



Migração e morte na tradução intersemiótica de *Morte e vida severina*

Migration and death in the intersemiotic translation of The Death and Life of a Severino

Iury Aragonez

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

iury_aragones@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7107-1824>

Neuda Alves do Lago

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

neudalago@ufg.br

<http://orcid.org/0000-0003-0887-9083>

Samuel Rufino de Carvalho

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba / Brasil

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

samuelfrc15@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0146-9658>

Resumo: O objetivo deste trabalho consiste em discutir a tradução intersemiótica do texto literário *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*, escrito por João Cabral de Melo Neto, para o filme *Morte e vida severina em desenho animado*, dirigido por Afonso Serpa. Circunscrito no escopo da pesquisa qualitativa, este estudo se configura como documental e bibliográfico. Procedemos, inicialmente, com uma análise de elementos do livro (o gênero literário, a linguagem, as personagens, o enredo, o espaço, a ironia e a crítica social) e do filme (o movimento cinematográfico, as cores, a fotografia, a caracterização das personagens e a sonoplastia) para, então, abordarmos como ocorreu o processo de tradução intersemiótica de dois signos: a migração e a morte. Nossa discussão se ancora na Semiótica de Charles Peirce (2005) a fim de compreender a produção de significados resultante da passagem do sistema literário para o cinematográfico. Para a construção do signo *migração*, evidenciamos que, no livro, Cabral faz uso de determinados vocábulos

e expressões, das rubricas e dos espaços. No filme, em contrapartida, Serpa recorre à cenografia, à profundidade de campo, aos enquadramentos, aos planos e aos movimentos de câmera. Já o signo *morte* ganha vida no livro por meio do tema, das personagens e do discurso. Na película, por sua vez, constrói-se por meio da fotografia, das cores, das personagens, da intertextualidade e da *mise-en-scène*.

Palavras-chave: literatura; cinema; tradução intersemiótica; Morte e vida severina; João Cabral de Melo Neto; Charles Peirce.

Abstract: This paper aims to discuss the intersemiotic translation of the literary text *The Death and Life of a Severino: A Pernambuco Christmas Play*, written by João Cabral de Melo Neto, into the film *Morte e Vida Severina em Desenho Animado*, directed by Afonso Serpa. Circumscribed within the scope of qualitative research, this study is classified as documentary and bibliographical. First, we analyze some elements of the book (genre, language, characters, plot, setting, irony, and social criticism) and the film (film movement, colors, photography, characters, and sound effects). Then, we address the intersemiotic translation of two signs: migration and death. We rely on Charles Peirce's Semiotics (2005) to comprehend the meaning-making process in the passage from the literary system to the cinematographic system. We show that for the construction of the sign *migration*, in the book, Cabral makes use of specific words and expressions, rubrics and the setting. In the film, on the other hand, Serpa resorts to scenography, depth of field, and camera shots, angles and movements. In the book, the sign *death* comes to life through the theme, characters, and discourse. In the film, in turn, it is constructed through photography, colors, characters, intertextuality, and *mise-en-scène*.

Keywords: literature; cinema; intersemiotic translation; The Death and Life of a Severino; João Cabral de Melo Neto; Charles Peirce.

1 Apresentação

Contar histórias é uma atividade social de longa tradição que remonta aos primórdios da humanidade. As narrativas constituem nossas identidades ao passo que intermedeiam os modos como interagimos uns/umas com os/as outros/as e com o mundo que nos circunda. Ao longo da história, desenvolvemos formas sortidas de narrar eventos, muitas das quais se consagraram nas artes. Literatura, teatro, cinema, música, pintura etc., todas externalizam, cada qual a sua maneira, o desejo que nos interpela a produzir narrativas. Afinal de contas, como bem nos lembram Bennett e Royle (2004, p. 52), “histórias estão em todos os lugares”. Mais do que contá-las, nos engajamos em transformá-las, traduzi-las, recriá-las e recontá-las, imiscuindo o velho com o novo.

Em vista desse panorama, o problema que move esta pesquisa consiste na tradução intersemiótica da poeticidade de *Morte e vida severina*, tendo como obra-fonte o texto verbal de João Cabral de Melo Neto e, como obra-alvo, sua versão audiovisual, dirigida por Afonso Serpa. Para abordarmos o assunto, tomamos como alicerce a Semiótica de Charles Peirce (2005) para examinar as características das (re)criações sígnicas no entrelaçamento dos sistemas semióticos em questão, a saber, a literatura e o cinema. Assim, fazemos um convite ao/à leitor/a para que conheça a estória do retirante Severino e se aventure na experiência intelecto-sensorial de desenredar a cadeia polissemiótica que se constrói e se ressignifica a partir de palavras, sons, imagens e sensações diversas.

À parte deste texto introdutório, que constitui a primeira seção, este artigo está organizado em outras cinco seções. Na segunda, apresentamos os materiais e procedimentos do estudo. Na terceira, fazemos um detalhamento acerca do poema *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*. Na quarta, discutimos o filme *Morte e vida severina em desenho animado*. Na quinta, procedemos com a análise da transposição intersemiótica dos signos *migração e morte* do texto poético para a sua versão fílmica. Por fim, na sexta e derradeira seção, resumimos os pontos mais relevantes do trabalho em algumas considerações finais.

2 Desenho do estudo

Inserido no campo da pesquisa qualitativa, este trabalho se ancora em dois pilares: o documental e o bibliográfico. Constitui-se uma pesquisa documental cujo material empírico que embasa a investigação consiste em uma fonte primária. Duffy (2008, p. 109) explica que o “‘documento’ é um termo geral para uma impressão deixada em um objeto físico, por um ser humano”. Nesse sentido, um filme e um livro literário podem ser considerados como documentos.

Trata-se, ainda, de uma pesquisa bibliográfica no sentido em que se apoia em produções acadêmicas já existentes sobre as temáticas centrais do estudo, dando robustez e força praxiológica às informações apresentadas e discutidas (PIANA, 2009). A revisão bibliográfica a respeito da teoria semiótica, da tradução intersemiótica e da estética literária cabralina deu suporte às interpretações feitas a partir dos documentos constitutivos dos

corpora, a saber, o livro literário *Morte e vida severina* e a película *Morte e vida severina em desenho animado*.

No que diz respeito ao tratamento do material empírico, o estudo prosseguiu mediante as etapas descritas a seguir. De início, as obras foram estudadas individualmente a fim de entendermos suas complexidades de forma independente. Posteriormente, os signos-fonte foram selecionados do livro. A partir deles, foram analisados os signos-alvo presentes na película. Feito isso, os processos de transformação súnica foram examinados de forma interpretativa com base no arcabouço praxiológico da Semiótica e da tradução intersemiótica.

