



Ismália e suas representações na pintura, na televisão e na música

Ismália and her Representations in Painting, Television and Music

Lucas Almeida Dalava

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Araraquara | SP | BR

lucas.dalava@unesp.br

<https://orcid.org/0009-0005-6638-1955>

Resumo: O poema “Ismália” foi escrito por Alphonsus de Guimaraens e publicado pela primeira vez em 1910 e, desde então, tem sido recuperado e adaptado por outros artistas que vislumbram na obra possibilidades narrativas diversas. Para muito além do campo da literatura, no entanto, a imagem de Ismália foi diversas vezes representada por meio das artes plásticas, da música e do audiovisual. Através dos diferentes meios e abordagens, a figura de Ismália foi recuperada de maneiras muito contrastantes, mas ao mesmo tempo muito parecidas: alguns elementos se mantêm em todas as adaptações enquanto outros são acrescidos ou modificados, a fim de se gerar novas leituras, expor problemas de seu tempo e construir críticas sociais. Assim, comparando três trabalhos bastante singulares (as ilustrações de Odilon Moraes para o poema, a canção homônima de Emicida e o oitavo episódio de *Tudo o que é sólido pode derreter*), a proposta deste trabalho é pensar justamente como algumas obras contemporâneas exploraram essa personagem, a fim de buscar compreender de que formas o Brasil do séc. XXI tem se conectado com o poema de Guimaraens.

Palavras-chave: Ismália; Relações interartes; Retratos; Representações; Adaptações.

Abstract: The poem “Ismália” was written by Alphonsus de Guimaraens and published for the first time in 1910 and, since then, it has been recovered and adapted by other artists who see different narrative possibilities in the work. Far beyond the field of literature, however, the image of Ismália was represented several times through the visual arts, music and audiovisual. Through different means and approaches, the figure of Ismália was recovered in very contrasting ways, but at the same time very similar: some elements remain in all adaptations while others are added or modified in order to generate new readings, expose problems of their time and build social critiques. Thus, comparing three very unique works (Odilon Moraes’ illustrations for the poem, the song of the same name by Emicida and the eighth episode of *Tudo o que é sólido pode derreter*), the purpose of this work is to think precisely how some contemporary works have explored this character, in order to understand in which ways Brazil, in the 21st century, has found connections with the poem written by Guimaraens.

Keywords: Ismália; Interart relations; Portraits; Representations; Adaptations.

1 Introdução

Poucos poemas podem dizer que tiveram uma vida-útil tão longa ou reencarnações tão diversas quanto “Ismália”, de Alphonsus de Guimaraens. Escrito por um dos principais nomes do Simbolismo brasileiro e publicado em 1910, “Ismália” foi capaz de superar seu autor e período histórico, ganhando vida autônoma e independente. Prova disso é como o poema tem sido diversas vezes lido, relido e transformado ao longo dos anos, apropriado por diferentes artistas e através de diferentes mídias.

Nesse sentido, “Ismália” se trata de uma obra bastante singular: no campo das adaptações, as obras derivadas de poemas costumam sempre ser encontradas em menor quantidade. Além disso, passados cem anos desde sua publicação, “Ismália” continua sendo objeto de interesse da contemporaneidade (seja na literatura, na música, nas artes plásticas ou no audiovisual), demonstrando que a obra foi revisitada não só muitas vezes como também de muitas formas. Embora as justificativas para cada uma dessas adaptações possam ser diversas (e cada uma abraçará o

texto-base de um modo), o presente trabalho tem como principal objetivo entender quais elementos do texto de Guimaraens permitiram que ele se tornasse essa obra tão ímpar do ponto de vista adaptativo além de explorar de quais formas esse texto tem sido tão lido.

