

Roberta Santos Miranda*

Universidade Estadual de Santa Cruz

Marlúcia Mendes da Rocha**

Universidade Estadual de Santa Cruz

Videopoema *O menino e o rio*: transmidialidade em Manoel de Barros

Resumo: Com a evolução dos meios tecnológicos, a poesia, em alguns casos, absorveu várias inovações estéticas, dentre elas a possibilidade de tornar-se audiovisual. Sendo assim, inspirado nos textos do poeta brasileiro mato-grossense Manoel de Barros, o músico Márcio de Camillo idealizou em 2012 o projeto *Crianças*, que a priori musicou dez poemas para a produção de um CD, mas que hoje permeiam as mais diversas possibilidades técnicas e artísticas, sendo reproduzidas em vídeos animados graficamente, teatro, dança, aplicativo interativo para celular, websérie e projeto educativo pedagógico. Contudo para este artigo, serão examinadas as confluências entre a poesia escrita e a poesia audiovisual, no poema *O menino e o rio*, formado pela justaposição de três poemas diferentes, processo de transmidiação que tem como base os estudos sobre Intermidialidade, abordados pelos autores Claus Clüver e Lars Elleström, que defendem a ideia de que a convergência midiática entre linguagens tem modificado as instâncias de produção de textos, como os literários, e que é preciso avançar no entendimento do sentido da palavra “mídia”, como transmissora de um signo. Por meio da Semiótica, ciência que investiga todas as formas de representação da linguagem, produtoras de significação e de sentido, Lúcia Santaella discute a integração entre texto e imagens, fixas ou em movimento, e do som, em uma nova linguagem híbrida. Manoel de Barros deixou como matéria prima poemas verbais, que se ressignificam através do contexto audiovisual, uma ferramenta de interpretação dos signos, que, por sua vez, gera novos signos, possibilitando dar à poesia outros significados.

Palavras-chave: Poesia, audiovisual, transmidialidade

Abstract: The evolution of technological means, poetry, in some cases, absorbed several aesthetic innovations, among them the possibility of becoming audiovisual. Inspired by the texts of the Brazilian poet Manoel de Barros from Mato Grosso, the musician Márcio de Camillo idealized in 2012 the *Crianças* project, setting ten poems to music for the production of a CD, but which today permeate the most diverse technical possibilities and artistic, being reproduced in graphically animated video clips, theater, dance, interactive mobile application, webseries and pedagogical educational project. However, for this article, the confluences between written poetry and audiovisual poetry will be examined in the poem *O menino e o rio*, formed by the combination of three different poems, a transmediation process that

is based on studies on Intermediality, addressed by the authors Claus Clüver and Lars Elleström, who defend the idea that media convergence between languages has modified instances of text production, such as literary texts, and that it is necessary to advance in understanding the meaning of the word “media”, as a transmitter of a sign. Through Semiotics, a science that investigates all forms of language representation that produce meaning and meaning, Lúcia Santaella discusses the integration between text and images, fixed or moving, and sound, in a new hybrid language. Manoel de Barros left verbal poems as raw material, which are re-signified through the audiovisual context, a tool for interpreting signs, which, in turn, generates new signs, making it possible to give poetry other meanings.

Keywords: Poetry, audiovisual, transmediality

Quando as aves falam com as pedras e as rãs com as águas – é de poesia que estão falando

Manoel de Barros

Introdução

O texto impresso do século XV ao XIX destacou-se como forma de difusão do saber e da cultura, mas, no século XX, sofreu grandes transformações com a popularização das imagens digitais. Apesar da relação entre texto e imagens terem origem no surgimento do alfabeto pictórico (cerca de 4000 a.C.), a “era da imagem” iniciou-se a partir da invenção da fotografia (1826) e intensificou-se no século XX, quando ocorreram novas configurações a partir da convivência digital entre texto e imagem. Com o surgimento da digitalização e da *internet*, os textos são absorvidos para as telas dos computadores, criando perspectivas híbridas, por meio da justaposição de textos, sons e imagens.

A evolução dos meios tecnológicos, em alguns casos, trouxe inovações estéticas à criação literária, a exemplo da poesia, que possui como alternativa de concepção, absorver características da linguagem digital e audiovisual como, por exemplo, os vídeos produzidos pelo projeto *Crianceiras*. Lançado em 2012, sob a direção do artista e músico Márcio de Camillo, o CD *Crianceiras* é composto por dez poemas musicalizados de Manoel de Barros, poeta mato-grossense, premiado¹ e reconhecido nacional e internacionalmente. O poeta que nada produziu no audiovisual, teve seus escritos como matéria prima para a elaboração de videoclipes animados em computação gráfica.

Manoel Wenceslau Leite de Barros (1916-2014) publicou seu primeiro livro de poesias, *Poemas concebidos sem pecados* em 1937, o que, cronologicamente, insere o poeta na Geração Modernista de 45. Todavia, o próprio autor esclarece o não pertencimento a esse movimento literário ao proferir que não sofreu “aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. [...] Sou mais a palavra arrombada

a ponto de escombro” (Barros 1990: 308-309). Temas como infância, vida no campo e natureza, recorrentes na poesia de Manoel de Barros, são ambientados no pantanal mato-grossense, não com a exuberância da sua fauna e flora, tampouco pelo destaque no turismo, mas pelo recorte de seus pequenos seres. O poeta deu vida a esses temas com a publicação de 34 livros, utilizando palavras com aparente falta de lógica, semelhante à linguagem infantil que subverte a lógica gramatical, criando e recriando significados.

A poesia barreana de versos livres, originalmente midiada pelas páginas de um livro, é transmidiada do plano linguístico para o das linguagens por meio do projeto *Crianceiras*, onde a musicalidade não aparente nas palavras é transbordada em videoclipes, processo que envolve a percepção do conteúdo por meios técnicos, sendo feita a escolha de características do produto fonte para assim repeti-los de uma forma diferente em um outro tipo de mídia. A poesia transmidiada consiste então em fazer uma representação repetida, mas não idêntica.