Segundo Zavala (2008), há uma série de elementos formais que devem ser levados em consideração em um estudo de base intersemiótica. No que tange à dimensão literária, o autor aponta que os seguintes aspectos merecem atenção minuciosa: início, tempo, espaço, narrador, gênero, linguagem, intertextualidade, ideologia e desfecho. Já em relação ao sistema audiovisual, destacam-se estes elementos: início, imagem, som, edição, *mise-en-scène*, narração, gênero, ideologia, intertextualidade e desfecho. Nas seções a seguir, discutimos como alguns desses elementos ganham vida no livro e no filme que constituem o cerne desta pesquisa.

3 Um poema para auditório na Caatinga brasileira: *Morte e vida severina* (auto de Natal pernambucano)

Publicado originalmente em 1954–1955, *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano* se apresenta como um dos trabalhos de destaque de João Cabral de Melo Neto. Escrito no formato de um auto, o poema faz parte da trilogia que envolve *O cão sem plumas* (1949–1950) e *O Rio* (1953), cujo eixo temático se organiza em torno do rio Capibaribe. Para Tavares (2007, p. 9), trata-se do “livro mais popular e mais ‘social’ do poeta”, o que encontra eco nas palavras do próprio autor pernambucano, quem afirma ter “a impressão de que estava escrevendo aquele poema para o povo” (MELO NETO, 2007a, online). *Morte e vida severina* narra a história de Severino, um homem pobre e trabalhador que atravessa Pernambuco, acompanhado pela morte, seguindo o curso do rio Capibaribe, na tentativa de fugir às adversidades do Sertão e obter uma qualidade de vida melhor no litoral.

Severino é o protagonista da peça. É um jovem em seus vinte anos que migra na expectativa de prolongar sua vida em Recife. A personagem

abre a peça com um monólogo de autoapresentação no qual “[q]uerendo distinguir-se, mais e mais revela sua dissolução no anonimato coletivo” (SECCHIN, 1999, p. 107). Trata-se, pois, de uma personagem metonímica, visto que sintetiza a vivência de seus pares: “Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida” (MELO NETO, 2007b, p. 92). Severino é o sertanejo, o subjugado, o sofredor, mas também aquele que persiste, batalha, resiste, pouco a pouco, em uma “vida a retalho” (MELO NETO, 2007b, p. 123). A partilha comum do sujeito sertanejo se resume ao trabalho árduo, à pobreza desoladora, à saúde precária, à fome cotidiana e à morte precoce. Nesse sentido, Severino é signo de uma crítica social às desigualdades que subumanizam grupos em situação de vulnerabilidade econômica no Nordeste brasileiro. Em consequência disso, aonde quer que vá, o protagonista se depara com a onipresença de outra personagem, a morte.

A morte assume, portanto, o papel de coprotagonista na peça. Ela aparece pela primeira vez em cena logo após o monólogo introdutório de Severino, personificada na figura de um defunto que está sendo carregado em uma rede por dois homens. Seja no plano discursivo, por meio da referência, seja no plano da *mise-en-scène*, a morte perpassa todo o poema. Ela encabeça, inclusive, o título da obra, colocando-se à frente da vida, o que inverte a ordem natural do ciclo da existência. Sua predominância é avassaladora, de modo que se faz saber no discurso, nos espaços, na natureza, nos ofícios e nas gentes.

A obra é marcada por um forte hibridismo, uma vez que mescla os gêneros dramático e lírico, justapõe a cultura popular à cultura erudita e entrelaça aspectos da literatura ibérica com o folclore nordestino (FALEIROS *et al.*, 2013; SECCHIN, 2016). Isso demonstra o caráter intersemiótico desse trabalho cabralino, que combina elementos de sistemas semióticos distintos para denunciar as mazelas de uma realidade social que trabalha em favor da morte. O poema é revestido por uma rica teia de elementos composicionais, tais como os monólogos, os versos em redondilha maior e os diálogos em sextilha – característicos da literatura de cordel –, as rimas toantes, as excelências e as ladainhas, o que atribui poeticidade ao tema da migração intraestadual.

Campato Júnior (2009) descreve o auto como um gênero teatral de curta extensão que trata de assuntos ligados ao sagrado e ao profano e remonta, em sua origem, à encenação de episódios da Bíblia Sagrada cristã.

Segundo o autor, o gênero engloba cenários simples, linguagem coloquial e personagens planas, caricaturais e alegóricas. Em *Morte e vida severina*, o auto se manifesta de forma mais contundente na parte final do texto, no momento em que Severino encontra Seu José, o mestre carpina. Enquanto os dois conversam, uma mulher sai à porta para anunciar o nascimento do filho de Seu José. O evento é motivo de celebração na comunidade: moradores/as da região se reúnem para dar as boas-vindas ao recém-nascido, trazendo-lhe presentes.

Essas cenas revelam uma intertextualidade com a Bíblia Sagrada. Como apontam Faleiros *et al.* (2013), o chamado da mulher à porta simula o anúncio do anjo Gabriel da chegada vindoura do filho de Deus. O nascimento da criança representa a natividade de Jesus Cristo, justificando o subtítulo “auto de Natal pernambucano”. Seu José, o mestre carpina, originário de Nazaré da Mata, simboliza São José de Nazaré, carpinteiro e marido da Virgem Maria. A visita dos/as vizinhos/as e amigos/as do casal alude à adoração dos reis magos, que levaram ouro, incenso e mirra ao menino Jesus (SECCHIN, 1999).

Para além do enredo, a constituição do auto em Cabral se dá no plano da linguagem. Se comparada a outros trabalhos do autor, a obra apresenta “um grau maior de transparência discursiva” (SECCHIN, 1999, p. 117), a qual apela para a natureza popular do auto em detrimento de um eruditismo elitista, pois facilita o entendimento do texto poético. Ainda sobre a linguagem, atentemos à recursividade de metáforas visuais nas quais “se privilegia a concretude referencial do universo severino”, uma vez que “literalidade e imagem são construídas sob o comando comum dos signos do concreto” (SECCHIN, 1999, p. 117). No trecho abaixo, essa figura de linguagem é bem exemplificada:

— E quem foi que o emboscou,
irmãos das almas,
quem contra ele soltou
essa *ave-bala*?

— Ali é difícil dizer,
irmão das almas,
sempre há uma *bala voando*
desocupada.

(MELO NETO, 2007b, p. 94, grifos nossos)

Na passagem, o movimento da bala que assassinou Severino Lavrador é comparado ao voo de uma ave. Temos, aqui, dois substantivos concretos que referenciam elementos ordinários do Sertão, os quais facilmente estabelecem um signo imagético na mente do/da intérprete. Tavares (2007) assinala que essas comparações não convencionais entre duas imagens, mobilizando seres animados e inanimados, fazem parte da técnica poética de Cabral, o que proporciona uma experiência sensorial para além da discursividade. Dessa forma, o emprego de metáforas, em Cabral, busca sensibilizar os sentidos do/a leitor/a e resulta em uma imersão estética na conjugação de palavra, som e imagem.

