habita o seu ser. Subitamente, lágrimas escorrem de seu rosto, diante do terror ao pressentir a morte do feto. Uma loucura domina Magdalena, em prantos sua vagina jorra lágrimas cristalinas. Desesperadamente, ela puxa o cordão umbilical e liga aquele feto a outro feto fictício, fora do seu ventre (SILVA, 2018, p. 29).

Os signos referenciais foram: corpos, sentimentos, gozo, homem, vida, espermatozoide, óvulo, fecundação, procriação, sentimentos, tamanho, largura, espaço, mulher, zigoto, divisão do zigoto, útero, maternidade, embrião, vagina,

¹⁶ No dicionário Michaellis cosmogonia é: “Conjunto de teorias, princípios ou doutrinas, com base científica, religiosa ou meramente mítica, que procura explicar e descrever a origem e a formação do Universo.

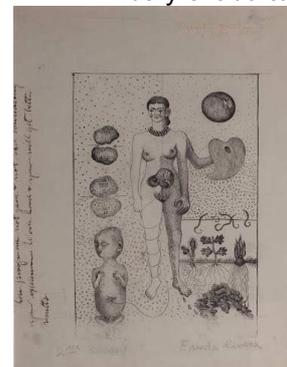
lágrimas cristalinas, cordão umbilical, corrida, procriação, clímax (êxtase), plano, nu, blastocisto.

Num momento de prazer total, Magdalena e seu amor se entregam ao êxtase. Cheios de excitação, seus corpos se entrelaçam num desejo incessante. Magdalena sente o gozo do seu amado e consegue perceber o início da corrida pela vida. Ela sente cada espermatozoide brigando para chegar ao seu óvulo e fecundá-lo. E assim começa a refletir sobre aquele momento da procriação.

Por um instante Magdalena sente seu corpo estremecer, não por ter chegado ao clímax, mas por temer a maternidade. Temores estes que a levam a um novo plano. Neste plano, ela se olha e se vê nua. Percebe quão pequena é. Como poderá carregar algo naquele ventre sem altura adequada? Mede a largura de seus quadris, tão estreitos, pélvis exígua. Como permitirá uma abertura para passar uma pessoa por este canal tão limitado? Sem tamanho, sem largura, a profundidade é inexistente. Pensava Magdalena ansiosamente.

De repente, seu pensamento é invadido por uma força positiva. O medo se transforma em valentia. Magdalena tomada por uma confiança descomunal se vê plena, pronta para gestar. Possuída por essa vontade materna, Magdalena percebe o momento exato da fecundação, onde o espermatozoide se funde ao seu óvulo formando o zigoto. Claramente, evidencia cada divisão do zigoto em duas, quatro e tantas outras células, gerando o blastocisto que se implanta na parede do útero e forma o embrião. Nesta viagem imaginária, Magdalena se transporta ao útero e contempla o feto que habita o seu ser. Subitamente, lágrimas escorrem de seu rosto, diante do terror ao pressentir a morte do feto. Uma loucura domina Magdalena, em prantos sua vagina jorra lágrimas cristalinas. Desesperadamente, ela puxa o cordão umbilical e liga aquele feto a outro feto fictício, fora do seu ventre. Em vão. Seu esforço é como uma lua cheia que vai se minguando.

Frida y el aborto



Frida produziu a litografia denominada *Frida y el aborto*, após seu primeiro aborto. Essa pintura representa uma maternidade perdida. É novamente a dualidade entre vida e morte, como no quadro *Mi nacimiento*, ambos pintados no mesmo ano e pelo mesmo motivo.

O subconto traduzido expõe a dualidade: vida/alegria e a morte/tristeza. O subconto ao iniciar, narra o prazer e o êxtase entre o casal, descreve toda a felicidade que é estar concebendo uma vida, um ser. Essa parte do conto é traduzida na litografia pelos signos dos espermatozoides, das raízes que dão vida as plantas, do feto que está no ventre, dos pontos que foram traduzidos para óvulos.

A morte no subconto se inicia com as lágrimas nos olhos derramadas devido ao presságio e estende-se até o momento onde a personagem míngua como uma lua cheia. Essa tradução corresponde ao feto fora do útero, à lua, aos órgãos que se encontram do lado ao redor da mulher, às lágrimas que escorrem dos olhos e da

vagina. A linha que divide Frida em duas é a dualidade morte e vida. No subconto, essa dualidade não é traduzida diretamente, apenas indiretamente, por meio dos acontecimentos.

3.4.5. Quinto subconto

O parágrafo que contém o clímax é:

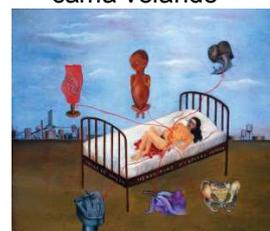
E mais uma vez fica no vácuo. Colocam-na em uma cama de hospital, num meio de uma estrada de terra. Ela olha para cima e avista seu útero, seu feto e um caracol expulsando sua lesma, todos flutuam como balões, interligados ao seu corpo por cordões umbilicais recheados de sangue. Aterrorizada, ela desvia o olhar para baixo e se surpreende ao ver sua pélvis naquele chão de terra. Depara-se ainda, com uma flor morta e um aparelho hospitalar asqueroso. Para sua supressa, todos estão também ligados, ao seu ventre, pelos cordões vermelhos. Desvia o olhar novamente, agora para o lado esquerdo, e enxerga pontos de luzes de uma cidade longínqua (SILVA, 2018, p. 29).