Desta forma, este artigo propõe analisar a transmidiação da poesia escrita de Manoel de Barros para a videopoesia, a partir do conteúdo audiovisual produzido no vídeo *O menino e o rio*,² tendo como embasamento discussões sobre a relação texto-imagem atrelados às teorias da intemidialidade e transposição intersemiótica.

As Crianceiras de Manoel de Barros e Márcio de Camillo

O cantor, compositor e criador do projeto, Márcio Rogério Pereira de Camillo, inspirado na poesia de Manoel de Barros e nas iluminuras de Martha Barros, artista plástica e filha do poeta, ressignifica dez poesias, que são musicadas e fazem parte do disco *Crianceiras*,³ lançado em 2012. A partir do CD, o projeto alça voos e torna-se também um espetáculo teatral, projeto pedagógico, aplicativo⁴ para celular e videoclipes animados por computação gráfica. Camillo (2012) conta que o desejo de referenciar a obras de Manoel de Barros por meio de sua música, surgiu quando ao mergulhar em sua obra, percebeu o quanto era lúdico aquele universo de encantamento e descobertas, vividas pelo poeta em sua infância pantaneira. Assim, surgiu a ideia de musicar sua obra para o público infantil, criando uma ponte entre a poesia e a melodia, de forma que seus versos pudessem ser entoados como o canto dos passarinhos, e levados com o vento, sem direção.

Camillo é paulista mas a família é de Aquidauana, no Mato Grosso do Sul, onde passou boa parte da sua vida. Ele conta que desde a adolescência tem paixão pela música e pela literatura. Aos 13 anos teve contato com um instrumento chamado viola caipira, e aos 15, um professor deu a ele o livro *Antologia Poética de Mário Quintana* e disse: “a poesia é a ginástica do compositor”. A partir daí começou a ler poesia para aprender a escrever letra de música e naquele momento percebeu a musicalidade nas métricas do Mário Quintana (que também faz parte do Projeto *Crianceiras*). Já o encontro com Manoel de Barros aconteceu em 1990, por intermédio do fotógrafo Marcelo Buainain, amigo em comum. Se conheceram na casa do poeta e a partir dali surgiu uma grande

admiração, considerando-o como um dos maiores poetas da língua portuguesa. Camillo (2019) conta que as poesias de Manoel são inspiradoras e que a ideia de musicar os poemas foi do amigo fotógrafo, mas naquele tempo ele tinha apenas 20 anos e se achava muito novo para tamanho feito, deixando o projeto adormecido. Anos depois sua esposa, Isabela Magi, que é pedagoga, lembrou do projeto e sugeriu que Camillo o fizesse para crianças. O nome *Crianceiras* foi dado ao projeto por sua esposa, termo que faz parte do texto poético *Manoel por Manoel*, onde o poeta fala dele mesmo, sobre suas “raízes crianceiras” (Barros 2008: 63).

A partir desse novo impulso, o compositor pediu permissão pessoalmente ao poeta em 2007, Manoel de Barros aprovou e acompanhou todo processo de construção do projeto *Crianceiras*, alinhava com Camillo o que devia ou não ser feito. Manoel era muito cuidadoso com sua obra e uma de suas exigências foi a de que o músico estudasse todas as suas publicações. Camillo (2019) perguntou ao poeta: “Manoel o que eu não posso fazer?”, ele respondeu: “Só não invente palavras, isso eu já fiz”. Foram cinco anos de produção até que o CD estivesse pronto. O músico teve várias reuniões com o poeta, que ouvia e lia cada canção cuidadosamente. As gravações tiveram um trabalho minucioso pois é preciso respeitar as métricas, as sílabas tônicas, pra em nenhum momento descaracterizar a obra. Camillo (*ibidem*) relembra que deixou a prova do CD final com o poeta e a emoção ao receber o retorno por telefone: “era a filha dele, Martha Barros. Ela disse: neste momento você não tem como falar com ele, ele tá chorando”. Manoel de Barros escutou o disco mas não viu o show no teatro, estava muito idoso, com mais de 90 anos. Camillo (*ibidem*) conta que mostrou ao poeta uma gravação de uma escola pública com 600 crianças cantando o poema *Bernardo* e Manoel disse: “eu fiz a poesia e você fez o encanto”. Foi a última vez que encontrou Manoel, depois “ele virou passarinho”.

Crianceiras é um projeto de multilinguagem e um dos desdobramentos foi a criação de vídeos a partir das músicas. Camillo (*ibidem*) diz que a poesia de Manoel de Barros é extremamente imagética e ao estudar suas publicações, percebeu na obra de Martha Barros, o que melhor traduz a obra do pai numa linguagem visual. Manoel disse ao músico que ela encontrou nas imagens as palavras que ele não conseguiu encontrar. Para Oliveira (2008), a ilustração desperta na criança vários sentimentos pela plasticidade da obra, que podem ser complementares, como o amor e o romantismo ou antagônicos, como a alegria e a tristeza, por exemplo. Essas sensações coexistem por meio da expressão artística da linguagem de Martha Barros ao transpor em imagens a poesia de Manoel de Barros. Vale ressaltar que a literatura infantil, desde a sua origem, está atrelada à visualidade. As primeiras narrativas destinadas a esse público, por volta do século XVII, foram transpostas da oralidade para o impresso e por meio da ilustração, chamam a atenção das crianças.

Desta forma, Camillo percebeu a conexão das imagens de Martha Barros com as músicas, e transformou-as graficamente em videoclipes. A priori foram produzidos cinco vídeos, sendo veiculados no canal *Gloob* (canal de televisão por assinatura pertencente

a Globosat) e depois de um tempo estes foram reformulados, bem como elaborado mais cinco videoclipes⁵ para fazer parte de um aplicativo para celular.