No concernente ao espaço, a trama é ambientada no estado de Pernambuco, no Brasil. Ao longo do texto, as personagens fazem menção a diversas cidades do estado nordestino, como Toritama, Surubim, Glória do Goitá, Recife, entre outras. Além disso, Cabral descreve os aspectos da geografia física da Caatinga, de modo a colocar em evidência as particularidades da terra, da vegetação e do rio Capibaribe. Essas descrições ocorrem não somente no corpo dos versos, mas também nas rubricas da peça. Vejamos os exemplos a seguir: “O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o rio Capibaribe, cortou com o verão” (MELO NETO, 2007b, p. 97); e “O retirante chega à Zona da Mata, que o faz pensar, outra vez, em interromper a viagem” (MELO NETO, 2007b, p. 106). Essas duas ilustrações demonstram a relevância do espaço para a construção do poema, visto que o êxodo de Severino é interpelado pelas condições climáticas da região. Nesse sentido, a natureza se torna, em certa medida, a força motriz da trama.

As espacialidades se conectam diretamente à situação socioeconômica dos sujeitos. Ao chegar à Zona da Mata, deslumbrado pela “terra doce” e pelos rios que “têm água vitalícia” (MELO NETO, 2007b, p. 106), Severino profere:

Por onde andará a gente
que tantas canas cultiva?
Feriando: que nesta terra
tão fácil, tão doce e rica,
não é preciso trabalhar
todas as horas do dia,
os dias todos do mês,

os meses todos da vida.
Decerto a gente daqui
jamais envelhece aos trinta
nem sabe da morte em vida,
vida em morte, severina;
e aquele cemitério ali,
branco na verde colina,
decerto pouco funciona
e poucas covas aninha.
(MELO NETO, 2007b, p. 107)

De início, no imaginário da personagem, a geografia da Caatinga se projeta na qualidade de vida dos sujeitos que nela residem: no Sertão, onde a terra é seca e dura, a vida exige trabalho árduo e incessante; na Zona da Mata, onde a terra é macia e doce, a vida é mais branda e permite mesmo “feriar”. Ao final do trecho em destaque acima, Severino menciona um cemitério, espaço urbano que denuncia, na peça, as desigualdades socioeconômicas dos/as habitantes de Recife. No diálogo entre dois coveiros, a luta de classes se evidencia na organização espacial dos cemitérios, que fazem distinção entre “o bairro da gente fina” (usineiros, políticos, banqueiros e industriais), “o bairro dos funcionários” (jornalistas, escritores, artistas, bancários, comerciários, lojistas e boticários) e “o subúrbio dos indigentes” (trabalhadores, retirantes e pobres vários) (MELO NETO, 2007b, p. 115–117).

Por meio da crueza de sua ironia, o poeta provoca o/a leitor/a com a constatação de que as desigualdades vividas se perpetuam na geografia do enterro dos corpos, nas cerimônias fúnebres e nos atributos dos túmulos. De acordo com os coveiros, “toma mais tempo enterrar os ricos”, devido a suas cerimônias “com muita pompa, protocolo,/ e ainda mais cenografia” (MELO NETO, 2007b, p. 113–114). Além disso, os coveiros discutem sobre a enorme lacuna existente na taxa de mortalidade de pessoas ricas e pobres. Usando a metáfora de meios de transportes, o autor aponta que o movimento dos enterros de sujeitos abastados mimetiza “o porto do mar;/ não é muito ali o serviço:/ no máximo um transatlântico/ chega ali cada dia” (MELO NETO, 2007b, p. 114), enquanto o dos miseráveis se assemelha ao fluxo vertiginoso das estações de trens e das paradas de ônibus.

Após essa cena, Severino se dá conta de que, mesmo na região litorânea, a morte é inescapável para aqueles/as que levam uma vida severina: “E chegando, aprendo que,/ nessa viagem que eu fazia,/ sem saber desde o Sertão,/ meu próprio enterro eu seguia” (MELO NETO, 2007b, p. 120). Tendo um urubu pousado em sua esperança, o retirante cogita o suicídio. No entanto, seu desejo de morte é combatido com a explosão da vida. A peça se encerra com a seguinte fala do mestre carpina:

— Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

(MELO NETO, 2007b, p. 132–133)

Como é possível identificar no trecho acima, o nascimento da criança renova a esperança de tempos melhores para quem vive uma vida de privação, tal como a chegada do menino Jesus o fez para a humanidade na tradição cristã. As ciganas que participam da natividade prenunciam que a criança terá “a vida do homem de ofício,/ bem mais sadia que os mangues” (MELO NETO, 2007b, p. 129), assumindo o trabalho de operário de fábrica, o que lhe possibilitará mudar-se para a região do rio Beberibe. Em vista disso, Severino se revitaliza no recém-nascido: essa explosão de existência severina recicla aquelas que a precederam, criando um ciclo infinito de justaposição entre morte e vida na Caatinga. No entanto, ainda que se possa fazer essa interpretação a partir das sugestões do trecho final, o texto não revela qual foi a decisão de Severino em relação ao suicídio.

A despeito de ser considerada por Cabral “a coisa mais relaxada” (MELO NETO, 1999, p. 330) que escreveu, *Morte e vida severina* é um trabalho de grande relevância sociocultural e estética para a literatura brasileira e, de forma mais ampla, para as literaturas de língua portuguesa. O texto integra uma série de “poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos” (MELO NETO, 1956, n.p. *apud* SECCHIN, 2016, p. 10). Mesclando folclore e erudição, teatro e poesia, entretenimento e denúncia, esse texto cabralino suscita um olhar para os/as Severinos/as que povoam não só o Nordeste brasileiro, mas o mundo como um todo. Na próxima seção, pormenorizamos a versão fílmica, realizada por Afonso Serpa, desse auto de Natal.

4 “E belo porque com o novo todo o velho contagia”: *Morte e vida severina em desenho animado*

No ano de 2010, *Morte e vida severina em desenho animado* eternizou a prestigiada obra cabralina no espaço semiótico cinematográfico. Com duração de 52 minutos e sob a direção de Afonso Serpa, a animação constitui um projeto da Fundação Joaquim Nabuco em parceria com a TV Escola. Com ilustrações de Miguel Falcão, Serpa traduz a poeticidade da estória do retirante Severino para as telas sob a narração de Gero Camilo. A obra obteve reconhecimento internacional na área de mídia educativa,

chegando a concorrer como finalista na categoria de “Educação Continuada” do *Japan Prize 2013* (ANIMAÇÃO..., 2020).