Observe que o final está no mesmo parágrafo: “Em vão. Seu esforço é como uma lua cheia que vai se minguando” (SILVA, 2018, p. 29).

Signos pensados: cama, mulher, feto, aparelho de hospital, caracol, terra, cidade, sirenes, mãe, hospital, cama de hospital, lesma, balões, corpo, cordões umbilicais, cores, sentimentos, sangue, olhar, baixo, flor morta.

Sirenes tocam, um alvoroço transita entre Magdalena que presencia tudo sem conseguir se expressar. Magdalena pergunta:
— Senhor para onde estão me levando?
Nenhuma resposta houve. Ninguém lhe dá atenção. Então, euforicamente vocifera:
— Tenha compaixão com minha dor! Estou sofrendo! Não me ignore. Responda, eu imploro.
E mais uma vez fica no vácuo. Colocam-na em uma cama de hospital, num meio de uma estrada de terra. Ela olha para cima e avista seu útero, seu feto e um caracol expulsando sua lesma, todos flutuam como balões, interligados ao seu corpo por cordões umbilicais recheados de sangue. Aterrorizada, ela desvia o olhar para baixo e se surpreende ao ver sua pélvis naquele chão de terra. Depara-se ainda, com uma flor morta e um aparelho hospitalar asqueroso. Para sua supressa, todos estão também ligados, ao seu ventre, pelos cordões vermelhos. Desvia o olhar novamente, agora para o lado esquerdo, e enxerga pontos de luzes de uma cidade longínqua.
Repentinamente, consegue se levantar e ao mirar para aquela cama, presencia uma mulher pequena e frágil, ensanguentada e em sua vagina um natimorto. Sem demonstrar nenhuma reação, Magdalena caminha em direção à luz que transmite muito conforto, alegria e amor. Sua mãe, num gesto afetuoso e maternal, lhe dá a

Henry Ford Hospital o La cama volando



<p>mão e juntas continuam a caminhar. Num despertar de seus devaneios, após uma curetagem uterina, Magdalena abre os olhos e tem a triste notícia que nunca mais poderá ser mãe.</p>	
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Os meios semióticos entre a obra e o subconto estão nas imagens icônicas dos signos que permitem a tradução por meio da escrita no subconto. Como exemplo, podemos citar as coisas que Magdalena descreve ao olhar em diversas direções, enquanto se encontra acamada. Essa descrição dos objetos é essencial para desenvolver o subconto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou compreender o processo semiótico peirceano, através da estudiosa Santaella, que envolve a tradução intersemiótica. Isso proporcionou realizar uma tradução intersemiótica do meio não verbal para o meio verbal, ou seja, da pintura para o conto.

A semiótica é uma ciência que estuda os signos, os quais se consistem em todos os elementos que representam algum significado e sentido para o ser humano, sejam as linguagens verbais e não verbais, buscando entender como o indivíduo atribui significado a tudo ao seu redor. Seu objeto de estudo é bem complexo, por envolver o signo.

Mas o que é um signo? Signo é uma representação de uma determinada coisa. Para ser signo, basta está representado na mente do indivíduo. Logo, tudo pode ser analisado sob a perspectiva da semiótica.

A maior dificuldade deste trabalho foi justamente delimitar quais elementos da tríade de Peirce seriam empregados. Ao final, optou pelas categorias primeiridade, secundidade e terceiridade. Ressalte-se que não se aprofundou nas tricotomias que compõem estas categorias.

O fascínio de apresentar um conto como tradução intersemiótica das cinco obras de Frida Kahlo que retratam a maternidade foi imensurável. Divulgar a obra da Frida e contribuir para desmitologizar a tradução como um meio verbal é de suma importância para a tradução e para a cultura.

REFERÊNCIAS

ABREU, Simone Rocha. **Frida Kahlo e Ismael Nery: semelhanças e divergências**. Dissertação de Mestrado em Integração da América Latina. Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução – A teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

Bassnett, Susan. **Estudos da tradução. Lisboa**: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: editora 34, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CATFORD, J. C. **Uma teoria lingüística da tradução**. São Paulo: Cultrix, 1980.

Eco, Umberto. **Quase a mesma coisa. Experiências de tradução**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007. Tradução de Eliana Aguiar.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1969.

HERRERA, Hayden. **Frida: una Biografía de Frida Kahlo**. Ciudad del México:Diana, 2008.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

HOHLFELDT, A. Conto Brasileiro Contemporâneo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos lingüísticos da tradução**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo**. Tradução de Mário Pontes; Introdução de Frederico Moraes. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. 280p.