Assim, como aponta Nascimento (2009), as transformações literárias acabam por refletir na construção de um novo modelo literário, baseado na interação, no diálogo entre linguagens, com destaque para o verbal-visual. Santaella e Nöth (2012: 73-74) ratificam esse pensamento ao apontarem que “as produções poéticas ficam tão profundamente marcadas pela visualidade que não é mais possível pensar a imagem à margem das aquisições poéticas”.

A respeito das negociações da poesia com outras linguagens, Jorge Luiz Antonio (2010: 33-34) apresenta a poesia como palavra que aponta para a sonoridade, visualidade e animação. Ele lembra que por um longo tempo, a poesia era representada apenas pela linguagem verbal (oral ou escrita), e a partir dos avanços tecnológicos pode reunir “palavra + imagem, palavra + imagem + som, palavra + imagem + som + animação”, diálogos realizados nos meios bidimensionais (poesia impressa), mesclados ou não com outros meios, “como os audiovisuais, tridimensionais (poesia performática, poesia-objeto, instalação poética) e os eletrônicos-digitais (vídeo, televisão, cinema, holografia, painéis luminosos, computador, estruturas híbridas etc.)”.

Com o advento das tecnologias digitais, surgem novas formas de escrever e veicular textos, provocando transformações estruturais nas narrativas literárias, tanto do ponto de vista da sua criação, quanto das formas de leitura e interação com o leitor. É nesse contexto que se desenvolvem as animações gráficas do videopoema *O menino e o rio*. Dentre os dez poemas musicados, este foi escolhido para esta análise por transpor a poesia de Manoel de Barros de forma diferente, composto por um mosaico de versos de obras distintas.

Transmidialidade na poesia de Manoel de Barros

O século XX é considerado por muitos estudiosos como o “século da imagem”, momento em que surge a digitalização, e os textos são absorvidos para as telas dos computadores, mas é no século seguinte, com o avançar do desenvolvimento tecnológico, que o texto se reconfigura através da *internet* e do audiovisual, a partir da justaposição de textos, sons e imagens, propiciando o hibridismo entre linguagens. Brait (2015: 41) discute a transformação que ocorre na literatura nesse processo e aponta que se está assistindo a um recuo da edição tradicional, relacionada ao livro. A criatividade das relações com a linguagem torna a literatura um lugar estratégico para possibilidades que, segundo a autora, é de “exploração da língua, [...] de mobilização de palavras e estruturas linguísticas, apontando para inúmeros fins, para diferentes propósitos”.

Para Santaella e Nöth (2012) o código hegemônico, deste século, não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi domínio da poesia. Desta forma, Clüver (2012: 155) corrobora com as ponderações dos autores supracitados ao afirmar que diante

das várias formas de “poesia em novas mídias”, o conceito de “poesia” envolvido nessa prática, expande “a convenção de se considerar ‘poesia’ todas as formas de manipulação e experimentação da mídia verbal e suas representações escritas e auditivas, datadas do início do século XX e rotuladas, respectivamente, de poesia visual, concreta ou sonora”.

A videopoesia faz uso da linguagem audiovisual, híbrida, de matrizes que se entrecruzam, mas que apresenta preocupação poético-literária nos intercursos do seu processo criativo. No Brasil e em Portugal, o termo videopoema tem sido usado desde os anos 1980, quando ocorreram as primeiras experiências com a poesia nas telas dos computadores e televisores. A essa dinâmica, Bolter e Grusin (2000) exploram de uma forma mais específica, a transformação de uma mídia analógica em uma mídia digital e formulam o conceito de *remediation*, “a partir do substantivo ‘*media*’, adicionado ao prefixo re- (repetição) e ao sufixo -tion (ação ou resultado da ação) [...]. Os autores discutem ‘novas mídias’ que, de algum modo, remediam estruturas visuais e modos operacionais de ‘antigas mídias’” (Ramazzina-Ghirardi 2022: 70-71).

Contudo Elleström (2017: 202), pontua que o termo “remediação” proposto por Bolter e Grusin (*ibidem*), está em um sentido muito aberto, onde um meio passa a incorporar ou imitar elementos de outros meios. A partir dessa ideia o autor pontua que o processo de remediação inclua três perspectivas importantes, como os aspectos de materialidade de mídia, a percepção sensorial e os aspectos semióticos e cognitivos, desta forma propõe uma nova perspectiva, a de transmídiação, que analisa os traços presentes na nova mídia que foram provenientes da mídia de origem.

Ao refletir sobre a transformação de mídias e ampliar o conceito de remediação, Elleström (*ibidem*) descreve o termo *mediar* como o processo em que um meio técnico torna perceptível algum tipo de conteúdo de mídia, como por exemplo uma página de livro que pode mediar um poema, mas se o conteúdo de uma mídia é mediado uma segunda vez (e assim por diante), por outro meio técnico, convém chamar esse processo de transmídiação. O novo produto de mídia

é distintamente diferente do anterior, mas baseado em suas características; é um processo de mudança que deixa intacta a essência. Esses produtos de mídia podem ser nomeados de *original* e *versão*, respectivamente, sem que isso seja normativo. Nesse contexto, *original* significa simplesmente a fonte e *versão* significa que o novo produto de mídia pode ser significativamente comparado com o original. Nenhum produto de mídia é *original per se*. Um produto de mídia que pode ser visto como um original em um caso específico de transmídiação pode ser uma versão de outro original. Um original pode ter muitas versões, e em última instância, pode ser exemplo do fato de que a maioria dos produtos de mídia está entrelaçada em uma teia gigante de transmídiações. (Elleström 2017: 190-191)

O autor explica ainda que enquanto a “intermedialidade inclui amplamente todos os tipos de relações entre diferentes tipos de mídias, transmedialidade inclui relações

intermediáticas mais estreitas que se caracterizam por transferências reais ou potenciais” (Elleström 2017: 203), podendo assim serem denominadas tanto intermediáticas como transmediáticas. Rajewsky (2012) complementa esta discussão ao proferir que há uma diversidade de manifestações intermediáticas e que é preciso distingui-las para que o estudo da intermidialidade possa ser trabalhado de forma analítica e descritiva.