A produção do filme aponta para processos intersemióticos desde sua gênese. Além do texto verbal cabralino, o filme se vale das ilustrações da versão do poema no formato de histórias em quadrinhos (HQ) (MELO NETO, 2009). Miguel Falcão, ilustrador da HQ, participou do processo criativo da animação, preservando a estética visual que havia desenvolvido em seu trabalho anterior. Em vista disso, o filme, que é uma tradução em si mesmo, retoma elementos de outra tradução. Esse processo constitui o que Plaza (2003) nomeia tradução icônica *ready-made*. A tradução icônica se caracteriza pelo “princípio de similaridade de estrutura” (PLAZA, 2003, p. 89), isto é, pela busca de representação de qualidades equivalentes na produção sígnica entre os sistemas em questão. Dentro desse escopo, a tradução do tipo *ready-made* emerge a partir de uma tradução já existente, daí a origem do termo *ready-made*, que equivale a “já pronta” em português.

Plaza (2003, p. 91) afirma que “a tarefa do tradutor, no caso de uma tradução *ready-made*, é ter antenas sensíveis para a correspondência ou semelhança (isomorfia) entre estruturas cujo encontro, por si mesmo, pode se caracterizar como encontro tradutor, aliás recíproco [...]”. Nesse sentido, ao utilizar as imagens provenientes da história em quadrinhos, Afonso Serpa, como tradutor-intérprete, colocou em marcha um processo de transposição isomórfica, pautado pela sensibilidade à manutenção de correspondências entre as obras-fonte (poema e história em quadrinhos) e a obra-alvo (animação). Ainda que o filme tenha essas duas obras-fonte, neste trabalho, nos limitamos a discutir a primeira, ou seja, o auto de Cabral.

A cena inicial do filme consiste em um quadro totalmente branco acompanhado de um som agudo crescente que remete ao som indicativo de assistolia (ausência de atividade elétrica e mecânica cardíaca) no monitor de frequência cardíaca, um dos critérios utilizados para se decretar a morte clínica de um/a paciente. No imaginário coletivo ocidental, a luz branca intensa é comumente associada ao momento em que a vida se esvai. A conjunção desses fatores revela que a morte abre o filme. Em seguida, aos poucos, a tela se preenche com uma paisagem do Sertão, na qual se veem solo desertificado, cactos e vegetações rasteiras, urubus voando no céu e uma

estrada de onde emerge a figura de Severino, que caminha do fundo à frente do plano. Essa sequência de planos dá indícios do enredo do texto fílmico: a trajetória de um homem, em companhia da morte, na Caatinga brasileira.

Sobre esse ponto, cabe destacar a exploração do que Sijll (2017, p. 20) categoriza como Eixo Z. Segundo a autora, trata-se do “eixo que vai da frente de quadro ao fundo ou do fundo à frente”, o qual “transmite ao público a sensação de um espaço 3D ou de profundidade de campo”. Em diversos momentos, Serpa recorre à profundidade de campo para evidenciar a espacialidade da trama, demarcando notadamente as características da Caatinga e as transformações que ocorrem na paisagem durante a trajetória de Severino rumo à capital pernambucana. Esse recurso destaca a relevância do espaço na construção da narrativa fílmica na medida em que chama a atenção do/a espectador/a para a relação entre as condições climáticas e geográficas e o movimento migratório do protagonista.

No plano seguinte, Serpa resgata a estrutura de uma peça teatral. Após os créditos iniciais, o quadro branco se preenche com traços pretos que formam o plano de fundo do cenário. Um movimento de câmera do tipo *dolly out*, do fundo para a frente da tela, altera o foco do cenário para a figura de Severino, que se apresenta olhando para baixo. O fim do movimento de câmera é o sinal para que a personagem erga a cabeça para encarar o público e iniciar seu monólogo, tal como faria a iluminação, por exemplo, após a abertura das cortinas, para o/a ator/atriz posicionado/a no palco de um teatro. Então, o fundo cai para trás e se expõe uma nova paisagem, simulando a mudança de cenários que ocorre em peças teatrais (MORTE..., 2010, 1min48s). Esses elementos estabelecem um diálogo com o gênero do texto-fonte, fazendo referência aos recursos da encenação dramática presentes no auto de Natal.

No que se refere aos movimentos cinematográficos, Yu (2013) e Silva (2020) argumentam que a animação de Serpa se aproxima da estética do Cinema Novo. Esse movimento consistiu em um projeto brasileiro da década de 1960, marcado pelo engajamento político na realização de trabalhos nacionais com temáticas sociais sob um olhar crítico, evidenciando problemas como a fome, a violência e a desigualdade. A esse caráter do Cinema Novo somam-se os princípios do cartunismo minimalista (SILVA,

2020). Os desenhos com traços simples monocromáticos em preto e branco espelham a técnica de xilogravura em um esforço de representar geográfica e culturalmente o lócus de enunciação de Severino, colocando em evidência a literatura de cordel, que é característica da região Nordeste do país. Segundo Silva (2020), essa simplicidade, que projeta o mínimo de informação em tela, funciona como um convite para que o/a espectador/a participe ativamente da construção da narrativa.

O alto contraste entre claro e escuro remonta à técnica de fotografia *chiaroscuro*, cujo uso é estratégico para a produção de sentidos ligados à temática e ao enredo da história de Severino. A personagem principal caminha, literalmente, do Sertão à Zona da Mata em busca de melhor qualidade de vida, marchando sobre uma linha tênue entre a esperança e o desespero, a resistência e a desolação, a vida e a morte. As cores monocromáticas fabricam uma atmosfera acinzentada, de modo a refletir a amargura, a sequeidão e a melancolia de uma vida severina. Sendo assim, apontamos a manipulação da técnica em função de um efeito de dramaticidade, garantindo poeticidade simbólica às imagens em movimento. Desse modo, a técnica *chiaroscuro* opera como um *instrumento discursivo* (YU, 2013) e cria uma *poética visual* (BESEN, 2017) na cinematografia.

Ainda sobre a questão simbólico-imagética, ressaltamos a metaforização na obra. O texto poético cabralino é repleto de metáforas visuais, as quais foram transpostas em representação literal no trabalho de Serpa. A título de ilustração, em uma das cenas, Severino profere: “Tirei mandioca de chãs/ que o vento vive a esfolar/ e de outras escalavradas/ pela *seca faca solar*” (MORTE..., 2010, 14min58s, grifos nossos). A fala da personagem é acompanhada de recurso imagético de representação da situação descrita, em que se tem uma faca, cuja lâmina é composta por luz solar, que o atravessa em direção a uma mandioca no solo (ver Figura 1). A combinação da fala de Severino com a exibição das imagens resulta na produção de uma poeticidade audiovisual em termos estético-semióticos.