Utilizando as obras adaptadas como textos-guia que propõem não apenas extrapolações, como também modos de leitura de um texto-base, o poema de Guimaraens se coloca aqui tanto como ponto de chegada quanto como ponto de partida. Desse modo será possível compreender o que se mantém e o que se renova em cada adaptação. Para tanto, dois conceitos serão recuperados: as noções de Retrato e Representação, a fim de deixar que a personagem (ou as personagens) tome o papel central da análise, enquanto uma presença que sempre comunica algo. Nesse jogo comparativo, há ainda que se contemplar os discursos produzidos e os modos de se os expor, considerando aproximações e distanciamentos entre as representações

2 Retrato-falado de uma máscara

“Ismália” é um poema de forte carga narrativa que, em linhas gerais, apresenta uma mulher enlouquecida e que, do topo de uma torre, devaneia ao observar a lua e o seu reflexo na água, se suicidando ao final do poema. Os versos iniciais e finais sintetizam a sua jornada: “Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar [...] // Sua alma subiu ao céu, / Seu corpo desceu ao mar...” (Guimaraes, 2014, não paginado). O poema se comporta quase como um microconto, à medida em que o eu-lírico se porta como um narrador heterodiegético, observando de longe o desenrolar dos fatos. O enredo, por sua vez, gira em torno de uma única personagem (Ismália enlouquecida) e não possui qualquer excesso: marcado pelo isolamento e pelo suicídio da personagem, o leitor terá acesso apenas a um número bastante limitado de informações. Outros elementos característicos da narrativa também podem ser encontrados, como o espaço bem definido (uma torre à beira-mar) e a percepção de um tempo que transcorre e é marcado por transformações. No entanto, como é típico das obras simbolistas, Ismália é uma personagem misteriosa, onírica, distante, de modo que tão importante quanto pensar naquilo que o texto apresenta, é fundamental considerar aquilo que o texto esconde, pois esses elementos ocultos poderiam modificar consideravelmente as leituras do poema. É a partir dessa forte carga narrativa e de todos os elementos presentes ou ausentes na obra-base que as adaptações se constituem.

As adaptações, segundo Robert Stam, devem ser pensadas a partir de uma série de fatores, por exemplo, a ideia de uma “diferença automática” (2014, p.51-54): transpor uma obra de uma mídia para outra pressupõe que haverão mudanças significativas simplesmente porque uma linguagem opera de forma diferente da outra. O poema de Guimaraens não conta com adjetivos que possam caracterizar de maneira imagética e pormenorizada a personagem ou o espaço, nem se movimentam para além do quadro que apresenta (ou seja, sem deslocar o foco para outro momento, espaço ou personagem). Afinal, como é *Ismália*? Qual o seu passado? Quais as causas da sua suposta loucura? Como é a sua torre? Como estavam o céu e o mar? Em que fase estava a lua? Ainda que o poema de Guimaraens opte por ocultar essas informações (contribuindo para a aura misteriosa de *Ismália*), algumas dessas informações não podem, de forma alguma, ser ocultadas de outras mídias. Adaptações que dependem do aspecto visual, como a ilustração e o audiovisual, deverão necessariamente apresentar uma determinada imagem para a torre, por exemplo, e haverá nela uma série de características que não pertence ao texto-base, o que necessariamente implicará em novas leituras. Ou seja, é necessário para essas linguagens dizer algumas coisas que não são ditas na linguagem verbal e literária. Se um adaptador opta por manter a aura misteriosa de *Ismália*, deverá utilizar-se de recursos diferentes para esse mesmo fim. Desse modo, não se deve esperar da adaptação uma fidelidade absoluta, como comenta Guaranha quando pensa as adaptações fílmicas:

Adaptar significa ajustar ou acomodar uma coisa a outra. Todavia, como cada linguagem corresponde a uma necessidade específica de comunicação, a um sistema de signos socializado e portanto inserido em um contexto específico, não é possível, nem necessário, tentar simplesmente transportar um livro para uma película cinematográfica. A possibilidade que se apresenta como saudável, tanto para a obra literária original como para o produto cinematográfico que se extrai dela, é recriar, fazer nascer, a partir do objeto artístico escrito, um novo objeto artístico filmado. Haja vista que a obra literária já é produto de uma leitura da realidade, o filme é uma leitura da obra literária. (Guaranha, 2007, p. 26-27).

Além disso, quando Stam (2014, p. 71-80) se apropria dos estudos sobre transtextualidade, bebendo das fontes de Bakhtin, Kristeva e Genette, entende a ideia de “adaptação” quase como um termo guarda-chuva, que serve para designar uma série de diálogos

que um determinado texto pode estabelecer com outro, listando-os da intertextualidade à hipertextualidade. No entanto, as adaptações não precisam necessariamente ser uma coisa **ou** outra, podendo ser, ao mesmo tempo, duas coisas: para Stam e Genette, a ilustração está relacionada à paratextualidade, “ou a relação, dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu ‘paratexto’ – [...] em suma, todas as mensagens **acessórias e comentários** que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele” (Stam, 2014, p. 29-30, grifos nossos).