A autora propõe três “subcategorias” de intermidialidade: a *combinação de mídias e referências intermediáticas*, que estudam uma única mídia e são focadas nas manifestações midiáticas que ocorrem no seu interior semiótico e a *transposição midiática*, que analisa a relação entre duas ou mais mídias, processo pelo qual um texto fonte expresso em um tipo de mídia, passa por uma transformação e gera uma outra configuração de sentido, em uma outra mídia, a mídia de destino. Ramazzina-Ghirardi (2022) ao discutir sobre os desdobramentos da intermidialidade propostos por Rajewsky, enfatiza que transposição midiática

se refere à transformação de um texto fonte estruturado em uma mídia específica que serve de ponto de partida para a criação de um novo produto de mídia. Como o processo implica a produção de uma nova mídia, essa subcategoria leva em consideração uma perspectiva ‘genética’ de intermidialidade, isto é, o processo pelo qual uma mídia, ao gerar um novo produto, traz as marcas de uma ‘hereditariedade’ na nova criação midiática. [...] Há uma relação inexorável entre o produto fonte, a configuração midiática de origem, e a nova mídia, que carrega em seu interior traços de sua origem. (Ramazzina-Ghirardi 2022: 87)

Para a autora, ao comparar as mídias, semelhanças e diferenças se mostram essenciais para a compreensão deste processo, e somente “a partir da constatação da manutenção de alguns traços, do descarte de outros e da adição de novos elementos, que se pode analisar a transferência e o resultado de um novo produto de mídia” (Ramazzina-Ghirardi 2022: 77). Sendo assim, faz-se necessário entender como a categoria da transposição midiática está enraizada no conceito de intermidialidade, envolta ao processo de produção, de cruzamento de fronteiras, relacionando-se à transformação de uma configuração midiática, como por exemplo, a música, dança, cinema, pintura ou um texto em outra mídia.

Plaza (2003: 109) cita a transposição de uma peça literária, como um poema, para outro código, seja ele visual ou sonoro, desde que mantenha as ideias, estruturas e o modo de funcionamento do original. O autor ressalta que esse processo de passagem da linguagem de um meio para outro, implica em “perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção”. Clüver (2006: 17) corrobora com este pensamento ao proferir que “questões sobre fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente por que a nova versão não substitui a original”, e frisa que a transposição não se

constitui apenas da substituição de formatos, mas de uma rediscussão sobre o potencial expressivo de cada mídia.

Elleström (2017) concorda com Clüver (2006) em que a fidelidade é um quesito vago e ambíguo, porém suscita que é válida uma discussão a respeito semelhança e diferença entre produtos de mídia, sem normatização. As configurações correspondentes podem ser um pouco diferentes e claramente reconhecíveis ou podem ser profundamente transformadas. Assim, as similaridades e diferenças entre elas constituem-se fundamentais para essa abordagem: “transferir dados significativos entre mídias diferentes é transformá-los, o que é equivalente a manter algo, desfazer-se de algo e adicionar algo novo” (Elleström 2017: 230).

No caso do objeto de pesquisa em questão, a poesia escrita de Manoel de Barros seria a fonte original da nova configuração midiática, que por sua vez foram transmidiados para o livro, CD, TV, teatro e internet por meio do projeto *Crianceiras*, gerando novos signos. No vídeo *O menino e o rio*, o músico Márcio de Camillo rearranja versos de poesias de três livros diferentes de Manoel de Barros: *Poemas Rupestres* (2004), *Livro sobre nada* (2003) e *Memórias Inventadas* (2008). O videopoema é uma construção harmônica de Camillo a partir dos versos de Barros, que conduzem a esse desprendimento e se entrelaçam em edições separadas por décadas. Camillo (2019) conta que perguntou ao poeta “eu posso juntar versos?” e ele respondeu “a obra também é sua”, contudo foi o poeta quem nomeou todas as canções. Desta forma, o “menino” Manoel de Barros, mantêm-se presente e constante no decorrer das transmidações da sua poesia:

O menino e o rio

O corpo do rio prateia quando a Lua de abre
Passarinhos do mato gostam de mim e de goiaba
Uma rã me benzeu com as mãos na água
Com fios de orvalho aranhas tecem a madrugada

Era o menino e os bichinhos era o menino e Sol
O menino e rio era o menino e as árvores

Cresci brincando no chão entre formigas
Meu quintal é maior do que o mundo
Por dentro da nossa casa passava um rio inventado
Tudo que não invento é falso

Era o menino e os bichinhos era o menino e Sol
O menino e rio era o menino e as árvores.
(*Crianceiras*, 2016)

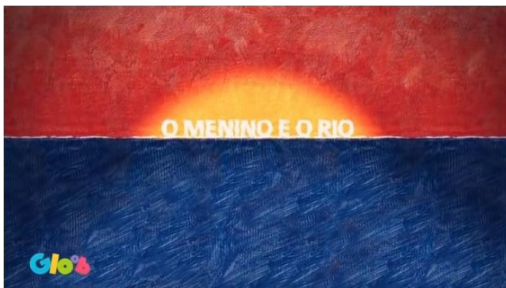
Em *Memórias Inventadas* (2008) (fig. 01), a artista Martha Barros inspirada nas suas Iluminuras produzidas para o livro impresso, desenvolve as artes para o audiovisual, sendo animadas pelo designer digital Rodrigo Dutra. Vale ressaltar que o projeto *Crianceiras* teve anteriormente, cinco de suas canções veiculadas no formato videoclipe no canal *Gloob* (canal de televisão por assinatura pertencente a Globosat), dentre elas *O menino e o rio* que, como pode-se observar nas imagens (fig. 02), possuem diferenças nos traços gráficos (ambos feitos pela mesma artista), além disso o clipe veiculado na tv possui menos movimentos de animações imagéticas e textuais. No vídeo para o aplicativo e *YouTube*, os vídeos possuem melhor tratamento estético, com maior riqueza de detalhes.

