



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 33 – dezembro de 2024**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i33p401-420>

**Cinema e cordel: o diálogo intersemiótico em *Psicose*, de Alfred  
Hitchcock<sup>1</sup>**

**Cinema and cordel literature: the intersemiotic dialogue in *Psycho*, by  
Alfred Hitchcock**

*Laiane Lima Freitas\**

**RESUMO**

O presente artigo apresenta o diálogo intersemiótico entre a produção cinematográfica *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock e a sua adaptação para a poesia de cordel denominada *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013), do cordelista Janduhi Dantas. Nesse sentido, utilizamos o método analítico para embasar a pesquisa, com o objetivo de esclarecer que o cinema e a literatura de cordel apresentam pontos de convergência, mas que são modalidades artísticas autônomas, ou seja, que, além das semelhanças, se valem de elementos estéticos próprios, marcas textuais e memória gráfica referentes às séries culturais distintas. Quanto aos resultados, o poema, substancialmente narrativo, funciona como imagens em movimento nessa intersemiose. A pesquisa se fundamenta em autores como Roman Jakobson (1969; 2004), Julio Plaza (2008), Lucia Santaella (2001) e Gérard Genette (2010), entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Produção cinematográfica; Cordel; Marcas textuais; Memória gráfica; Intersemiose

**ABSTRACT**

This article presents the process of intersemiotic translation between the film production *Psicose* (1960), by Alfred Hitchcock, and its adaptation for cordel poetry called *A História da Mulher que roubou para se casar* (2013), by cordel writer Janduhi Dantas. In this sense, we used the analytical method to support the research, with the aim of clarifying that cinema and cordel literature present points of convergence, but that they are autonomous artistic modalities, that is, in addition to similarities, they make use of their own aesthetic elements, textual marks and graphic memory referring to different cultural series. As for the results, the poem, substantially narrative, functions as moving images in this intersemiosis. The research is based on authors such as: Roman Jakobson

---

<sup>1</sup> Este artigo apresenta resultados parciais da dissertação de mestrado da autora, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

\* Universidade Estadual do Piauí – Teresina – PI – Brasil – [10906429@gmail.com](mailto:10906429@gmail.com)



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 33 – dezembro de 2024**

(1969; 2004), Julio Plaza (2008), Lucia Santaella (2001), Gérard Genette (2010) among others.

**KEYWORDS:** Film production; Cordel; Textual marks; Graphic memory; Intersemiosis

## Introdução

A presente pesquisa objetiva analisar o diálogo intersemiótico entre o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e a adaptação feita pelo cordelista Janduhi Dantas, para a literatura de cordel, intitulada de *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013). A investigação se pauta na perspectiva comparativista, uma vez que a literatura comparada é um espaço reflexivo para a tomada de consciência (histórica, teórica e cultural) do fenômeno literário, pois se comporta como multidisciplinar, interdiscursiva e intersemiótica, situando-se na área de fronteiras nacionais, línguas, tempo, gêneros literários, discursos, problemas e conformações culturais.

O folheto *A história da mulher que roubou pra se casar* é escrito por Janduhi Dantas, paraibano, autor de *Lições de gramática em versos de cordel* (2014, que também adaptou um conto de Leon Tolstoy para a poesia popular intitulada de *As três verdades de Deus* (2011, e *Menino de engenho* (2017, de José Lins do Rego. O cordelista é conhecido pelos seus cordéis engraçados e de temática social.

A relação do cinema com o cordel aguça a imaginação, servindo de inspiração para o cinema em diversos momentos da cinematografia brasileira. Há exemplos dele até mesmo no projeto de vanguarda do cinema novo. O caminho inverso também é comum nessa relação, uma vez que filmes e cineastas já viraram temas de cordelistas.

Os próprios filmes e até os seus realizadores viraram temas de livros de cordel, inclusive quando o folheto era um dos poucos meios de informação do Nordeste. A relação entre cinema e poesia não se faz somente por meio de busca de temas tradicionais do cordel, mas com a aproximação das duas linguagens.

O filme *Psicose* foi lançado em 1960, baseado no livro homônimo, escrito por Robert Bloch (escritor estadunidense de histórias de terror) e foi dirigido pelo diretor Alfred Hitchcock. Na história, a secretária Marion Crane rouba 40 mil dólares de um cliente do escritório do seu patrão e foge para encontrar o namorado, Sam Loomis. Dirigindo por uma estrada, ela se perde em meio a uma forte chuva e, então, decide se hospedar no Motel Bates, cujo dono é um homem misterioso e esquisito, Norman Bates, que coleciona aves empalhadas e vive à sombra da mãe controladora, Norma. O que parece ser uma simples hospedagem se transfigura em acontecimentos aterrorizantes resultantes da narrativa de suspense.

Ao transmutar o texto filmico para o literário, é necessário considerar a mudança de mídia, os contextos e os modos de produção responsáveis pelas transformações no

processo de tradução intersemiótica, conferindo ao cordel o estatuto de obra descendente do filme *Psicose* (1960), sendo produto de outra linguagem.

## 1 Tradução intersemiótica

O linguista russo Roman Jakobson é um dos responsáveis por classificar os tipos de tradução realizados no processo de compreensão de significados. Para esse teórico, o ato de tradução de um texto para outro pode ser realizado de três maneiras distintas:

1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (Jakobson, 1969, p. 64-65).