No entanto, quando se analisa a edição de *Ismália* da editora Cosac Naify (2014), é perceptível que, embora ambos possam ser descritos como paratextos, seu texto de apoio, intitulado “Os reflexos de *Ismália*”, opera de forma bastante diferente das ilustrações feitas por Odilon Moraes: o primeiro pode, sim, ser descrito como um “acessório” ou “comentário”, por mais rico que o texto seja; no entanto, as ilustrações extrapolam o texto. Odilon Moraes **comenta** o trabalho de Guimarães ao mesmo tempo em que **cria** em cima dele, se aproximando muito mais da descrição de hipertexto proposta por Stam: “A ‘hipertextualidade’ se refere à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (2014, p. 33). Não se pode dizer que as ilustrações não sejam “hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (2014, p. 33). Em diferentes medidas, todas as adaptações aqui adotadas dialogam com essas duas formas de transtextualidade (embora não se restrinjam a elas): ao mesmo tempo em que complementam e conduzem o leitor para certas leituras do texto-base (como paratextos) também criam novas formas de leitura, recuperando ou modificando aquilo que foi dito e questionando ou extrapolando aquilo que não foi dito (como hipertextos). Por isso, é possível utilizar as adaptações tanto como como **textos-guia** para a leitura de “*Ismália*” quanto como **derivações** desse mesmo material.

Figura 01 – Ilustração de Odilon Moraes para Ismália na edição da Cosac Naify de 2014



Fonte:Guimaraes, Moraes (2014, não paginado)

Figura 02 – Ilustração de Odilon Moraes para Ismália na edição da Cosac Naify de 2014



Fonte: Guimaraes, Moraes (2014, não paginado)

Quando Odilon Moraes ilustra o poema para a edição da Cosac Naify, faz sua própria leitura a partir do conceito de dualidade ou duplicidade, que aparece no poema tanto no campo imagético, quanto nos campos do sonoro e do simbólico. Nesse sentido, as ilustrações colaboram para a compreensão de algo que já está no texto-base. As ilustrações funcionam sempre aos pares, construindo com imagens o que Guimaraens constrói com palavras: dois espaços bem delimitados, o céu e o mar. O livro, objeto artístico rico em sentido, ao invés de adotar o formato do livro-códex, é construído num formato sanfonado de modo que todas as imagens ficam interligadas como num rolo de filme, o que dialoga com

os recursos cinematográficos de *zoom in* e *zoom out* que o ilustrador utiliza para se aproximar ou se distanciar da figura de Ismália na torre.

As cores, do mesmo modo, também funcionam num mecanismo dual que remete ao cinema preto-e-branco, uma vez que os desenhos se constroem a partir do contraste entre luz e sombra numa matriz monocromática. Esses contrastes duais ajudam a compreender outros duplos que aparecem no poema: céu e mar, luz e sombra, real e imaginário, corpo e alma. Tudo isso colabora para que se compreenda a imagem de Ismália como uma figura dividida, que está ao mesmo tempo morta em vida e viva em morte, perdida no meio das duas coisas. Tais considerações são corroboradas pelo texto de apoio de Isabel Lopes Coelho que consta nessa mesma edição (Guimaraes; Moraes, 2014, não paginado).

Nesse texto, a autora afirma que o poema sofreu pequenas alterações do próprio autor que colaboram para os níveis imagético e simbólico do texto¹ e uma grande alteração foi feita pelo seu filho após sua morte: até então o poema recebia o título de “Ofélia”, em referência à personagem de Hamlet, que também se mata afogada. Esse movimento é interessante para se pensar a questão do retrato uma vez que ao se apagar essa referência, universaliza-se mais a figura do poema, uma vez que se apaga também toda a sua história. A partir de então, Ismália passa a ser sobre uma mulher qualquer enlouquecida no seu desvario.