Figura 01 – Ilustrações de Martha Barros



Fonte: Livro *Memórias Inventadas*

Figura 02 – À esquerda, frame do clipe *O menino e o rio* na TV *Gloob* e, à direita, no aplicativo



Fonte: YouTube *Crianceiras*



Fonte: YouTube *Crianceiras*

Esta pesquisa não tem o viés de comparar qualitativamente as obras descritas, mas destacar as mudanças ocorridas no processo de transposição, com o objetivo de explorar as potencialidades de cada mídia. A ilustração possui um papel importante ao transmediar as palavras em imagens, ampliando as possibilidades de significação ao trazer uma carga simbólica, sendo capaz de criar um novo texto visual. Nesse aspecto, Oliveira (2009: 7) ressalta que “a ilustração não se origina diretamente do texto, mas de sua aura [...] Com relação ao texto, a imagem é um prisma, jamais um espelho. Nenhuma ilustração possui uma leitura absoluta do texto.”

Em *Crianças, O menino e o rio* retrata episódios cotidianos da infância do menino pantaneiro Manoel, evidenciando aspectos do espaço físico como o quintal de casa, somados a elementos que compõem o ambiente da natureza e aos animais, que por vezes estão em seu estado real ou metafóricos, como a rã que o benze. Enquanto nos livros as imagens ilustravam de uma forma geral a ideia dos capítulos, no vídeo a animação gráfica pode trabalhar cada parte específica do poema. Contudo, é notório que a artista Martha Barros mantém as características dos traços e cores tanto no livro quanto no vídeo. Para Barros (2003: contracapa) “ela faz metáfora de pássaros, de peixes, de conchas, de sapos. E muitas descoisas. Imagens trazidas por rastros de suas memórias afetivas. A linguagem desta pintora tem um estilo rigorosamente pessoal. Martha não copia a natureza, ela desfigura os seres e as coisas. Martha faz descoisas com encantamento de poeta”.

Desta forma o desenvolvimento do vídeo contribui com a visualidade do poema impresso por meio de recursos gráficos, tipográficos e audiovisuais, acrescentados à poesia audiovisual. Nele, as palavras jogam com os sons, cores e formas e explora as potencialidades que a tecnologia pode sugerir. Vale relembrar que essa mistura de linguagens estão fundamentadas sobre três fontes: os signos audíveis (sons, músicas, ruídos), os signos imagéticos (todas as espécies de imagens fixas e animadas) e os signos verbais (orais e escritos), a serem abordados a seguir a partir da transposição dos textos de Manoel de Barros para o videopoema *O menino e o rio* do Projeto *Crianças*.

Versos e versões: o videopoema *O menino e o rio*

Crianças desenvolve a transposição de linguagens a partir das modificações no sistema poético e cria uma nova relação para os elementos constitutivos da poesia, e nessa construção de significados, *O menino e o rio* ganha som e imagem por meio do audiovisual. Embora a música não seja o objeto de estudo dessa pesquisa, é importante salientar alguns aspectos do som no audiovisual, elementos musicais que delineiam os cliques. Como vem ocorrendo com as artes em geral desde o início do século XX, a poesia entrega-se, assim, ao prazer da pura exploração do seu próprio material. É o que ocorre na manipulação dos textos de Manoel de Barros, a poesia extrapola os limites dos sons da fala. Camillo (2019) conta que cada poema teve um estudo à parte, distinguindo-se afinidades de natureza fônica, rítmica e estrutural e que a melodia foi influenciada

pela música dos anos 60 no Brasil, pela Bossa Nova, mais precisamente pela música *Chovendo na roseira*, de Tom Jobim e Gene Lee.

O menino e o rio tem duração de dois minutos e trinta e oito segundos. A estrutura da composição vocal é feita por revezamento entre o músico, a voz feminina de uma criança e um coral de voz infantil no refrão (vale destacar que o músico fez uso da repetição dos versos no final de cada estrofe, com a utilização de refrão, que se repete duas vezes). Instrumentos de percussão, corda e tecla formam a melodia da letra, ou seja, o *background* do clipe, além de onomatopéias que compõem o ambiente sonoro. O compositor, articulando recursos rítmicos, sonoros e semânticos, traz para dentro da canção símbolos, personificações que auxiliam na compreensão da letra.

A duração das imagens é compatível com a duração da música, que insere movimento e ritmo à linear palavra escrita, desencadeando outros planos de significação. Goldstein (1985: 7) ressalta que a poesia possui intrínseco à sua composição, o caráter da oralidade: “ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto”.