_____. *El diario de Frida Kahlo: un autorretrato íntimo. Ciudad del México: La vaca independiente*, 2008.

KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo – dor e paixão. São Paulo: Paisagem**, 2006.

KURY, Adriano da Gama. **Para falar e escrever melhor o português**. 3ª ed. RJ: Nova Fronteira, 1989.

LACAN, J. **O Seminário**. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. **O foco narrativo**. 2006. São Paulo: Editora Ática.

MAYAYO, Patrícia. **Frida Kahlo. Contra el mito**. Madrid: cátedra, 2008.

Mounin, Georges. **Os problemas teóricos da tradução**. São Paulo: Cultrix, 1965. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. Trad. Octanny S. da Mora e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Semiótica**. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977-2003.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Rónai, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: EDUCOM, 1976.

SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas: Peirce e a literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1996. Enc. Bibli: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, 2º número esp., 2º sem. 2006 56.

_____. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **As três matrizes do pensamento e linguagem: sonora, visual e verbal**. São Paulo.

_____. **A assinatura das coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

_____. **A assinatura das coisas: Peirce e a Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2001-2005.

SANTELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Referências complementares

AMORIM, Marcel Álvaro de. **Da Tradução Intersemiótica à Teoria – Da Adaptação Intercultural: estado da arte e perspectivas futuras**. 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652/4716>> Acesso em: 20 set. 2018.

ANAZ; Sílvia *et al.* **Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin**. Revista Nexi, São Paulo, n. 3, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>>. Acesso em: 24 out. 2018

ARAÚJO, Daniela da Silva. **A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO LIVRO CIDADE DE DEUS PARA O CINEMA: o testemunho da violência**. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada. UECE. 2011. Disponível em <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Daniela%20Ara%C3%BAjo.pdf>> Acesso em: 28 out. 2018.

BRANCO, Sinara de Oliveira. **Tradução Intersemiótica e Legendagem: adaptação de Linguagens para compreensão de culturas**. 2014. <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/view/125>> Acesso em: Acesso em: 20 out. 2018.

FRIDA Kahlo Fans. 2005. Disponível em: <<http://www.FridaKahlofans.com/>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Reflexões sobre a adaptação como fenômeno ubíquo: o filme V de Vingança**. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/interc/v34n1/a09v34n1.pdf>> Acesso em: 19 set. 2018.

GOMES JÚNIOR, Jonas da Silva. **Como fazer uma Análise Semiótica Peirceana?** 2018. Disponível em: <<https://jonasjr.wordpress.com/2018/04/06/como-fazer-uma-analise-semiotica-peirceana/>>. Acesso em: 25 set. 2018.

HIRASHIMA, César K. **A importância da Tradução Intersemiótica para os Estudos Tradutológicos**. 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotekevirtual.org/revistas/LETRAS/v07n02/v07n02a08.pdf>> Acesso em: 28 out. 2017.

MARCONDES, Ciro Inácio, MORAES, Vanessa Daniele. Intexto. **O imaginário da maternidade em Frida Kahlo**. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/viewFile/72234/43468>> Acesso em: 01 de out. 2018

MALTA, Jasmine Soares Ribeiro. **Poesia e Pintura: uma abordagem intersemiótica de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral**. 2012. Disponível em: < <http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralic/trabalhos/jasmine.pdf>> Acesso em: 24 set. 2018.

MENEGHELLO, Helena Coimbra. **A transposição intersemiótica**. 2014 <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2931/3506>> Acesso em: 21 set. 2018.

NUNES, Jeferson Cândido. **A Transmutação Monadológica de Bjök: Tradução Intersemiótica da dor em três dimensões, a partir de *Black Lake***. 2017. Pós-Graduação. UFCE. Disponível em: < http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23512/1/2017_dis_jcnunes.pdf> Acesso em: 28 out 2018.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1, 1991. Disponível em: <<https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/traducao-intersemiologica-julio-plaza.pdf> . [traducao-intersemiologica-julio-plaza.pdf](https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/traducao-intersemiologica-julio-plaza.pdf).> Acesso em: 10 de jul. 2018.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. **Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo**. 2010. Disponível em: < <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/163/158>.> Acesso em: 22 set. 2018.

RODRÍGUEZ, María. **Taller de Semiótica/Mag**. Mónica Bueno. Disponível em: <<https://tallerdesemiologica.wordpress.com/trabajos-2007/trabajo-sobre-%E2%80%9Ccolumna-rota%E2%80%9D-de-Frida-Kahlo-maria-rodriguez/>> Acesso em: 18 set. 2018.

TAVARES, Enéias Farias; SANTOS, Andrio J. R. dos. **Tradução intersemiótica iluminada a obra de William Blake e sua releitura no século XX**. 2015. Disponível em: < <file:///C:/Users/CLEIDE/Documents/Alba/23549-111929-1-PB.pdf>> Acesso em: 28 jul. 2018.