Figura 1 – Exemplo de representação imagética de metáfora visual em *Morte e vida severina em desenho animado*



Fonte: Morte... (2010, 14min55s)

Outro aspecto significativo na narrativa concerne à caracterização das personagens. Em sua maioria, têm rostos maltratados pela dureza de suas vivências cuja representação gráfica, de acordo com Silva (2020), sinaliza a *máscara do espanto* frente a uma realidade hostil. Severino, apesar de ser um jovem de vinte anos, aparenta ser um senhor de meia-idade, acometido de “velhice antes dos trinta” (MELO NETO, 2007b, p. 92), cujas rugas espelham a seca do Sertão no qual desde sempre trabalhou. Nesse sentido, seus traços físicos denunciam as marcas de múltiplas violências “[d]aquela vida que é menos/ vivida que defendida”, construída com base em “coisas de não:/ fome, sede, privação” (MELO NETO, 2007b, p. 99–100).

Os olhos das personagens são espaços pretos, vazios, destituídos de qualquer expressão de vida. Levando em consideração o ditado popular que prega que “os olhos são a janela da alma”, as personagens de Serpa exteriorizam a presença viva da morte em suas faces, a “morte em vida/ vida em morte, severina;” (MELO NETO, 2007b, p. 107). No que diz respeito ao figurino, as vestimentas são simples, reflexo de um status socioeconômico de baixa renda. Os homens adultos usam chapéus, acessório que designa a figura do sertanejo que trabalha ao ar livre e se expõe à intensa radiação solar. As personagens não usam sapatos; todas aparecem de pés descalços. Esse signo é mais um indício de sua pobreza alarmante, mas sinaliza também

sua ligação com a terra, de modo que as personagens se constituem como uma extensão da própria Caatinga.

À parte dos elementos expressivos já discutidos, a sonoplastia desenvolve um papel essencial na animação. Na cena inicial, o som agudo desconcertante anuncia a tensão que se constrói ao longo da obra. Esse tom de tensão é reiterado pela trilha sonora durante diversos momentos, especialmente quando a morte aparece de modo mais enfático, tal como no minuto 12 e 10 segundos (MORTE..., 2010, 12min10s). Os sons diegéticos, como os de pássaros e das águas correntes do rio Capibaribe, tecem a ambientação das cenas, produzindo uma impressão de realidade na atmosfera da trama. Combinados com os cenários, as cores, a fotografia e a iluminação, os sons proporcionam uma experiência multissensorial ao/à espectador/a (SILVA, 2020).

Por fim, dentro dos limites deste trabalho, resta problematizar o desfecho do texto fílmico. Ao final, os/as vizinhos/as e amigos/as do casal saúdam o recém-nascido, descrevendo suas características (MORTE..., 2010, 48min15s). Em seguida, Serpa emprega a técnica de *flashforward* para projetar um possível futuro dessa criança, que aparece na forma de um menino já crescido que manipula a lama do mangue, sobe em um coqueiro, caminha por um canavial, nada no mar, joga futebol e estuda (MORTE..., 2010, 48min40s). Após essa sequência, há um corte para a Morte, que rema em seu barco até chegar ao lamaçal do mangue, por onde tenta caminhar e alcançar a criança. A narração ao fundo ecoa as vozes dos/as vizinhos/as e amigos/as do casal, que enunciam:

— E belo porque com o novo
todo o velho contagia.

— Belo porque corrompe
com sangue novo a anemia.

— Infecciona a miséria
com vida nova e sadia.

— Com oásis, o deserto,
com ventos, a calmaria.

(MELO NETO, 2007b, p. 131–132)

Nesse instante, a Morte, infectada pela “vida nova e sadia”, atola no lamaçal e começa a se dissolver no mangue (MORTE..., 2010, 49min51s).

Um corte para um enquadramento *plongée* nos permite vê-la ser engolida pela lama, restando apenas sua cabeça e mãos cadavéricas. O ecrã, então, se preenche da cor preta, o que indica a destruição da própria Morte e institui um efeito de transição para as sequências de encerramento do filme. Enquanto o mestre carpina descreve a Severino o “espetáculo da vida” (MELO NETO, 2007b, p. 132), há um corte para as pernas do jovem rapaz, em primeiríssimo plano, que caminha e, logo em seguida, corre, passando por cima dos resquícios da Morte (MORTE..., 2010, 51min04s). O movimento do garoto faz jorrar lama na tela, que se completa, mais uma vez, da cor preta até ser vencida por um feixe de luz branca incandescente que cresce gradualmente e preenche todo o ecrã.

Essa sequência final celebra a vitória da vida sobre a morte. A dissolução da Morte e, posteriormente, a corrida do jovem sobre sua carcaça simbolizam a prevalência da vida perante o desejo de morte de Severino. A luz branca, no final, reitera a explosão da vida, fazendo referência, agora, não mais à assistolia, mas ao momento em que os olhos de uma criança recém-nascida se abrem pela primeira vez e são bombardeados por toda a luminosidade que antes desconheciam. Nesse sentido, a luz branca demarca uma justaposição do par morte/vida do início ao fim da película, garantindo um movimento circular à obra.

Em resumo, *Morte e vida severina em desenho animado* produz novos signos a partir daqueles presentes no poema, colocando em evidência o princípio peirceano de infinitude sígnica (PEIRCE, 2005). Mobilizando recursos audiovisuais, Serpa conserva o simbolismo do auto de natal cabralino, providenciando ao/à espectador/a uma experiência estética imbuída de alta poeticidade e valor político-social. Isso posto, na seção seguinte, discutimos os processos de transformações sígnicas decorrentes da tradução do texto do sistema semiótico literário para o cinematográfico.

5 “Traduzir o máximo com o mínimo”: intersemiose em *Morte e vida severina*

A tradução é um processo complexo e plurifacetado que envolve os objetos (aquilo que os signos representam), os signos (representações dos objetos), os interpretantes (ideias veiculadas pelos signos) e os/as intérpretes (agentes da atividade tradutória). É nesse sentido que Queiroz e Aguiar (2010) definem a tradução como uma espécie de relação ancorada entre

processos multiestruturados. A atividade tradutória está estritamente ligada à produção de significados. Jaha aponta que Peirce (*apud* JEHA, 1996, p. 82, tradução nossa) qualifica o significado como a “tradução de um signo para outro sistema de signos”¹, criando, conseqüentemente, as bases para o próprio conceito de tradução intersemiótica.

Sob esse entendimento, Jaha (1996) sustenta que, no caso de traduções da literatura para o cinema, o que se transpõe é o significado dos signos. Segundo o autor, tendo o texto escrito como objeto, os textos fílmicos produzem uma cadeia infinita de representações que enfatizam com clareza os signos em ação, isto é, a semiose. Sendo assim, as transformações sîgnicas intersistêmicas encerram “uma visão crítico-pragmática de distintos sistemas de linguagem” (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 11), o que pressupõe a movimentação de recursos variados, respeitando-se as possibilidades e limitações dos sistemas implicados.