Para Joly (2006) A imagem é heterogênea e pode reunir diferentes categorias de signos, tanto signos icônicos, plásticos (considerados signos visuais, ao mesmo tempo distintos e complementares), como também linguísticos. É essa interação que produz sentido e que serão distinguidos dentro da mensagem visual. Desta forma, esta análise enfatiza a relação do signo com seu objeto como ícone (semelhança ou analogia), índice (associação ou referência) ou símbolo (convenção). Sob o aspecto da relação do signo em si mesmo, que de acordo a triconomia do linguista Charles Sanders Peirce (2000), pode ser desmembrada em quali-signo (qualitativo, sua qualidade interna), sin-signo (existencial, sua presença no universo) e legi-signo (genérico, uma lei, convencional). Para tanto, dar-se-á destaque ao quali-signo, que refere-se à qualidade imediata do signos, as primeiras impressões no que diz respeito à sua constituição plástica, como cores, formas, texturas (3D), equilíbrio, luz, sombra, linhas movimentos etc. Para Hildebrand (2004):

as imagens sintéticas produzidas pelas novas tecnologias, não dependem mais de qualquer fato observável, são “quase-imagens”, “a indefinição que habita este tipo de signo como simulacro e como real virtual, faz dele um ‘quali-signo’, segundo Peirce, que transforma em ‘sin- signo’ quando, através da linguagem de programação e num tempo qualquer de processamento, apresenta-se virtualmente diante de nós através dos monitores de vídeo”. (Hildebrand 2004: 124)

Em *O menino e o rio*, a poesia cantada se constitui como fio condutor do videopoema, acompanhado por legendas e imagens gráficas em movimento, que “alargam o campo denotativo das letras das canções em cenários ou situações metafóricas, paródicas e imaginárias” Santaella (2005: 386). Os textos se inserem no vídeo por meio de recursos

gráficos e possuem relevância na composição da visualidade do vídeo. Para Moles (*apud* Santaella/Nöth 2012: 57) “a legenda comenta a imagem que, sozinha, não é totalmente entendida. A imagem ou a figura comenta o texto e, em alguns casos, a imagem até comenta sua própria legenda”. Joly (2006) corrobora com os autores supracitados quando diz que a escolha da tipografia é relevante para na análise da visualidade pois

As palavras têm uma significação imediatamente compreensível, mas essa significação é colorida, tingida, orientada, antes mesmo de ser percebida, pelo aspecto plástico da tipografia (sua orientação, sua forma, sua cor, sua textura), do mesmo modo que as escolhas plásticas contribuem para a significação da imagem visual. (Joly 2006: 111)

No videopoema, a tipografia é reproduzida em consonância com o áudio, sem subtração de nenhuma palavra, se apresentando de diversas formas: tradicional, estática e na parte inferior do vídeo (fig. 03), ou ocupando outras dimensões da tela (fig. 04), além de ganhar movimento e efeitos gráficos, como no verso “com fio de orvalho aranhas tecem a madrugada” (fig. 05) em que a palavra se coloca como imagem, e a legenda é construída como uma teia.



Figura 03 – Legenda na parte inferior do quadro

Fonte: YouTube *Crianceiras*



Figura 04 – Legenda no centro do quadro

Fonte: YouTube *Crianceiras*



Figura 05 – Legenda forma imagem de uma teia de aranha

Fonte: YouTube *Crianceiras*

Pode-se observar também que o formato da fonte não possui *serifa*⁶ e é contínuo durante os dois vídeos, favorecendo uma melhor legibilidade. Contudo há alternância do seu tamanho (fig. 06) e nas cores, que variam entre preto e branco, chamando a atenção para algumas palavras. No verso “Meu quintal é maior, do que o mundo”, a fonte ocupa grande parte do enquadramento, tomando como a base a palavra “maior” e seu significado, de referir-se a grandeza, extensão.

Figura 06 – Legenda com tamanho da fonte maior, utilizando duas cores



Fonte: YouTube *Crianceiras*

Assim, a imagem e o texto possuem a mesma importância no videopoema, por vezes a própria legenda torna-se imagem, coexistindo em uma moldura comum, com a palavra inscrita sobre a imagem. Os textos se inserem no vídeo como prolongamentos eletrônicos da tipografia, absorvendo as características do novo suporte. O poema original é ressignificado para o audiovisual, contudo “são as diferenças materiais, sensoriais, espaço-temporais e semióticas entre a mídia fonte e a mídia destino que permitem alterações inventivas que tornam os produtos de mídia novas criações” (Elleström 2017: 239).

Na maior parte do vídeo as imagens são descritivas, são signos icônicos que se assemelham de maneira geral ao seu objeto de referência, podendo-se observar que, o que se reproduz em imagem, é o que é descrito em palavras. Vale frisar que a imagem e o texto não são simultâneos em todo tempo, há segundos de intervalo na introdução do vídeo (fig. 07), com a presença apenas de som instrumental e imagem.

Figura 07 – Imagem sem legenda, com som instrumental.

Fonte: YouTube *Crianceiras*

Analisado pelo aspecto da relação entre o signo e o objeto, estão representados de forma icônica os animais, árvores, menino, fruta, rio, Lua, Sol, casa; elementos retratados de forma a sugerir o objeto que representam, criando significados à base da similaridade. Com as palavras, Manoel de Barros explora diversos elementos do cotidiano pantaneiro, as “miudezas” encantam e inspiram o autor. Seu fazer poético emprega situações carregadas de imaginação e simbolismos. A transmediação para o audiovisual reveste sua linguagem com outras roupagens, entretanto não é simplesmente a substituição de formatos, um conteúdo sendo tratado por outra mídia, mas uma rediscussão do potencial expressivo de cada mídia.

Um exemplo de relação simbólica presente em *O menino e o rio*, é na ressignificação do verso “Uma rã me benzeu com as mãos na água” (fig. 08). O ato de benzer, significa no catolicismo, santificar ou consagrar algo ou alguém, simbolizando um ato religioso. Neste caso, a rã é humanizada e exerce o papel de um sacerdote.

Figura 08 – Rã benze menino

Fonte: YouTube *Crianceiras*

As imagens podem ser signos que representam elementos do mundo visível, abstratas ou simples formas coloridas. O menino possui características semelhantes a ser humano, com cabeça, corpo e membros, apesar de não ter olhos, nariz e boca. A organização gráfica do poema ilustra a criança e sua relação com o ambiente que o cerca (fig. 09). Esta cena ilustra quatro versos, ornados pela interação entre o menino, os animais e a paisagem. Já verso “o corpo do rio prateia quando a lua se abre” (fig. 10) é traduzido imagetivamente com o reflexo da lua no rio e a legenda tremida com o balançar das águas.