Além disso, é interessante que o ilustrador pinte uma lua cheia, uma vez Ismália, de certa forma representaria o seu oposto: enquanto a primeira tem uma face plenamente exposta e iluminada, a face de Ismália está oculta, bem como seu passado. A própria figura de Ismália não possui mais que uma “sugestão” de rosto: misteriosa, onírica, distante. A questão da face oculta é retomada quando *Tudo o que é sólido pode derreter*, seriado da TV Cultura de 2009, lê o poema e a leitura que se propõe parte também de dualidades: o claro e o oculto, o presente e o ausente. A personagem principal da série, Thereza, descobre que seu Tio Tuta, que se suicida antes do início da narrativa, deixou para ela o livro *Ismália* (na mesma edição acima comentada) e evita abrir o livro, pois, segundo ela, “às vezes, o mundo esconde umas coisas por tanto tempo que, quando ele mostra, você não tem coragem de ver” (2009).

¹ Inicialmente, conforme aponta Isabel Lopes Coelho, a figura do “anjo [que] / pendeu as asas para voar” se tratava, na verdade, de um “lírio [que] / pendeu a imagem para voar” (Guimaraes; Moraes, 2014, não paginado).

Aqui, volta o diálogo com a Ofélia de Shakespeare quando Thereza se lembra do tio ator dizendo que se preparou a vida toda para o papel de Hamlet e que, no momento da apresentação, descobriu se identificar mais com a personagem feminina da peça. A descoberta do tio sobre ele, é um aprofundamento em si, e a descoberta do livro por Thereza, é também um aprofundamento no próprio tio: são movimentos de descoberta. Para a leitura do episódio, esses movimentos também se dão através dos símbolos, expostos nas falas das personagens: “a **lua** simboliza as aparências, os reflexos, a imaginação, o mundo visível. Mas [...] também tem uma face oculta, um lado eternamente escuro, que a gente nunca enxerga. Igualzinho aos seres humanos.” (2009, grifo nosso) e “a água é símbolo do inconsciente, mas também é símbolo da purificação, de um renascimento para uma vida nova” (2009, grifo nosso).

A questão da loucura aparece no seriado, quando Thereza questiona, ao ver uma paciente da sua mãe que sofre de depressão, se essas pessoas não seriam um pouco loucas, com pouco ou nenhum controle sobre si mesmas. Nesse caminho, a série fala sobre uma Ismália que não consegue se compreender ou se controlar: “A Ismália é tipo uma Ofélia: as duas se iludem e se afogam na confusão da cabeça delas, misturando real com o imaginário. Hoje eu entendo porque meu tio queria fazer a Ofélia” (2009). Percebe-se que, ao adaptar o texto de Guimaraens, o seriado (que não teme ser adjetivado como “didático”) também propõe espécies de explicações e modos de leitura que estão alinhados às visões mais tradicionais de “Ismália”, se aproximando muito mais do paratexto do que as próprias ilustrações de Odilon Moraes.

Figura 03 – Tio Tuta observando Ofélia



Fonte: (Tudo o que é sólido pode derreter, dir: Rafael Gomes e Esmir Filho, 2009)

Figura 04 – Ismália personificada em Laura



Fonte: (Tudo o que é sólido pode derreter, dir: Rafael Gomes e Esmir Filho, 2009)

Figura 05 – Monólogo da “moça afogada” de Dalila



Fonte: (Tudo o que é sólido pode derreter, dir: Rafael Gomes e Esmir Filho, 2009)

É importante ressaltar ainda que, no seriado, uma personagem se constrói através de outra. As figuras que no episódio dialogam com Ismália (Tio Tuta, Laura, Dalila, Ofélia) são personagens com rosto, mas que não são (pelo menos não de maneira aprofundada) marcadas por elementos étnicos, históricos, sociais... Um recurso utilizado para se construir uma ilusão de neutralidade ou universalidade, de modo que o texto não seja penetrado por qualquer coisa que não seja essencialmente psicológica, subjetiva, simbólica e universalizante. Assim, se no poema a indefinição do rosto de Ismália se dá pela ausência de descrições físicas da personagem, no seriado essa indefinição parte do uso de vários rostos. Além disso, o uso de recursos teatrais corroboram para a noção de figuras divididas, uma vez que todas essas personagens se misturam a outras sem que os limites sejam definidos (Tio Tuta e Hamlet, Dalila e Ofélia, Laura e Ismália).