Para o autor, é pelo contexto linguístico que adquirimos ferramentas necessárias para interpretação dos sentidos, tornando-se um fator semiótico. Dessa forma, sobre a teoria da tradução, “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (Jakobson, 1969, p. 64).

O conceito de tradução intersemiótica está diretamente relacionado quando se traduz “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (Jakobson, 1969, p. 72). Desse modo, atenta-se a tradução como uma recodificação, ou seja, a mensagem transmitida será recodificada. Nesse sistema, a linguagem funciona como uma experiência cognitiva, que pode ser reempregada de várias formas determinada pelo sistema de signos de chegada, ou seja, “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (Jakobson, 1969, p. 67).

Para Plaza (2008), o ato de traduzir ultrapassa o limite linguístico e, seja a tradução interlingual, intralingual ou a intersemiótica, depende de outros sistemas de signos para se efetuar de forma concreta, conduzindo-nos em direção a uma abordagem semiótica. Para tanto, o autor toma como base teórica os estudos de Charles Sanders Peirce para

compreender o campo intersemiótico, ao tratar de uma teoria que circunda mais do que um tipo de sistemas de signos.

Nesse sentido, a tradução, para Plaza (2008), é entendida como uma forma de retextualização. A tradução cria uma originalidade sobre o passado, construindo, assim, uma ponte entre pretérito-presente-futuro. Destaca-se que é a partir dessa visão da ciência da tradução como uma retextualização que criamos algo original e, desse modo, é negada de forma implícita a fidelidade como um critério de julgamento. Plaza observa sobre o processo, que “[...] a tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (2008, p. 6). Em outras palavras, a própria tradução gera uma multiplicidade de tempos.

A tradução intersemiótica nos instiga a refletir sobre o conceito de linguagem, colhendo o que há de essencial e de comum nas diversas linguagens sem tomar somente como base o modelo verbal. Quanto a isso, Jakobson salienta:

Podemos reportar-nos à possibilidade de converter *O morro dos ventos uivantes* em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L’après-midi d’un faune* em música, balé, ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a ideia de *Iliada* e da *Odisseia* transformadas em historinhas em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua comédia são ou não adequadas, é prova de que as diferentes artes são comparáveis (2004, p. 119).

Portanto, além de nos possibilitar investigar o que há de corriqueiro e fundamental nas diversas linguagens, a tradução intersemiótica tem a aplicabilidade de ressaltar aspectos singulares de cada linguagem ou sistema sóico. Dito de outro modo, os parâmetros da linguagem devem começar da esfera semiótica, que engloba uma multiplicidade de signos, inclusive o verbal. Desse modo, é na semiótica que os estudos da linguagem, e, por conseguinte, da tradução, podem incorporar os seus fundamentos. De acordo com Santaella:

Peirce trabalha não só com a noção de signo genuíno, mas também com a noção de signo degenerado ou quase-signo. De suas classificações resulta um grande número de misturas entre signos. Isso nos fornece uma grade flexível e multifacetada de possibilidades sóicas que nos permite analisar como linguagens vários sistemas semióticos. Estes têm sua própria autonomia, não precisando se submeter ao modelo de língua para serem considerados linguagens (2001, p. 102).

Além das numerosas conexões entre os signos que possibilitam a análise da autonomia e flexibilidade da linguagem, e a partir da teoria peirceana dos signos, Santaella (2001) defende a existência de três matrizes da linguagem e do pensamento: a sonora, a visual e a verbal. Na busca de características fundamentais em relação às linguagens, são apontados os seguintes parâmetros:

[...] para funcionar como linguagem um sistema perceptivo deve conter legi-signos (organização hierárquica, sistemacidade), deve ser possível de registro, nem que seja o registro da memória (recursividade) e, sobretudo, deve ser capaz da metalinguagem (autorreferencialidade, metáfora) (Santaella, 2001, p. 79).

Uma concepção de linguagem a partir desses parâmetros admite a existência de uma pluralidade de linguagens, como a linguagem da música, da pintura, do cinema, dos quadrinhos, do cordel e outras. Tendo em vista os fenômenos intersemióticos, percebe-se que a prática da tradução está frequentemente presente no nosso cotidiano. Portanto, com essa abordagem, é possível comparar as diversas linguagens sem hierarquizá-las. Assim, a partir do instante em que correlacionamos as diversas linguagens e tomamos os signos de acordo com as características que os tornam peculiares, percebemos que não há como determinar a superioridade de uma linguagem em relação à outra.

O nosso próprio pensamento pode ser considerado um processo de tradução. Como Plaza observa:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos e concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos (2008, p. 18-19).

A semiose caminha em direção ao futuro. Não há como seguir pelo sentido inverso: a partir do instante em que pensamos no objeto, ele já se transformou em um signo e, logo, em uma tradução. Na teoria da tradução, o termo tradução tem relação, em seu sentido restrito, ao texto ou à obra traduzida, além de reportar ao processo, ou seja, a sequência de operações que ocorre na passagem de uma obra da linguagem de partida para a linguagem de chegada.