Em seu projeto semiótico, Peirce (2005) distingue três formas pelas quais um signo mantém relações com seu objeto, sendo elas: ícone, índice e símbolo. O ícone alude a uma qualidade do objeto; opera como seu substituto a partir do princípio da similaridade e provoca reações em nossos sentidos. O índice, por sua vez, estabelece uma ligação concreta com seu objeto, estando fisicamente a ele vinculado. Santaella (1983) chama a atenção para a natureza intrinsecamente dual do índice, uma vez que, invariavelmente, institui uma conexão entre dois elementos. O símbolo, por fim, se associa a seu objeto por força de hábito partilhado ou de convenção, o que possibilita a emergência de um significado geral pela junção de uma qualidade à concretude do objeto.

A partir dessa tricotomia peirceana, discutiremos, aqui, os processos de transformação ocorridos na construção de significados em *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano* e *Morte e vida severina em desenho animado*. Para tanto, escolhemos dois signos: a migração e a morte. De início, detalharemos os aspectos composicionais utilizados no texto escrito para a produção de sentidos e, posteriormente, abordaremos os elementos expressivos do cinema que foram empregados na transposição dos signos em questão para o texto fílmico. Começemos, então, com o primeiro signo.

¹ No original: “‘translation of a sign into another system of signs’ (CP 4.127)”.

A *migração* é o grande tema de *Morte e vida severina*. Ela é o fio condutor do enredo do texto cabralino. Na qualidade de ícone, a migração emerge como signo no plano discursivo, por meio de palavras e expressões que remetem ao deslocamento: “o retirante”, “passo a ser o Severino/ que em vossa presença emigra”, “minha longa descida”, “viagem” e “jornada”. A rubrica inicial da peça, que é o primeiro enunciado ao qual o/a leitor/a tem acesso, já revela o trânsito de Severino ao apontar que “[o] *retirante* explica ao/[à] leitor/[a] quem é e a que vai” (MELO NETO, 2007b, p. 91, grifos nossos).

De forma análoga, no filme, a jornada de Severino se faz saber desde o princípio, como discutido anteriormente. Na cena inicial, o cenário exibe uma estrada por onde Severino caminha, gradativamente, do extremo fundo à frente do ecrã (ver Figura 2) (MORTE..., 2010, 12s). A imagem da estrada constitui um símbolo da migração, dado que, no imaginário coletivo, existe uma associação entre esse objeto e o deslocamento de corpos. O caminhar de Severino, por sua vez, emerge como um ícone, pois simula os passos do retirante. Em vista disso, constatamos, nesse trecho inicial, a utilização de dois elementos expressivos: a cenografia e a profundidade de campo, respectivamente.

Figura 2 – Cena inicial de *Morte e vida severina* em desenho animado



Fonte: Morte...(2010, 14s).

No livro, o deslocamento do protagonista é guiado pelo curso do rio Capibaribe. No entanto, em determinado momento, uma rubrica indica que Severino se encontra perdido em virtude da seca que interrompeu o fluxo de águas no verão. Além disso, o movimento migratório é demarcado pela mudança na paisagem do bioma nordestino, como vemos neste trecho: “Mas não senti diferença/ entre o Agreste e a Caatinga,/ e entre a Caatinga e aqui a [Zona da] Mata/ a diferença é a mais mínima” (MELO NETO, 2007b, p. 112). Essa diferença é percebida na descrição da natureza que compõe as cenas. Ao chegar à Zona da Mata, Severino exprime, em monólogo:

— Bem me diziam que a terra
se faz mais branda e macia
quanto mais do litoral
a viagem se aproxima.
Agora afinal cheguei
nessa terra que diziam.
Como ela é uma terra doce
para os pés e para a vista.
Os rios que correm aqui
têm a água vitalícia.
(MELO NETO, 2007b, p. 106)

A citação acima evidencia que a qualidade do solo e a disponibilidade de água na região sublinham o avanço de Severino Caatinga adentro. Nesse sentido, as rubricas e os espaços atuam como recursos que traduzem a migração na peça. Já na película, a cenografia, mais uma vez, se destaca na produção sígnica. Como é possível ver na Figura 3, Serpa reproduz visualmente a mudança no solo e na vegetação para demarcar a passagem de Severino do Sertão (à esquerda) à Zona da Mata (à direita). No primeiro, observamos um solo raso, pedregoso e desertificado, com a presença de cactáceas e plantas de baixo porte. No segundo, por outro lado, notamos um solo mais macio, árvores altas e o leito do rio Capibaribe com água abundante.

Figura 3 – Contraste entre o Sertão e a Zona da Mata em *Morte e vida severina em desenho animado*



Fonte: Adaptado de *Morte...* (2010). Montagem de cenas elaborada pelos autores.

Outra forma pela qual a migração se traduz como símbolo na versão filmica diz respeito ao enquadramento em primeiríssimo plano dos pés descalços de Severino. No início do filme, há uma sequência em que acompanhamos a jornada do protagonista com o movimento de câmera do tipo *travelling*, enfocando seus pés de perfil (MORTE..., 2010, 3min59s–4min14s). Mais adiante, Serpa combina um plano *plongée* com um movimento *dolly out* para apresentar os pés de Severino de frente (MORTE..., 2010, 8min14s–8min32s). Essas técnicas concentram a atenção nos passos da personagem, isto é, em sua caminhada até a capital pernambucana, e produzem a impressão de que o/a espectador/a também se movimenta.

Passemos, agora, para a análise do signo *morte*. No auto cabralino, a morte é, ao mesmo tempo, tema e coprotagonista. Sua construção como ideia fixa e onipresente se dá pelo uso de múltiplos dispositivos da escrita literária. De início, sua aparição tem lugar pela via discursiva nos monólogos e diálogos, por meio de vocábulos que, na qualidade de símbolos, a referenciam, tais como “o morto”, “defunto”, “covas”, “mortalha”, “caixão” e “enterro”. A transposição dessa onipresença discursiva no filme ocorre na fotografia pela técnica *chiaroscuro*. As cores monocromáticas branca e preta, sendo ícones, uma vez que são qualidades primeiras, se tornam símbolos na medida em que passam a designar o conflito entre morte e vida. Como discutido na seção precedente, ambas as cores, com predominância da última, são empregadas para fazer alusão à morte.

Complementarmente, Serpa recorre aos efeitos de transição para simbolizar a morte na cor preta. Após o monólogo de autoapresentação de Severino, a personagem parte em seu êxodo e o plano desaparece lentamente enquanto a tela escurece até ficar completamente preta (MORTE..., 2010, 3min49s). Temos, aqui, uma transição do tipo *fade-out*, efeito que se repete de forma reiterada ao longo do filme. Essa técnica define, de modo geral, a passagem de uma cena a outra, desempenhando um papel similar ao das rubricas no texto verbal. No entanto, a recursividade a seu uso na animação pode ser lida como um sinal da presença constante da morte na narrativa.