O seriado realiza ainda um intertexto, ao relacionar “Ismália” à “Sonata ao luar”, de Beethoven, composição bastante recorrente em obras audiovisuais, utilizada, em especial, em momentos de tristeza e melancolia, de modo que a relação entre música e poema são mais profundas que do que o título por si só poderia demonstrar. Essa melancolia, de modo geral, está presente em boa parte das musicalizações do poema que, ao

longo dos anos, veio sendo cantado por diferentes intérpretes, como, por exemplo, Inezita Barroso, que recupera a melancolia a partir da melodia. No entanto, para além dos artistas que cantaram o poema sem alterar seu conteúdo, existem alguns outros, que, se apropriando da forte carga narrativa do poema, elaboraram novos textos e novas *Ismálias*. Mesmo nesses casos, as músicas derivadas do poema costumam utilizar-se de ritmos mais lentos e melodiosos, contrastando tons graves e agudos para construir uma noção de pesar.

“*Ismália*”, de Gustavo Goulart (2017), por exemplo, se apropria principalmente da parte mais sentimental e simbólica do poema. Na música, a lua ou o céu não são exatamente os principais objetos de interesse do eu-lírico, sendo esse desejo preenchido pela sugestão de uma paixão não correspondida. Além disso, as figuras recuperadas também recebem novos significados: a torre representa o próprio eu lírico, solitário em seu isolamento (“Nessa torre de mim ninguém vai lembrar”); a morte, por sua vez, é ainda mais simbólica e recai sobre o objeto de interesse (“Teus olhos tão interessantes / Se apagaram pra eu nunca mais te olhar”); a tristeza e a melancolia são geradas por um ciclo repetitivo de desilusões amorosas (“minha dor nasceu migrante / E encontrou um novo lar para viver”); já as inquietações do eu lírico são marcadas por um afogamento constante em si mesmo (representado na “garganta que dói”, no seu “suspiro intolerante”, na “voz que era tão gritante e se apaga”). Ao preencher as lacunas do poema, a música compara e aproxima uma tristeza amorosa e juvenil à tristeza de *Ismália* enlouquecida.

Emicida, por outro lado, compõe a sua “*Ismália*” (2019) com uma cor de pele e uma trajetória muito bem definidas. Aqui, não há nada de amoroso ou juvenil, uma vez que a *Ismália* apresentada representa, de maneira metonímica, todos os seres humanos de pele negra que vivem em uma sociedade racista. Em comparação com Ícaro, figura mitológica que voa perto demais do Sol com suas asas de cera, *Ismália*, nesse caso, deseja voar, mas a queda não é simplesmente uma consequência das suas próprias escolhas e atitudes e, sim, uma consequência relacionada a todo esse contexto de preconceitos. Nesse processo, Emicida elabora uma *Ismália* que tenta ascender apesar das dificuldades, mas é puxada para baixo pelas condições do mundo, morrendo na queda. Assim, a frustração, o trauma e a dor aqui também se fazem presentes.

Alphonsus de Guimaraens não dá um rosto propriamente dito à sua *Ismália*: não existe no poema uma descrição figurativa da sua

personagem. Como não poderia deixar de ser, o retrato é também simbólico. A partir da ausência da elaboração de um corpo físico definido, da ausência de uma história ou passado para essa personagem e dessa construção psicológica, subjetiva, simbólica de melancolia e mistério, Alphonsus dá elementos suficientes para que seus sucessores construíssem uma espécie de retrato. Essas diferentes leituras, ainda que construam cada qual um rosto para sua Ismália, se alinham e convergem todas para um mesmo sentido, de maneira quase ecfástica: o rosto que se constrói, ainda que não seja figurativamente o mesmo, tem sempre a mesma expressão, usa sempre a mesma máscara. Há algo de relacionável entre todas essas Ismálias que ajudam a esculpir uma máscara de papel machê a partir do poema de Guimaraens. Lê-se nessa máscara seus sentimentos, suas dores, suas angústias. É um retrato universal, no qual todos conseguem se ver refletidos. Há algo de relacionável entre a Ismália de Guimaraens e todos os seus leitores. Nesse sentido, todas as adaptações são paratextos que conduzem a leitura do texto de Guimaraens para a construção de um retrato, que mais se parece com uma máscara de tragédia. Todas essas Ismálias a utilizam.