Figura 09 – Menino interage com ambiente

Fonte: YouTube *Crianceiras*

Figura 10 – Reflexo da Lua no rio

Fonte: YouTube *Crianceiras*

A linguagem estética híbrida do vídeo é desenvolvida a partir de negociações semióticas estabelecidas pela transposição intersemiótica, um viés dos estudos da intermidialidade, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais. O caráter interpretativo do signo permite a ele representar outra coisa, como no vídeo, em que sons, cores, movimentos e formas constituem-se em signos que representam a poesia barreana. Desta forma, pode-se perceber que

[...] Texto, imagem e som já não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns nos outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem - se, separam-se e entrecruzam-se. Tornam-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força da gravidade dos suportes fixos lhes emprestavam. Viraram aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da pontinha do dedo em minúsculas teclas (Santaella 2007: 24).

Brait (2015: 174) profere que “as grandes obras, além de falar do mundo e dos homens de forma inusitada, têm a qualidade de dialogar com outras criações, reaparecendo sob diversas formas, em diferentes momentos”, é o caso aqui analisado. A poesia não está atrelada necessariamente a versos, ritmo e rima, mas à ideia de iluminar a linguagem, aprofundando-lhes os significados. O poema sai do lugar-comum, de um estado exclusivo de comunicação para ressignificar-se sob um prisma especial.

Sendo assim, quando se ressignifica uma obra literária da mídia impressa para o audiovisual, recria-se os elementos com outros artifícios da linguagem, como as ilustrações em computação gráfica, que criam cenários e materializam seres e coisas. Portanto, *Crianceiras* lança mão dos recursos da visualidade, da sonoridade, da literatura, do audiovisual em si, para transmidar poemas de seu estado estático para um estado fluido, repleto de novos significados, processados computacionalmente.

Considerações Finais

Com a expansão da tecnologia nas últimas décadas, tornou-se crescente a coexistência de diversas linguagens, como a escrita, o som e a imagem, que passaram a produzir combinações múltiplas. Assim, este artigo propôs-se a analisar a transmidialidade entre a poesia escrita de Manoel de Barros e a poesia audiovisual presente nos videopoemas produzidos pelo projeto *Crianceiras*, a intersecção entre o signo verbal e o visual, a partir dos estudos da intermidialidade e da transposição intersemiótica.

Para tal, foram discutidas a visualidade e a materialidade plástica dos vocábulos, evidenciando a relação híbrida com a linguagem audiovisual. Enfatiza-se a ideia de que não existe mais oposição entre texto e imagem, passando a engendrar novas formas de contextualização, um sistema alinear, cujas unidades de informação baseiam-se em múltiplas formas e combinações de imagem, texto e som.

Partindo desse pressuposto, o poema *O menino e o rio* pode ser pensado no interior da semiótica, como produtor de sentido e significação e não como substituto ou cópia do texto-fonte. Além da ligação entre o icônico e o verbal, destacam-se seus contextos, histórias e origens, ou seja, as negociações semióticas da poesia com o dinamismo das linguagens audiovisuais, artísticas, poéticas e tecnológicas. Outro ponto a ser considerado são os estudos da intermidialidade, que podem ser permanentemente reformulados, pois trata-se do encontro de mídias antigas com mídias novas, que se desenvolvem e se reprocessam constantemente.

Sendo assim, o estudo da transposição intersemiótica fez-se pertinente a fim de explorar a mídia como aquilo que transmite signo, seus modos de constituição sob as formas de manifestações que assumem. Neste caso, a imagem é um signo e, por isso, representa algo que precisa ser lido e decodificado, uma vez que ajuda a construir sentidos para aquilo que se observa. Por sua vez, percebe-se que esta transmidialidade trouxe consigo várias inovações estéticas na interpretação da palavra, podendo-se expandir em ritmo, cor, forma, imagens, texturas, sons, movimentos, bem como, podendo ou não, envolver interatividade e tudo mais que permite a poesia transmitir em sua interpretação em contexto audiovisual.

Vale ressaltar que, apesar da poesia *O menino e o rio* ser ressignificada com características próprias, ela está interligados como uma criação intrínseca a Manoel de Barros. A palavra é o elemento motivador do poeta, que associada aos mais diferentes suportes, amplia suas delimitações, tornando-se verbal, sonora, audiovisual e digital nos

mais diversos contextos.

Manoel de Barros foi um poeta que primou pelo processo de criação com muita espontaneidade, que extraía seus versos da realidade imediata que o cercava, sobretudo a natureza pantaneira. Gostava de brincar com a língua e criou muitos neologismos, palavras inventadas. Ele, que tanto se debruçou a novas fórmulas, uma nova maneira de expressar-se, teve suas palavras transpostas para outra linguagem, tornando-as mais acessíveis, unindo palavra e imagem sem ser redundante. O projeto *Crianças* gerou novos significados a partir da sua poesia, para tanto foi escolhido apenas um poema para esta análise, pois entende-se que decifrar as significações presentes nas imagens visuais e sonoras de todos os poemas do projeto podem fazer parte de um outro momento de pesquisa.

Portanto, este artigo não tem a intenção de esgotar os estudos sobre a transmidialidade nas poesias de Manoel de Barros, pois constata-se a extensão e profundidade que cercam a análise da imagem sob o ângulo da significação, considerando o modo de produção de sentido, ou seja, a forma como estes provocam significações e interpretações. É importante considerar que as interpretações deste trabalho não são as únicas possíveis, já que para cada poesia há uma carga interpretativa embutida por cada pesquisador, somando-se ainda a outras possibilidades de linguagem.