Além dos efeitos de transição, Serpa recorre à inserção de signos que remetem à morte nas culturas ocidentais. A esse respeito, destacam-se dois índices: carcaças de animais e caveiras (ver Figura 4). Constituem-se como índices, em si mesmas, pois estabelecem uma conexão real com um estado anterior, um corpo em vida. Porém, convertem-se em símbolos ao gerarem a interpretação de que um óbito ocorreu. O diretor, então, em sua posição de tradutor-intérprete-autor, se vale de recursos imagéticos para ressignificar o tom de morbidez da trama.

Figura 4 – Representações da morte em *Morte e vida severina* em desenho animado

Fonte: Adaptado de *Morte...* (2010). Montagem de cenas elaborada pelos autores.

No poema, apesar de equivaler à coprotagonista da narrativa, a morte não se corporifica em uma figura específica. Trata-se de uma personagem difusa que evoca sua presença por meio de outras personagens. Desse modo, ela se personifica no *ethos* de personagens moribundas, que são os defuntos que cruzam o caminho de Severino. No filme, ao contrário, a morte possui uma imagem própria: mãos esqueléticas, cabeça de carcaça de boi e vestes pretas que lhe cobrem todo o corpo (ver Figura 4). A escolha da cabeça de boi circunscreve a relação da personagem com o local de ambientação da peça, fazendo lembrar cenas corriqueiras de morte de gado por conta da seca no Nordeste. Isso atribui um caráter regional e particular à coprotagonista, evidenciando o fato de que não se trata da morte em sentido amplo, mas sim de uma morte severina:

que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,

de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
(MELO NETO, 2007b, p. 92)

Esse atributo local, por outro lado, assume uma faceta macrocultural por meio da intertextualidade que a representação da morte estabelece com a mitologia grega. Aos 37 minutos do filme, a personagem aparece remando um barco no rio Capibaribe (ver Figura 4) (MORTE..., 2010, 37min32s). Essa imagem faz alusão a Caronte, o barqueiro de Hades, encarregado de fazer a travessia, ao longo do rio Aqueronte, das almas dos/as recém-falecidos/as para o submundo. Caronte é filho de Nix (a Noite) e Érebo (a Escuridão), o que se traduz no filme no predomínio de tons de preto na ambientação da cena, em que céu e rio se confundem na pretidão. No mito grego, Caronte é irmão de Tânatos (a Morte); na animação, não obstante, Caronte é a própria morte.

Essa aparição está ligada a outra manifestação da morte: o suicídio. Na cena descrita, Severino, ao se dar conta de que a vida em Recife não lhe será próspera como havia antecipado, cogita se jogar no rio Capibaribe para dar fim a uma vivência de privação e sofrimento (ver Figura 4). No livro, a ideia de suicídio é expressa de maneira mais explícita no seguinte trecho:

— Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar, numa noite,
fora da ponte e da vida?
(MELO NETO, 2007b, p. 123)

Nessa perspectiva, Cabral utiliza a metáfora de “saltar fora da vida” como recurso estilístico para simbolizar o desejo de Severino de suicidar-se. Enquanto no poema, a ação de pular da ponte se realiza na condição de potencialidade, na película, o evento tem lugar na *mise-en-scène* de forma proléptica. Após lançar a pergunta a Seu José, no parapeito da ponte, Serpa faz um corte para a água corrente do rio, sustentada com o ruído da

correnteza ao fundo (MORTE..., 2010, 41min29s). A água é invadida pelo corpo do protagonista, que afunda (ver Figura 4). A cena, todavia, equivale a um *flashforward* que simula como a ação se desenrolaria, possivelmente, na imaginação de Severino. O simulacro é interrompido pela voz de uma mulher que anuncia o nascimento do filho do mestre carpina. Esse som acusmático – que emana de um lugar fora do campo visual do/a espectador/a (VIEIRA JR., 2014) – traz a narrativa de volta à realidade, culminando com um corte para Severino caminhando sobre a ponte com o mestre carpina.

A despeito de se individualizar em um corpo próprio, a morte emerge, também, como símbolo na figura dos urubus introduzidos por Serpa na narrativa. O urubu é uma ave que se alimenta de organismos em decomposição e, portanto, na credence popular, é presságio de morte. Em *Morte e vida severina em desenho animado*, o animal aparece desde a cena inicial (ver Figura 2) e acompanha Severino durante todo o seu trajeto até Recife (ver Figura 4), de modo a fazer o/a espectador/a ciente de que a morte é companheira de viagem do retirante.

Ainda sobre as personagens, no poema, a morte ganha vida em suas atividades laborais. A título de ilustração, a mulher na janela revela a Severino que vive “de a morte ajudar”, sendo “de toda a região/ rezadora titular” (MELO NETO, 2007b, p. 104–105). Ela explica ao retirante que suas habilidades de manuseio da terra de nada valem na região, pois:

Só os roçados da morte
compensam aqui [lá] cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa,
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear.
(MELO NETO, 2007b, p. 106)

Cabral investe em uma metáfora para salientar que a morte penetra variadas dimensões da vida social e ressalta que o trabalho fúnebre desponta

como a melhor opção, pois a natureza se encarrega de crescer a demanda. Na versão filmica, Serpa opera com a literalidade para transpor às telas a metáfora cabralina. Assim sendo, a mulher espalha pelo terreno “sementes” que têm o formato de caveira, as quais são rapidamente engolidas pela terra e, de imediato, fazem florescer esqueletos (ver Figura 4) (MORTE..., 2010, 16min40s). À medida que os esqueletos brotam do chão, o céu escurece e a trilha ao fundo projeta um som sibilante que intensifica a atmosfera de tensão na cena. Os esqueletos florescidos são, pois, um índice da semente de morte e um símbolo do trabalho fúnebre.

Chegamos, assim, ao fim de nossas análises. As discussões apresentadas nesta seção realçam como a atividade tradutória se ancora em *processos multiestruturados* (QUEIROZ; AGUIAR, 2010) para a produção de significados em sistemas semióticos distintos. A esse respeito, o papel do/a intérprete é decisório. Em sua avaliação do trabalho de Serpa, Silva (2020, p. 492) afirma que o diretor consegue “traduzir o máximo com o mínimo”, por meio de sua abordagem minimalista. De fato, Serpa atinge um elevado grau de poeticidade audiovisual pela mobilização de recursos simples, mas robustos em sua força de expressão. A transposição de signos do sistema literário para o cinematográfico permite o uso de artifícios variados para proporcionar uma experiência estética e sensorial única ao público. Assim sendo, o/a leitor/a pode experimentar a estória de uma migração severina no Nordeste brasileiro e perder-se na poesia emergente do embate entre morte e vida tanto pela via verbal quanto pela audiovisual.