3 O rosto por trás da máscara

Quando Plínio, o Velho, fala sobre as origens do retrato, irá baseá-lo numa relação antitética, na qual se presentifica alguém ausente. Segundo ele, a arte de modelar retratos em argila surge com Butades de Sícion: sua filha “apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lâmparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo” (2004, p. 86). Nas adaptações de “Ismália”, seja na pintura, na televisão ou na música, essa personagem é sempre evocada segundo esses critérios: uma presença-ausente. Para Didi-Huberman, a chave de análise do retrato também é essa presença-ausente: “A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo” (1998, p. 62). Todas essas obras colaboram para a leitura de uma Ismália que cohabita todos os textos, mas que delimitam apenas as linhas gerais da personagem, como uma sombra, um esboço, uma máscara. Ou seja, nas adaptações, nunca se trata da mesma Ismália de Alphonsus de Guimaraens, mas uma outra, que remete à essa primeira. Essa máscara de Ismália pode ser comparada

ao contorno feito na parede pela filha do oleiro, no relato de Plínio, o Velho. No entanto, esses mesmos textos esculpem cada qual sua Ismália, a partir do contorno desenhado por Guimaraens. Desse modo, há que se explorar melhor a face por trás das máscaras.

Quando Baudelaire fala do retrato, fica claro que não há que se esperar nem dele uma fidelidade absoluta, uma vez que é dado aos artistas o direito de acrescentar “*alguma coisa que é indispensável: o estilo*” (2014, p. 130, grifos do autor). Além disso, o trabalho do artista não se trata da simples reprodução de algo figurativo, mas uma possibilidade de capturar algo mais profundo: “Que imaginação é necessária, por exemplo, para fazer um retrato? Para pintar minha alma, minha alma tão visível, tão clara, tão evidente?” (2014, p. 128). Desse modo, não é simplesmente o rosto em um determinado momento que pode ser capturado num retrato, mas toda uma essência: “Um bom retrato sempre me parece uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama natural inerente a qualquer homem.” (2004, p. 129). No entanto, o próprio Baudelaire irá apontar que, para se contemplar um retrato e extrair dele essa essência, deve-se considerar uma série de elementos: “Nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um *caráter*” (2004, p. 129, grifos do autor). Ainda que a expressão nessas adaptações seja sempre a mesma (como se tentou apontar com a ideia de uma “máscara de Ismália”), existe uma série de diferenças que devem ser consideradas para se contemplar melhor cada um dos retratos elaborados.

Quando Chartier, por sua vez, discorre a respeito da ideia de representação, pensa em um caráter duplo: a primeira definição ligada à representação de algo que está ausente (tal qual o retrato na visão de Plínio, o Velho, e de Didi-Huberman), como “no sentido político e jurídico, [...] ‘ocupar o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade’” (2011a, p. 17); já a segunda está ligada a uma representação presente, como no sentido teatral da representação de uma peça, numa apresentação de si. Desse modo, a ideia de representação para Chartier prevê noções materiais e simbólicas e um bom exemplo levantado pelo próprio autor é a ideia da efígie de um rei morto, através da qual se mostra não apenas o rosto da pessoa que morreu, como também uma ideia mais profunda, do poder representado naquela pessoa e que ainda vive.

Nesse sentido, Chartier afirma que as representações podem tanto “mostrar” quanto “mascarar” o mundo social. Para ele, “as representações

não são simples imagens, verídicas ou enganosas, do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram” (2011b, p. 27). A representação está, assim, ligada ao modo como as coisas se apresentam e como as realidades se constroem. Assim, na construção de suas respectivas *Ismálias*, cada uma dessas adaptações reproduzem a personagem do poema, se apropriando de sua máscara, ao mesmo tempo em que constroem novos significados para ela. A pergunta que fica, portanto, é: o que, em cada uma dessas obras, destoa da *Ismália* do poema de Guimaraens? O que de diferente cada uma delas traz?

As ilustrações de Odilon Moraes, por exemplo, retomam uma *Ismália* que remete a um anjo e a um lírio ao mesmo tempo, recuperando algo que se perde nas alterações da obra. Além disso, conforme aponta Isabel Lopes Coelho

Odilon **refinou** ainda mais a leitura em cores do poema: a construção de imagens quadro a quadro e as bordas brancas – que se alternam conforme o afastamento das cenas – são recursos cinematográficos, uma referência à **modernidade**. O tom das ilustrações, no entanto, de forma alguma permite aproximar a leitura da obra à rapidez **contemporânea**. As pinceladas em aquarela **resgatam** a melodia e a delicadeza dos versos simbolistas. (Guimaraes; Moraes, 2014, não paginado, grifos nossos).