## **2 Palimpsestos: marcas textuais**

Segundo o crítico literário francês Gerard Genette, “[...] entenderemos por palimpsestos (mas literalmente hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação” (2010, p. 5). Isso é, seguidamente, o texto é o resultado da leitura de outro. O objeto da poética não seria o texto, mas a sua arquitetura, que inclui uma gama de categorias como tipos de discursos, gêneros literários e outros. Essas relações transtextuais são classificadas em cinco tipos: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade, arquitextualidade.

A intertextualidade emite uma relação de copresença entre dois ou vários textos. Essa relação é composta de vários elementos, como a citação, plágio (cópia literal sem os créditos para a fonte) e alusão (quando se percebe, na leitura, a conexão entre os enunciados, torna-se uma percepção imediata). Genette (2010) considera os estudos de Michael Riffaterre, que se refere ao intertexto como dependente da percepção, do leitor, de conexões existentes entre obras literárias anteriores ou posteriores. A intertextualidade é o instrumento inerente à leitura literária, pois possui a capacidade de gerar significância, ao contrário da leitura linear, frequente em textos literários e não literários, que desperta somente o sentido. A característica intertextual e a alusão são traços textuais, fragmentos que ocorrem de forma pontual, que podem ser percebidos na estrutura textual.

A paratextualidade estabelece a combinação de elementos ligados com o texto e o paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, preâmbulos, apresentações, notas marginais, infrapaginais, terminais, epígrafes, ilustrações, orelhas e outros. Recorda-se a expressão “ante-texto”, ou seja, rascunhos, resumos, esboços da obra, que podem ser identificados como paratexto, citando um exemplo: na pré-publicação de *Ulisses*, de James Joyce, os capítulos continham títulos, entretanto, no livro, não existem intertítulos. Remete-se, então, à pergunta “Esses subtítulos suprimidos, porém, não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de *Ulisses*?” (Genette, 2010, p. 16). A paratextualidade ilustra perguntas que, na maioria das vezes, não têm respostas.

O terceiro tipo de transtextualidade, a metatextualidade, é responsável pela união de vários textos a partir de comentários, no viés crítico, sendo possível não haver citações diretas. Genette (2010) afirma que esse terceiro tipo de transtextualidade foi bastante estudado, como a crítica de gênero. Entretanto, o autor ressalta que a relação metatextual merecia mais atenção. O quarto tipo de transtextualidade, a hipertextualidade, liga o texto B, o hipertexto, com o texto A, o hipotexto, sobre o qual ele se insere. Ao exemplificar essa relação com o conceito de “derivação”, que se divide na ordem descritiva ou

intelectual, o texto pode tratar de outro ou o texto B pode não citar o texto A, mas sua existência não seria possível sem o primeiro, resultando no processo de transformação.

A relação entre clássicos da literatura universal exemplifica a hipertextualidade, visto que a imitação constitui mudanças e o procedimento se torna complexo, principalmente, por causa da criação com base em uma forma genérica, que exige o conhecimento desse modelo por parte do criador. O texto pode se transformar com páginas retiradas, o que resulta na redução da extensão, no entanto, para imitá-lo, é necessário ter o domínio das características da escrita que se optou por imitar. Genette cita os clássicos *Ulisses* e *Eneida*, cuja história contada por Joyce é diferente da de Homero. “Dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisseia*, naturalmente” (2010, p. 18). Nessa perspectiva, eles apresentam a mesma ideia, que sofre transformações no modo de contar de cada um, de formas diferentes. O hipertexto descende e permanece obra ficcional. “Joyce conta a história de *Ulisses* de maneira diferente de Homero, Virgílio conta a história de *Enéias* à maneira de Homero, transformações simétricas e inversas” (Genette, 2010, p. 20). Outro exemplo de transformação é a de retirar uma letra de algum provérbio e o texto literário é transformado por erro de ortografia.

A arquitextualidade, quinto tipo de transtextualidade, é abstrata e implícita. Por exemplo, a designação de uma obra como romance ou poema, situada logo no começo ou na capa do texto como elemento paratextual ou infratitular, consiste em uma classificação. O romance não denomina a si próprio de maneira explícita e quem faz esse tipo de julgamento é o leitor, o crítico, o público, que podem não concordar com a classificação determinada a partir de elemento paratextual. Assim, ficamos de frente com a percepção do leitor e o seu horizonte de expectativa.

Os cinco tipos de transtextualidades comunicam-se entre si e constroem inúmeras relações, como se pode observar nos exemplos a seguir:

Por exemplo, a arquitextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, *Guzman* imita *Lazarillo*) e, portanto, da hipertextualidade; o domínio arquitetural de uma obra é frequentemente declarado por meio de índices paratextuais; esses mesmo índices são amostras do metatexto (‘este livro é um romance’), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário; também o hipertexto tem frequentemente valor de comentário: um travestimento como *Virgile travesti* é a seu modo uma ‘crítica’ à *Eneida*, e Proust diz (e prova) bem que o pastiche é crítica em ação [...] (Genette, 2010, p. 23).

A hipertextualidade é característica própria da literariedade, provocação entre textos, genérica: compreende gêneros oficiais reconhecidos como os canônicos (pastiche, paródia e outros), epopeias, romances, tragédias ou comédias e os que não são conhecidos. Portanto, obras literárias são hipertextuais, algumas de forma mais acentuada do que outras.