6 Considerações finais

Morte e vida severina é uma obra-prima das literaturas de língua portuguesa. De acordo com Secchin (2016, p. 9), trata-se do “maior êxito editorial da poesia brasileira”, o que se reflete em suas centenas de edições e em sua difusão para outras mídias e artes, como o teatro, a televisão, o cinema e a história em quadrinhos. Neste trabalho, discutimos a tradução intersemiótica do poema cabralino para o cinema no formato de animação. Procedemos com um estudo de cada texto individualmente para, posteriormente, com o suporte da Semiótica peirceana, abordarmos como se deu a transposição de dois signos de um sistema para o outro.

No que se refere ao texto verbal, refletimos sobre o gênero literário, a linguagem, as personagens, o enredo, o espaço, a ironia e a crítica

social. Já em relação ao texto filmico, discorremos sobre o movimento cinematográfico a que o trabalho pertence, as cores, a fotografia, a caracterização das personagens e a sonoplastia. Com base nisso, os signos selecionados para a análise da tradução intersemiótica foram a *migração* e a *morte*. À luz da tricotomia peirceana ícone, índice e símbolo, tecemos considerações quanto à produção de significados engendrada pelos recursos linguístico-literários e pelos elementos expressivos do cinema.

A respeito do signo *migração*, evidenciamos que Cabral faz uso de determinados vocábulos e expressões, das rubricas e dos espaços para representar o êxodo de seu protagonista. No filme, em contrapartida, Serpa manipula a cenografia, a profundidade de campo, os enquadramentos, os planos e os movimentos de câmera para projetar o fluxo migratório em tela. No que concerne ao signo *morte*, salientamos que, no livro, ele se faz saber no tema, nas personagens e no discurso. Na película, por sua vez, a morte se manifesta na fotografia, nas cores, nas personagens, na intertextualidade e na *mise-en-scène*.

Configurando-se como o novo, *Morte em vida severina* em desenho animado contagia o velho, *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*; o atualiza e o revitaliza, permitindo que dê um novo sopro de vida. Embora não tenhamos adentrado nessa questão, devido aos limites de extensão do trabalho, ressaltamos que ambas as obras possuem grande potencial educativo no que tange aos letramentos polissemióticos, especialmente no âmbito da literatura brasileira, para possibilitar aos/às leitores/as um olhar crítico sobre temáticas de relevância social por meio de elementos artísticos.

Cientes de que a produção signica ocorre em processos multiestruturados *ad infinitum* (QUEIROZ; AGUIAR, 2010; PEIRCE, 2005) e de que o conhecimento aqui gerado nada mais é do que uma narrativa (BENNET; ROYLE, 2004), apresentamos este artigo como um projeto aberto a receber uma explosão viva de contestações e leituras dissidentes. Além disso, esperamos que nossas colocações possam incitar o/a leitor/a a se engajar na leitura e no exercício de traduções intersemióticas de obras outras. Há uma miríade de histórias severinas à espera para serem transformadas, traduzidas, recriadas, recontadas, enfim, ressignificadas.

Referências

BENNETT, A.; ROYLE, N. *An introduction to literature, criticism and theory*. 3. ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2004.

BESEN, A. F. Chiaroscuro e a cinematografia. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 22., 2017, Volta Redonda. *Anais* [...]. Volta Redonda: UniFOA, 2017. p. 1–15. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0796-1.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CAMPATO JÚNIOR, J. A. Auto. In: E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA (EDTL), Portugal, 30 dez. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/auto/>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

DUFFY, B. Análise de evidências documentais. In: BELL, Judith (org.). *Projeto de pesquisa: guia para pesquisadores iniciantes em educação, saúde e ciências sociais*. Tradução Magda França Lopes. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 107–117.

FALEIROS, M. de O.; SILVA, M. H. da; GONÇALVES, S. F. Presença da tradição do teatro medieval no auto de Natal de Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto. *Revista Eletrônica de Letras*, Franca, v. 6, n. 1, p. 1–43, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.unifacel.com.br/index.php/rel/article/view/563/488>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

JEHA, J. C. Intersemiotic translation: the Peircean basis. In: SEMANA DE ESTUDOS GERMÂNICOS, 11., 1994, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 81–87.

MELO NETO, J. C. de. Entrevista de João Cabral de Melo Neto. [Entrevista cedida a] Antonio Carlos Secchin (1980). In: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 325–333.

MELO NETO, J. C. de. João Cabral de Melo Neto: uma aula do poeta que combatia a “emoção fácil” na poesia. [Entrevista cedida a] Geneton Moraes Neto (1986). In: GENETON.COM.BR: Jornal de um repórter, [S. l.], não paginado, 10 jun. 2007a. Disponível em: <<http://www.geneton.com.br/archives/000210.html>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

MELO NETO, J. C. de. *Morte e vida severina*. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2009.

MELO NETO, J. C. de. *Morte e vida severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b.

MORTE e vida severina em desenho animado. Direção: Afonso Serpa. Produção: TV Escola/FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco. Ilustrações/HQ: Miguel Falcão. Música: Lucas Santtana. Brasil: Fundação Joaquim Nabuco/TV Escola, 2010. 1 vídeo (52 min.). Publicado pelo canal TV Escola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cIKnAG2Ygyw&feature=emb_title>. Acesso em: 22 mar. 2022.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIANA, M. C. *A construção do perfil do assistente social no cenário educacional*. São Paulo: Editora UNESP: Cultura Acadêmica, 2009.

ANIMAÇÃO adapta “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto. In: PLATAFORMA DO LETRAMENTO, [S. l.], 2020. Disponível em: <<http://www.plataformadoletramento.org.br/acervo-dica-letrada/621/animacao-adapta-morte-e-vida-severina-de-joao-cabral-de-melo-neto.html>>. Acesso em: 30 abr. 2022.

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

QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. *Lumina*, Juiz de fora, v. 4, n. 1, p. 1–14, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20951/11326>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

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

SIJLL, J. V. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

SECCHIN, A. C. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SECCHIN, A. C. Morte e vida Severina, ano 60. In: MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina: auto de Natal pernambucano*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. p. 8–13.

SILVA, D. F. da. O minimalismo absurdo na animação Morte e Vida Severina de Afonso Serpa. *Em Tempo de Histórias*, Brasília, v. 1, n. 37, p. 473–493, jul./dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/34089/28103>>. Acesso em: 21 maio 2022.

TAVARES, B. Arte de ver e de dizer. In: MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 7–13.

VIEIRA JR., E. Uma outra escuta: os usos da acusmática nos filmes de Lucrecia Martel. *Cinémas d'Amérique Latine*, [S. l.], v. 22, p. 104–113, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/821>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

YU, J. Da palavra à imagem: Morte e vida severina em animação. *Revista Translatio*, Porto Alegre, n. 6, p. 31–39, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/44666/28364>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

ZAVALA, L. La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *CIENCIA ergo sum*, Toluca, v. 16, n. 1, p. 47–54, mar./jun. 2009. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/104/10416106.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2022.