Nessa leitura há um embaralhamento do tempo, de modo que *Ismália* não pode pertencer nem a um determinado momento do presente e tampouco de um determinado momento do passado, encerrada mais uma vez entre dois elementos que se amalgamam. Outra questão importante para se pensar o tempo nessas ilustrações é a lua, que está cheia em todos os quadros, demonstrando que, em certa medida, *Ismália* também está presa nesse tempo que não passa nunca. Dessa forma, Moraes acaba criando novas camadas de sentido, que não são construídas em um texto ou em outro, mas no diálogo entre eles.

O seriado, por sua vez, como já foi apontado, constrói a máscara de *Ismália* com muitos rostos e muitas histórias. No entanto, se ao mesmo tempo isso universaliza a personagem (de modo que todos, de alguma forma, se identificam com ela e sua loucura), também cria distinções ao oferecer diferentes futuros possíveis para as jornadas de cada um. Primeiramente, existe o Tio Tuta, aquele que, de fato, teria perdido o

controle e se mata por não compreender a si mesmo e não se enxergar mais nos papéis que desempenha. No entanto, na cena final, na qual a personagem nada num mar de papel celofane, há uma expressão de felicidade no seu rosto, como se a morte o tivesse libertado de alguma forma. Seria possível pensar aqui na figura da “louca do sótão”, tão recorrente na literatura? Ou seja, uma figura feminina que precisa ser contida pela sociedade, mas que tenta desesperadamente se libertar de sua prisão? Além do Tio Tuta, existe Laura, aquela que, por ter tido ajuda e tratamento adequado, consegue o autocontrole suficiente para não chegar às vias de fato; no entanto, essa personagem não tem um final definido, de modo que se constrói a ideia de que apenas ela própria poderá determinar seu futuro, que se apresenta como uma folha em branco. Além dos dois, numa relação mais sutil, existe Dalila, que se lava em uma performance teatral baseada na Ofélia de Hamlet, e é colocada em primeiro plano nas cenas finais enquanto se fala da água como um símbolo de renovação, construindo uma personagem que passa por uma espécie de morte psíquica no episódio anterior (após um término conturbado) e renasce nesse. Dessa forma, cada uma dessas facetas na sua individualidade dialoga com as outras, em uma construção e compreensão de si através do olhar para o outro. Além disso, tais construções permitem uma revisão da Ismália ao sugerir três caminhos para as personagens, oferecendo alternativas que comunicam diferentes mensagens (mais “positivas”) às novas gerações.

Nesse mesmo sentido, preocupada com o tempo presente, a Ismália de Gustavo Goulart tem um rosto mais jovem, que se comunica diretamente com uma mocidade que se apaixona e sofre com ciclos repetitivos de desilusões amorosas profundamente atreladas à internet (“O nosso match não existe mais”). A lua, como mencionado, é personificada de certa forma na pessoa de interesse, a qual não se pode tocar, recuperando ideais amorosos que ainda dialogam profundamente com tendências trovadorescas e ultrarromânticas. Assim, essa Ismália “jovem” carrega ainda a mesma intensidade de sentimentos que a Ismália de Guimaraens, mas é transposta para um novo tempo e cenário. Talvez não seja absurdo considerá-la mais “catártica” que as outras Ismálias, uma vez que a música se constrói como uma espécie de “grito”, “desabafo” ou uma tentativa de “purificação” através da arte.

Em contraposição, Emicida não poderia ser mais realista ao construir um dos rostos mais emblemáticos de serem analisados, por ser um rosto marcado pela cor negra e, portanto, bem menos universal