A tragédia *Édipo Rei* (2002), escrita por Sófocles, tem como protagonista Édipo, abandonado para ser morto, pois o seu pai, o rei Laio, ouviu de um oráculo que o filho o mataria e desposaria a mãe. Graças a um pastor, a criança sobrevive e é doada. O rei de Corinto o trata como filho e a criança, quando cresce, descobre que foi adotada. Com a mente perturbada, Édipo tem um surto e mata alguns homens em uma encruzilhada, dentre esses, o pai biológico (desconhecido).

A primeira parte da profecia se realiza, o filho assassina o pai. Em Tebas, Édipo resolve o enigma da esfinge: “Entretanto, chego eu, Édipo, ignorante de tudo, e sou eu, eu sozinho que lhe fecho a boca, sem nada conhecer de presságios, por minha simples presença de espírito” (Sófocles, 2002, p. 30-31). Após resolver a questão que nunca fora respondida corretamente, ele se torna rei de Tebas, casando-se com a rainha, mãe biológica não conhecida, tendo quatro filhos. Ao perceber pelo oráculo o destino trágico, Édipo se desespera: “Oh! Ai de mim! Então no final tudo seria verdade! Ah! luz do dia, que eu te veja aqui pela última vez, já que hoje me revelo o filho de quem não devia nascer, o esposo de quem não devia ser, o assassino de quem não devia matar!” (Sófocles, 2002, p. 86).

Em seguida, o rei de Tebas arranca os olhos e a esposa/mãe se suicida. De início, podemos associar que o complexo de Édipo, expressão formulada pelo psicanalista Sigmund Freud (1996), trata do surgimento de sensações e sentimentos na fase fálica, isto é, o desejo da filha pelo pai ou do filho pela mãe, desse modo, há um paradoxo da representação mental da criança em relação aos seus pais, essa dualidade é essencial para explicar o desenvolvimento da sexualidade infantil. O surgimento de neuroses na fase adulta decorre de experiências fantasiosas na fase infantil, o pai como figura central e com quem se divide a atenção da mãe, que atua como figura feminina de sedução, participam do imaginário da criança, transmitindo a gênese da sexualidade e o inconsciente dos seres humanos. Assim, vemos que, na concepção freudiana, a tragédia de Édipo embasa sua teoria.

Em Hitchcock, o comportamento de Norman, relacionando-se com sentimentos reprimidos intimamente ligados entre pais e filhos, corresponde à noção do complexo de

Édipo. Traumas de infância são acometidos na mente psicótica de Norman. Marion, aparenta ser uma mulher de seu tempo, moderna e aberta para conversar mesmo sem conhecer. Já Norman vive recluso da sociedade, tendo como principal companhia a figura materna. Quando Marion sugere que o rapaz coloque a mãe em algum lugar, visivelmente, Norman fica nervoso:

Norman: Quer dizer em uma instituição? Em um hospício? As pessoas sempre chamam os hospícios de ‘algum lugar’. Colocá-la em ‘algum lugar’.

Marion: Eu sinto muito. Eu não quis de modo algum ofender.

Norman: O que sabe sobre essas coisas? Você já viu alguma vez o interior desses lugares? Os risos, as lágrimas e os olhos cruéis a nos estudarem. A minha mãe lá dentro? Mas ela é inofensiva. Ela é tão inofensiva quanto um desses pássaros empalhados (Psycho, 1960, 00:40:52 min).

Marion havia convidado o rapaz para lanche no quarto alugado. Norman recusa e pede para que se desloquem para o escritório do Motel Bates. Esse comportamento projeta os ensinamentos da mãe. Há a fantasia demonstrada pela moralidade. Afinal, “O melhor amigo de um homem é a sua mãe” (Psycho, 1960, 00:37:14 min). A mãe, como objeto de desejo, e o pai, no meio, impedem o acesso do filho ao objeto desejado. O obstáculo paterno é assassinado pelo protagonista. Durante o desenvolvimento infantil, a figura paterna é encarada como rival. Entretanto, essa existência é necessária para impor leis morais para a educação social da criança. No folheto, a cena do diálogo com Marion na recepção, transparece o mesmo intuito:

- Eu deixar a minha mãe  
em tão horrendo ambiente?!  
pessoas chegam (dizia  
o rapaz nervosamente)  
e dão sua opinião  
muito delicadamente!

- A ideia do sanatório  
nunca me foi atrativa!  
Tal qual um pássaro empalhado  
mamãe é inofensiva  
(disse o rapaz) cuido dela  
até quando mãe for viva  
(Dantas, 2013, p. 18-19).

Os pássaros podem ser comparados com as vítimas de Norman, mulheres, pelo caráter passivo e belo. O feminino desperta no personagem desejos libidinosos que o

levam à execução. Os assassinatos acontecem durante os surtos psicóticos de Norman e, como se faz numa lousa, apaga-se o fato anterior e se limpa a cena do crime. Acredita-se que a velha mãe é a culpada de todos os crimes. O “algum lugar” imaginado por Norman, no filme e no folheto, é o hospício, mas por que ele não imagina ser um asilo? A mente revela a repulsa do personagem e nos faz pensar que provavelmente ele já tenha sido internado em alguma clínica psiquiátrica e sutis pistas alertam de que o perigo mora ao lado.