NOTAS

* Roberta Santos Miranda é Doutoranda e Mestra em Letras: Linguagens e Representações pela UESC (Universidade Estadual de Santa Cruz); Especialista em Audiovisual e Bacharel em Comunicação Social - Rádio e Tv pela mesma universidade. Possui experiência profissional na área de fotografia e fotojornalismo, reportagem, produção e direção de telejornalismo e documentário, produção de conteúdo audiovisual e gráfico para redes sociais, marketing digital e ensino na educação superior e básica. Atualmente desenvolve pesquisa na área de Intermidialidade como bolsista Capes do programa de pós graduação.

** Marlúcia Mendes da Rocha é graduada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUCRJ - (1978), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo ECA/USP - (1996) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUCSP - (2009). Profª do Curso de Comunicação Social (Rádio, TV e Internet) e do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, Ilhéus/BA. Profª da Faculdade de Ilhéus. Desenvolve pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura Popular. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dramaturgia, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, telenovela, literatura e dramaturgia, questões de gênero, mídia, adaptação.

¹ Sua consagração como poeta se deu ao longo das décadas de 1980 e 1990, chegando a ocupar a cadeira número um da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Recebeu diversos prêmios, dentre eles dois Jabuti de Poesia, concedido pela Câmara Brasileira do Livro, um pela obra *O Guardador de Águas* (1989) e outro na categoria livro de ficção, com *O fazedor de amanhecer* (2002).

² Videopoema *O menino e o rio*, disponível na página oficial do projeto *Crianceiras* na plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=54nYRif0lg8> (último acesso em 25/05/2023).

³ CD *Crianceiras* de Manoel de Barros - indicado como melhor álbum infantil no Prêmio da Música Brasileira de 2012.

⁴ O aplicativo *Crianceiras* no momento da conclusão deste artigo, não estava disponível para download no Play Store (Loja oficial de aplicativos para smartphones e tablets com sistema operacional Android), acreditamos que esteja passando por atualizações técnicas. Contudo vale ressaltar que todos os videopoemas podem ser acessados também na página oficial da plataforma Youtube do projeto *Crianceiras* - <https://www.youtube.com/@Crianceiras> (último acesso em 25/05/2023).

⁵ Todos dos videoclipes podem ser acessados no perfil no Youtube do *Projeto Crianceiras* - <https://www.youtube.com/@Crianceiras> (último acesso em 25/05/2023)..

⁶ Traço ou barra que remata a haste de algumas fontes.

BIBLIOGRAFIA

Antonio, Jorge Luiz (2010), *Poesia Digital: Teoria, história, antologias*, São Paulo, Navegar, FAPESP, Edição do autor, Columbus, Ohio, USA, Luna Bisontes Prods. [Inclui DVD]

Barros, Manoel de (1990), *Gramática Expositiva do Chão*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

-- (2003), *Livro sobre Nada*, 8.^a ed., Rio de Janeiro, Record.

-- (2008), *Memórias Inventadas – As infâncias de Manoel de Barros*, São Paulo, Planeta.

Bolter, Jay David / Richard Grusin (2000), *Remediation: Understanding new media*, Cambridge, MIT Press.

Brait, Beth (2015), *Literatura e outras linguagens*, São Paulo, Contexto.

Camillo, Márcio de (2012), *Projeto Crianceiras*. <https://www.youtube.com/@Crianceiras> (último acesso em 25/05/2023).

-- (2019), Entrevista cedida a Roberta Santos Miranda, Áudio no Instagram / Whatsapp.

Clüver, Claus (2006), “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”, *Aletria*, vol. 14, n.º 2, UFMG: 10-41. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067> (último acesso em 25/05/2023).

- (2012), “‘Arte trãns-gênica’: a biopoesia de Eduardo Kac”, in Thais Flores Nogueira Diniz / André Soares Vieira (orgs.), *Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*, vol. 2, Belo Horizonte, FALE/UFMG: 155-170.
- Elleström, Lars (2017), *Midialidade: Ensaio sobre Comunicação, Semiótica e Intermidialidade*, Porto Alegre, EDIPUCRS.
- Goldstein, Norma (1985), *Versos, Sons e Ritmos*, 2.^a ed., São Paulo, Ática.
- Hildebrand, Hermes Renato (2004), “As info-imagens e os signos matemáticos”, in Lúcia Leão (org.), *Derivas: Cartografias do Ciberespaço*, São Paulo, Annablume, Senac: 117-126.
- Joly, Martine (2006), *Introdução à Análise da Imagem*, Campinas, Papirus.
- Oliveira, Rui de (2008), *Pelos Jardins Boboli. Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (2009), “Apresentação da série A arte de ilustrar livros para crianças e jovens”, in *Salto para o Futuro: A arte de ilustrar livros para crianças e jovens*, Núcleo de Produção Gráfica de Mídia Impressa – TV Brasil, Rio de Janeiro, 5-11, <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000012187.pdf> (último acesso em 25/05/2023).
- Peirce, Charles Sanders (2000), *Semiótica*, São Paulo, Perspectiva.
- Plaza, Júlio (2003), *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva.
- Rajewsky, Irina (2012), “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade”, in Thais Flores Nogueira Diniz / André Soares Vieira (orgs.), *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, vol. 2, Belo Horizonte, FALE/UFMG: 51-73.
- Ramazina-Ghirardi, Ana Luiza (2022), *Intermidialidade: Uma introdução*, São Paulo, Contexto.
- Santaella, Lucia / Winfried Nöth (2012), *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*, São Paulo, Iluminuras.
- Santaella, Lucia (2005), *Matrizes da Linguagem e Pensamento - Sonora, visual e verbal*, São Paulo, Iluminuras.
- (2007), *Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade*, São Paulo, Paulus.