e neutro, no sentido de que, na música, Ismália é uma figura marcada por condições políticas e sociais que não são experienciadas por todos os corpos, mas por grupos específicos. Desse modo, as tristezas deixam de ser psicológicas e subjetivas, para se tornarem bem mais sociais e materiais, lembrando que todo indivíduo é marcado e atravessado por essas questões. A lua, nessa música, é um símbolo da plenitude, da realização, do sucesso, da felicidade e é possível tocá-la sem que se caia no mar. No entanto, esse desfecho só é possível para alguns grupos: “A felicidade do branco é plena / A felicidade do preto é quase”. Quando o eu-lírico se vê no espelho, enxerga Ícaro, que o encara de volta, dizendo: “Cuidado, não voa tão perto do sol / Eles num ‘guenta te ver livre, imagina te ver rei / O abutre quer te ver de algema pra dizer: / ‘Ó, num falei?’” Ao mesmo tempo, esse voo e essa queda não são questões individuais: existem grupos que ascendem e grupos que se afogam. Assim, representando um grupo, a história dessa Ismália também é uma história geral, e não individual, apontando particularmente para a realidade daqueles que tem a pele negra: “Primeiro cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles / Nega o deus deles, ofende, separa eles / Se algum sonho ousa correr, cê para ele / E manda eles debater com a bala que vara eles, mano.” Se o passado é coletivo, o futuro também é: “E como analgésico nós posta que / Um dia vai tá nos conforme / Que um diploma é uma alforria / Minha cor não é uniforme.” Ao escrever isso, Emicida mostra a crença de que há possibilidade de se alcançar a plenitude, mas rompe com isso logo nos versos seguintes ao mostrar que o problema é sistemático: “80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo / Quem disparou usava farda [...] / Quem te acusou nem lá num tava [...] / Porque um corpo preto morto é tipo os hit das parada: / Todo mundo vê, mas essa porra não diz nada.” Ao fazer referências a episódios da História brasileira recente, Emicida assume um papel revolucionário e a música, de certo modo, se aproxima do teatro épico: não há espaço para uma catarse que purifique o ouvinte de qualquer modo, mas sim uma angústia que foge do eu-lírico e penetra no ouvinte, gerando incômodo e instigando-o a cultivar um desejo de mudanças efetivas na sua realidade e não apenas na ficção.

4 Considerações finais

Ismália, nas leituras que aqui se propõem, independentemente da obra que dela se apropria, constrói o retrato psicológico da tristeza, que expõe medos, sofrimentos e ansiedades de uma figura que ou não se compreende no mundo ou não consegue superar as condições por ele impostas. No entanto, salvo esse aspecto mais psicológico e altamente melancólico, cada qual a seu modo, essas obras constroem novos sentidos e novos olhares para essa mesma figura, colocam rostos mais ou menos figurativos, mais ou menos psicológicos por trás de todas essas máscaras. Se apropriando dos mesmos signos, figuras e símbolos, essas adaptações de Ismália exploram novas camadas e oferecem novas possibilidades de leitura, de um poema que foi escrito há mais de um século e ainda comunica algo sobre as questões mais profundamente humanas. Assim, as adaptações servem não apenas para colaborar para a leitura do texto-base (contribuindo para essa construção de uma máscara de Ismália) como também extrapolam os limites desse mesmo texto (modelando as representações das personagens por trás dessa máscara).

Referências

BAUDELAIRE, C. A apologia da paisagem e a crítica do retrato (1846, 1859). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura – textos essenciais*. Vol.10: os gêneros pictóricos. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 121-130.

CHARTIER, R. Defesa e ilustração da noção de Representação. *Fronteiras*. v. 13, nº 24. p. 15-29, 2011a.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v.11, n.5, p. 173-191, 1991.

CHARTIER, R. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. In: ROCHA, J. C. C. (Org.) *Roger Chartier - A força das representações: história e ficção*. Chapecó: Argos, 2011b. p.21-53.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista de artes visuais*, v.9, n.16, p. 61-82, 1998.

EMICIDA. *Ismália (feat. Larissa Luz e Fernanda Montenegro)*. Sony Music: 2019. CD (48min47s).

GOULART, G. *Ismália*. Gustavo Goulart: 2017. CD (35min28s).

GUARANHA, M. F. Literatura e cinema: da palavra à imagem - adaptação e recriação. In: HÖFFLER, A. (Org.). *Cinema, literatura e história*. Santo André: UniABC, 2007.

GUIMARAENS, A; MORAES, O. *Ismália*. 2 Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PLINIO, O VELHO. História natural. (Livro 35). Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura*. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 73-86.

STAM, R. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, nº 51, jul-dez, p 19-53. Florianópolis: UFSC, 2006.

TUDO o que é sólido pode derreter. Direção: Rafael Gomes e Esmir Filho. Brasil: Ioiô Filmes: TV Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2009, son. color.

Data de submissão: 01/08/2023.

Data de aprovação: 06/12/2023.