Norman se engana por não suportar o crime cometido contra a mãe. Ele comete o autoengano, pois ela continua controlando sua mente. A incapacidade de existir sem a presença dela, os surtos psicóticos comandados pela personalidade da senhora *Bates*, a importância dessa mãe na vida do filho – tudo isso tem relação com a trágica história de Édipo. Damo-nos conta de dois elementos: o absurdo e a simulação da verdade. Essas narrativas que parecem cotidianas, com enredos “normais”, velados, dão a impressão de que o mesmo poderia acontecer conosco, como um feixe de luz que abre caminho para o absurdo.

Quando não declaramos de forma explícita a hipertextualidade, o enigma é interpretado pelo leitor, que percebe ecos e ressonâncias de âmbito literário. O tempo e o espaço são categorias que obedecem às necessidades da ação. A tradução e a transposição são elementos que intervêm no sentido do hipotexto, a partir de princípios formais, linguísticos e temáticos que articulam a narrativa.

### **3 Capa do folheto: memória gráfica**

A xilogravura, ou gravura em madeira, não é unanimidade quando se trata do período histórico dos folhetos, podendo-se encontrar gravuras de zinco, desenhos a lápis, ilustrações, cartões postais e fotografias de artistas de cinema. Com as tipografias, os poetas usufruíam da variedade do trabalho gráfico e o material do folheto muda de qualidade. Os primeiros folhetos denominados “sem capa” remetem a uma época antiga da poesia popular em verso. Neles, não existem gravuras de zinco ou madeira, e isso não tem a ver com a origem rural, porque Leandro Gomes de Barros e João Athayde editam e imprimem os folhetos em tipografias de jornais e livros. O papel manilha foi o mais usado durante as impressões e as pequenas gravuras também pertencem a essa classificação. As publicações seguem as mudanças da indústria gráfica nacional:

A produção de impressos passou por grandes transformações de natureza tecnológica no meio século entre 1840 e 1890, período que viu a introdução ou a difusão plena do papel fabricado a partir de polpa de madeira, da plena mecanização das prensas tipográficas (rotativas), da fundação mecânica de tipos metálicos, de estereotipia e das máquinas de composição de texto (linotipos), da litografia e da zincografia como transferência de matrizes das mesmas (Cardoso, 2009, p. 160).

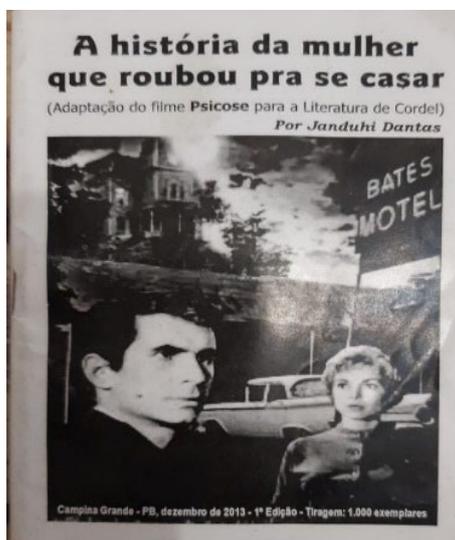
O nascimento cronológico de cada tipo de capa de folheto não resulta no apagamento de outras. O cinema, carinhosamente conhecido como “cine”, serve como uma das fontes a que o folheto de cordel recorre para o conteúdo, em relação aos temas de amor, *bang-bang* e religiosos. Fotos de atores famosos são utilizadas para chamar a atenção do público leitor e, frequentemente, o mocinho e a mocinha da história ou artistas principais são encontrados estampados nas capas dos folhetos nordestinos. João Martins Athayde, precursor dessa prática e admirador de cinema, ilustrava as capas dos folhetos com essas figuras em 1930. A indústria cinematográfica, para Walter Benjamin “[...] mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza” (1987, p. 184-185). As massas se interessam por esse universo, visto que isso faz parte da consciência de classe e desperta o imaginário para além das telas, como a curiosidade sobre a vida estelar dos atores e atrizes de cinema. Os poetas também utilizam fotos desses artistas para ilustrar capas, mesmo sem nexos com o sentido do folheto.

Os poetas transcreveram filmes de sucesso para o interior do folheto, como *Joana D’Arc* (1948), *O conde de Monte Cristo* (1934), *Romeu e Julieta* (1968), *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *O Ébrio* (1946), entre outros, retratando, com um toque de emoção, logo nas primeiras estrofes, o que assistiram na tela do cinema. A cidade grande acostumada com a velocidade do tempo e a maior opção de atrativos, museus, monumentos públicos e pinturas, sofre menos influência da arte cinematográfica do que uma cidade pequena, na qual o cinema se torna grande atrativo e, às vezes, uma das poucas alternativas.

Nos anos de 1930, obtemos o campo de visão da estreita relação entre o cinema e o cordel. Liêdo Maranhão (1981) comprova a concomitância do nascimento e desenvolvimento do folheto, no bairro São José em Campina Grande (Paraíba), junto com os cinemas naquela época: Glória, São José e Ideal. Poetas fascinados com a chegada da nova arte se inspiram na escrita dos seus versos e cartazes publicitários dos filmes para

ilustrar os livrinhos. Janduhi Dantas (2013) oferece exemplo da relação do filme clássico *Psicose* (1960) com as capas dos folhetos.

**Figura 1: Primeira capa**



**Fonte: Dantas, 2013, capa.**

**Figura 2: Segunda capa**



**Fonte: Dantas, 2014, capa.**

As capas dos folhetos de cordel atuam como antecipação do conteúdo que vai ser lido ou ouvido. Há um tipo de texto-imagem, que exerce uma função de significante da cena constituída pela escrita do poeta. Em uma escritura que é espelhada por um conjunto de símbolos, as capas são responsáveis pelo toque de suspense para a história. A capa do folheto *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013) se refere aos personagens Marion e Norman, que são responsáveis pelas reviravoltas da história, interpretados pelos atores Anthony Perkins e Janet Leigh, e ao local, no qual temos acontecimentos mais marcantes, chamado de *Motel Bates*. Na Figura 1, a personagem Marion, com expressão de medo, olhar perplexo e corpo enrijecido, congelada pela foto, olhando em direção a Norman, aguça a percepção do leitor. Sobre os elementos paratextuais: o título não coincide com o filme e se acrescenta o subtítulo (Adaptação do filme *Psicose* para a Literatura de cordel), portanto, explicitando a transição interdiscursiva.

A temática-figurativa destaca Marion e Norman, mas também o carro e o casarão dos Bates, figuras que exercem papéis essenciais para a trama. A intertextualidade com a versão cinematográfica compõe estratégia discursiva no emprego paratextual. Dados editoriais aparecem na capa: o local, Campina Grande – Paraíba, dezembro de 2013, a primeira edição e o número de tiragem (1000 exemplares). O autor se responsabiliza pela edição. Algo que chama

a atenção é o nomadismo da foto da capa do folheto, sem referência ao fotógrafo. O poeta que retira fotos de cartões postais ou cartazes, hoje em dia, usa a internet, forte meio de propagação das imagens dos atores de cinema, as sequestra e as utiliza nos seus folhetos. Nesse, vemos o caráter peculiar do folheto, escrito, divulgado e circulado pelo próprio poeta.

A Figura 2, segunda versão do folheto de Dantas (2014), participa da coleção cordel da editora Latus, da Universidade Estadual da Paraíba. O título continua o mesmo e não encontramos subtítulo explicando a alusão ao filme. A primeira impressão do leitor pode ser de que não se trata de uma adaptação, até virar a página e encontrar nota explicativa. A temática-figurativa é a casa dos *Bates* e o letreiro “Bates Motel – Vacancy”. A casa esconde a sujeira por debaixo do tapete da história, diferente da primeira versão do folheto, que se utiliza da fotografia. Nesse, verificamos um *design* gráfico que faz referência à arte da xilogravura. O papel da capa é cartão supremo, formato 12x19 cm, e o nome do profissional que fez o *design* gráfico aparece na página final: Erick Ferreira Cabral. Nesse folheto, verificamos as mudanças tipográficas que fogem do tradicionalismo.

Nas duas capas temos o casarão dos *Bates*, além de mostrar a moradia significa que “estão em nós assim como nós estamos nelas” (Bachelard, 1979, p. 197). É a primeira e única referência de lar que Norman possui. De acordo com o dicionário de símbolos: “O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos” (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 197). A casa, como proteção, escudo e seio maternal, ambiente privado que Norman guarda em seu ser interior e não permite que ninguém entre, simboliza os instintos mais obscuros do habitante. O folheto informa, comercializa e adquire fonte histórica, potencializando a memória.

#### 4 O diálogo intersemiótico em *Psicose*

Tratamos sobre o diálogo intersemiótico, a partir do filme *Psicose* (1960), entre o cinema e a sua adaptação para a poesia de cordel, e acrescentamos o comentário sobre o processo artístico de Stam (2008, p. 44) “[...] o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas”.

As referências podem ou não ser conscientes ou explícitas, mas se aplicam tanto à literatura quanto ao cinema, ou seja, o intertexto é sempre iminente. Quando se transpõe

um texto de uma linguagem para outra, o que se cria é outra mensagem em outra linguagem.

A produção cinematográfica *Psicose* é um filme americano de 1960, do gênero suspense, dirigido por Alfred Hitchcock, fundamentado no romance homônimo de Robert Bloch. Rebello (2013) menciona que o diretor Hitchcock comprou anonimamente os direitos do livro de Bloch, que foi responsável pela origem do roteiro do filme, e depois comprou as cópias disponíveis no mercado para que o seu final não fosse revelado.

No início do filme, é vista uma imagem panorâmica da cidade de Phoenix, que fica no estado do Arizona, e a personagem Marion Crane e o seu namorado Sam Loomis, que se encontram em um quarto de hotel. Pelos diálogos entre os personagens, descobrimos que os dois planejam se casar, mas Sam apresenta dúvidas, pois precisa pagar pensão para a ex-mulher. A personagem Marion avisa que não quer mais se encontrar às escondidas e propõe a oficialização do namoro.

No livro *Alfred Hitchcock: o cinema em construção* de Capuzzo (1995), é comentado que uma das primeiras preocupações de Hitchcock é a localização espacial. “Em *Psicose* (Psycho-EUA-1960), surgem na tela as informações Phoenix-Arizona seguidas de Sexta-feira – 11 de dezembro – 14:43 m” (p. 51). Assim, primeiro são mostrados os letreiros juntamente com a paisagem e, logo após, se destaca “[...] um prédio, uma janela, um quarto, uma cama, um casal” (p. 51). Capuzzo (1995) observa que, no prólogo do filme industrial, essa é uma prática comum à caracterização dos personagens e à exposição do conflito, bem como a um novo elemento que possibilita o desencadeamento de contradições – no caso da personagem Marion, a necessidade de dinheiro, faz surgir tais contradições.

Nesse sentido, no filme, a voz se define em relação à imagem e à tela. A voz intervém como elemento da representação cinematográfica e se posiciona em função dos elementos visuais dessa montagem. No cinema, a câmera exerce uma função notoriamente narrativa, responsável por focalizar, comentar, recortar, aproximar, expor e descrever através do close-up, do *travelling* ou da panorâmica que compõem, assim, os recursos narrativos do cinema, ou seja, “[...] o termo narrador não está necessariamente associado a uma individualidade, mas revela a presença de um agente organizador da diegese, ou seja, da narrativa” (Corseuil, 2009, p. 300).

Já na literatura de cordel, as narrativas começam com um prólogo que situa a sua ação e, por vezes, a reflexão do leitor/ouvinte sobre algum aspecto da história. Observa-

se, a seguir, um trecho da adaptação de *Psicose*, que tem como título *A história da mulher que roubou pra se casar*, feita por Janduhi Dantas (2013):

Para os leitores que gostam  
de cinema e de cordel  
eu vou tirar *Psicose*  
da tela e pôr no papel  
e ao clássico de Hitchcock  
vamos ver se sou fiel.

É história de suspense  
em que o leitor pode ver  
que há gente que age sem  
pensar no que vai fazer  
sem medir as consequências  
do que possa acontecer.

Gente que não acha tempo  
de reparar a burrada  
pois depois da coisa feita  
a ação já consumada  
não dá-lhe a vida borracha  
pra apagar sua mancada.

Gente que em crise se vê  
por um instante maluca  
distanciada da fé  
vem o Satanás, cutuca  
dá-lhe um calço e a pessoa  
cai bem na sua arapuca [...]  
(Dantas, 2013, p. 01).

No trecho do cordel, na primeira estrofe, o eu lírico narra o seu ato de colocar a história do filme clássico *Psicose* para o papel, especificamente, o cordel, evidenciando que assistiu às cenas da produção cinematográfica e de forma minuciosa, sendo feita uma adaptação. Na segunda estrofe, situa o leitor/ouvinte sobre a história, referindo-se às pessoas que não pensam nas consequências antes dos seus atos, demonstrando um momento de desespero por parte da personagem. Nesse sentido, na terceira estrofe, é descrito que, com a realização do ato, que não poderá ser esquecido, ou seja, seria impossível voltar atrás, deixando evidente que a personagem teria feito algo de errado, ou malvisto pela sociedade. Já na quarta estrofe, o poeta atribui a inconsequência de atitudes às armadilhas e tentações do Satanás, que se aproveita de momentos de fraqueza. O poema é composto por sextilhas heptassílabas, com esquema de rimas ABCBDB. Percebe-se a presença das palavras “burrada”, “mancada”, “cutuca” e “arapuca”, que auxiliam na representação da ação que desencadeia a narrativa.

O poema, substancialmente narrativo, utiliza-se de recursos teóricos que permitem maior condensação dramática, não sendo raros saltos temporais e resumos sintéticos. A descrição dos caracteres se aproxima, às vezes, da caricatura, mas essa simplificação se torna necessária para auxiliar na fixação da atenção e permitir a memorização de relatos. Outro aspecto que aproxima esse tipo de poesia e a imagem fotográfica é o fato dela possuir um conteúdo objetivo, visto que as palavras e realidade visual são recheadas de simbolismo e referencialidade. Observa-se, a seguir, outro trecho que se refere à cena do chuveiro no filme, no folheto:

Em seguida, Marion  
já estando no banheiro  
pôs seu roupão sobre o vaso  
fechou a porta primeiro  
pegou de um sabonete  
depois ligou o chuveiro.

O chuveiro era agradável  
a água saía forte  
parecia ela feliz  
sem saber da sua sorte  
sem saber ela que estava  
a poucos passos da morte.

Nisso, a porta se abriu  
e um vulto apareceu  
afastou com a mão a cortina  
com força a faca desceu  
no meio dos peitos dela  
mais de uma facada deu.

Marion, perdendo as forças  
na parede escorregou  
tentando se segurar  
inda a cortina puxou  
mas seu corpo já sem vida  
sobre a banheira tombou  
(Dantas, 2013, p. 21).

O sujeito lírico descreve as ações de Marion, que decide tomar um banho no seu quarto alugado no Motel Bates. Primeiro, ela tira o seu roupão, logo, fecha a porta, pega um sabonete e liga o chuveiro. A personagem parecia feliz, sem saber o triste destino que a esperava, quando, de repente, aparece uma sombra na cortina de uma pessoa que a ataca com facadas e, assim, o corpo de Marion vai desfalecendo. De acordo com Tzvetan Todorov (1968), existem dimensões significativas estabelecidas pelo narrador e personagem, podendo ser classificadas como visão de “dentro” e visão de “fora”. No

primeiro caso, o narrador está íntimo do personagem, não há espaço para segredos; no segundo, o narrador é responsável por descrever os acontecimentos sem interferir.

A visão de “fora” está presente no cordel, visto que o poeta tem consciência da sua escritura e linguagem. “O narrador não fala, como os protagonistas da narrativa, ele conta. Reduzir a narração a uma visão é não perceber a existência da escritura” (Todorov, 1968, p. 47). Há algumas casualidades impostas pela literatura, dentre elas, a casualidade dos acontecimentos, como uma intriga na narrativa que gera essa casualidade. No caso do cordel, o desespero de Marion para se casar desencadeia os acasos, isso é, as ações são decorrentes de acontecimentos precedentes. Outro tipo de casualidade é a psicológica: a personagem rouba dinheiro do escritório em que trabalha; foge e se hospeda no motel *Bates*. Recepcionada por Norman, decide passar a noite. No quarto, ela resolve tomar banho e, de repente, a personagem é atacada por facadas. O destino da personagem é uma consequência pela sua falha de caráter, pois, se não fosse o roubo, ela não teria entrado nessa enrascada.

Segundo Roland Barthes, “[...] para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha ou feche) uma alternativa consequente para o surgimento da história” (2011, p. 33), ou seja, que ela inicie ou finalize uma imprecisão. Em um fragmento da narrativa, Marion fecha a porta, sendo possível que esse ato seja respondido ou não, o que não bloqueará de conduzir a história para caminhos diferentes. Também é possível usufruir de notações subsidiárias, que se agrupam em volta de um núcleo ou mais, sem modificar a natureza de possibilidades: o espaço que ocupa “fechou a porta primeiro” e “Nisso, a porta se abriu” pode ser repleto por uma sucessão de incidentes modestos: “pegou um sabonete/ depois ligou o chuveiro/ O chuveiro era agradável/ a água saía forte/ parecia ela feliz”. Essas catálises mantêm as suas funcionalidades e, ao passo que entram em relação com o núcleo, a sua função é considerada meramente cronológica, pois são responsáveis por descrever o que separa os níveis da história. Os versos funcionam como imagens em movimento.

O texto da nossa cultura é assegurado pela presença constante de alguns textos e, segundo, pelos códigos ou pela sua invariância, bem como pelo caráter permanente de sua transformação, ou seja, seria formado por vários outros textos, ou linguagens, que reivindicam o mundo ao nosso redor e a nós mesmos como parte do contexto.

## Conclusão

Se os sistemas sígnicos se diferenciam, então, há mais uma justificativa para a diferença estrutural que existe entre uma narrativa poética e um filme. Por mais que a história contada em ambos os casos seja a mesma, a forma de apresentação será modificada, já que não pode existir correspondência total entre as obras, visto que a transposição intersemiótica consiste em “[...] criar uma nova realidade dentro de uma outra linguagem” (Brasil, 1967, p. 56). Desse modo, visamos esclarecer que o cinema e a poesia de cordel apresentam pontos de convergência, mas que são modalidades artísticas autônomas, ou seja, que, além das semelhanças, se valem de elementos estéticos próprios.

Entretanto, constantemente estabelecemos métodos comparativos entre a obra adaptada e o texto que serviu como fonte, porque esse artifício se tornou rotineiro e, desse modo, tem estimulado cada vez mais a curiosidade de críticos, espectadores e leitores. Consequentemente, devemos observar a necessidade de modificação e transformação.

A literatura, incluindo a poesia, pode ser compreendida como um objeto em constante construção. A sua subjetividade dá oportunidade para infinitas interpretações e o ser humano tem a alternativa de experimentá-las. Numa perspectiva individual, o leitor é capaz de transpassar seus próprios sentimentos e anseios. Sendo assim, há uma interpretação que procede de uma leitura em que ele é ativo, que resulta na construção de um novo texto, um novo signo, associando a isso as suas leituras de mundo, marcas pessoais, individuais, ou seja, o que envolve efeitos imagéticos na escrita.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. A poética do espaço. *In: Coleção os pensadores*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

BARTHES, R. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense. São Paulo, 1987.

BRASIL, A. **Cinema e literatura**: choque de linguagens. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CAPUZZO, H. **Alfred Hitchcock**: o cinema em construção. 2. ed. Vitória: Editora Fundação Ceciliano Abel de Almeida/ UFES, 1995.

CARDOSO, R (org.). **Impresso no Brasil, 1808-1830**: destaques da história gráfica do acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 295-304.

DANTAS, J. **A história da mulher que roubou pra se casar**. Campina Grande: Edição do autor, 2013.

DANTAS, J. **A história da mulher que roubou pra se casar**. Campina Grande: Editora Latus, 2014.

FREUD, S. **Um caso de histeria**: três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos. Volume VII. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2004.

MARANHÃO, L. **O folheto popular**: sua capa e seus ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PSYCHO. Alfred Hitchcock. Shamley Productions, Estados Unidos, 1960. [DVD]. (109 min), p & b.

REBELLO, S. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. Trad. Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2002.

TODOROV, T. **Estruturalismo e Poética**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.

STAM, R. **A Literatura através do cinema**: realismo, magia e arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

*Data de submissão: 10/01/2024      Data de aprovação: 03/08/2024*