

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS VISUAIS

MARIA VIRGÍNIA GAPSKI GIORDANI

**A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA DO CONTO “A BELA E A FERA
OU A FERIDA GRANDE DEMAIS” DE LISPECTOR**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA

2018

MARIA VIRGÍNIA GAPSKI GIORDANI

**A TRANSPOSIÇÃO MUDIÁTICA DO CONTO “A BELA E A FERA
OU A FERIDA GRANDE DEMAIS” DE LISPECTOR.**

Monografia apresentada como requisito para a obtenção do título de Especialista em Narrativas visuais, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA

2018

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA VIRGINIA GAPSKI GIORDANI

A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA DO CONTO “A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS” DE LISPECTOR

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Especialista em Narrativas Visuais, no curso de Especialização Lato-sensu de Narrativas Visuais, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Departamento de Desenho Industrial, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

Orientador - DALIC Universidade Tecnológica Federal do Paraná,
UTFPR.

Prof. Dra. Simone Landal

DADIN - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UTFPR.

Prof. Dra. Anuschka Reichmann Lemos

DALIC - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UTFPR.

Curitiba, 14 de Maio de 2018.

DEDICATÓRIA

À Jeferson Ubiratã Giordani,
que me levou a conhecer o Deus invisível.

AGRADECIMENTOS

A Jesus, meu amigo, sempre presente em todos os momentos.

A minha família que sempre me acompanhou, incentivou e proporcionou essa oportunidade. Mãe, exemplo de professora e aluna, inspiração constante. Pai exemplo de perseverança. Vó Maria artesã e artista, sua disposição em ensinar educou-me visualmente desde a infância.

Ao orientador Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida, pela orientação, observações meticolosas, divertidas, críticas e carinhosas. Vemos que es apaixonado pelo que fazes.

Aos professores do curso, especificamente Profa. Dra. Anuschka Reichmann Lemos e Prof. Dr. Ismael Scheffler, pelas conversas e vivências ao longo do curso e por incentivarem a artista que morava em mim.

Aos alunos da turma Narrativas Visuais 2017, principalmente Elisa Maranhão, Maria Verdasca, Fernanda Rosa, fazer parte dessa alcateia é uma honra, encontrar mulheres lobo como vocês é um bálsamo nessa vida tão dolorida, obrigada pela sororidade e pelo carinho que me acompanharam tão de perto durante a pós, a monografia e agora na vida. Roberto Wagner obrigada pelas longas conversas, pelos desabafos, pela caminhada, pelos abraços, por ser um grande ouvinte e melhor ainda interlocutor, um encontro místico como nosso não acontece sempre.

Adri, querida o que seria da minha vida acadêmica sem seus conselhos, amo-te. Adriana, Luiz e Gabriel ter uma família é bom, ter duas não tem preço.

Eu sou o lobo inevitável
pois a vida foi me dada.

Lispector, 1998.

RESUMO

O presente trabalho traz uma análise do processo de transposição midiática do conto “A bela e a fera ou A ferida grande demais” de Clarice Lispector. Ele é composto por uma análise literária do conto a ser transposto e a partir dos estudos de intermedialidade, aborda as contribuições deste campo de pesquisa para o processo de ilustração e para a metodologia de poéticas visuais. Perpassando brevemente pelas questões da imagem, dentre elas sua materialidade.

Palavras-chave: Intermedialidade; Literatura; Ilustração.

ABSTRACT

This essay brings a media transposition analysis about the tale “The beauty and the beast or The wound that was too big” from Clarice Lispector. It is composed by a literary analysis of the tale to be transposed and from studies about intermediality, approaching this field's contribution to the illustration process and to the visual poetry's methodology. Briefly running through the questions about the image, among them it's materiality.

Key- words: Intermediality; Literature; Illustration.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 - Flor-ferida.....	23
ILUSTRAÇÃO 2 - Uma xícara de crise existencial.....	24
ILUSTRAÇÃO 3 - Só seu coração batia, e pra que?.....	25
ILUSTRAÇÃO 4 - Copacabana.....	27

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS.....	13
2. A ILUSTRAÇÃO E A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA.....	18
3. AS QUESTÕES DO PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO.....	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31

INTRODUÇÃO

No século XIX o surgimento da fotografia gerou grande comoção na comunidade artística, despertando também o interesse em grandes teóricos, por exemplo, Walter Benjamin (1994). Desde então o fluxo de produção e consumo de imagens vem crescendo de forma exponencial. Diante de tal conjectura Martine Joly afirma que “somos consumidores de imagens; daí a necessidade de compreendermos a maneira como a imagem comunica e transmite as suas mensagens; de fato, não podemos ficar indiferentes a uma das ferramentas que mais dominam a comunicação contemporânea.” (JOLY, 1996, p.01). Faz-se necessário uma reflexão crítica sobre seu uso, sua produção e sua leitura.

Apesar de a comparação ser natural ao homem e os estudos comparatistas terem força desde ao menos o século XIX, os estudos de intermedialidade surgiram no final do século XX, e se popularizaram rapidamente, pois incluíram em seu campo de pesquisa não apenas a literatura, ou a imagem, mas todas as mídias. Segundo Claus Clüver, “intermedialidade” é um nome concebido recentemente para denominar, algo que acontece em todas as culturas e épocas, tanto no cotidiano, como em diversas áreas e manifestações culturais, inclusive na arte. O conceito implica em “todos os tipos de interrelação e interação entre mídias;” (CLÜVER, 2011, p.9).

Como a produção cultural e artística continua se expandindo com fronteiras cada vez mais tênues, faz-se necessário estipular um campo de pesquisa que abarque tais demandas e contemple com maleabilidade tais câmbios. Os estudos de intermedialidade vêm ganhando espaço entre os teóricos, uma vez que dá conta das discussões entre distintas linguagens, principalmente depois que a arte contemporânea mesclou vários campos de pesquisa anteriormente separados, como no caso do ready made, performance, assemblagem etc.

Desta maneira, o foco dessa pesquisa se aloca na transposição midiática, área de estudo da intermedialidade que aborda transposições de uma

mensagem concebida em uma mídia para outra mídia distinta da original. Claus Clüver defende que para os estudos teóricos de intermedialidade, faz-se necessário eleger uma das mídias pela qual se iniciará o processo de análise. Neste estudo, partiremos da leitura e da análise literária do conto “A Bela e a Fera ou A ferida grande de mais” de Clarice Lispector, sem desprezar a fortuna crítica sobre a autora, aplicaremos os conceitos de intermedialidade. Faz-se necessário também justificar as opções usadas no momento da transposição do texto literário para o texto visual, não adentrando numa análise semiótica dos textos visuais aqui apresentados.

Em nosso trajeto abordaremos as questões que podem ser observadas no processo de transposição e o que se espera de um processo como esse, quais os benefícios que as análises de intermedialidade nos oferecem na compreensão de ambos os textos, verbal e visual.

A pesquisa possui dois núcleos, no primeiro analisaremos o conto a ser transposto e no segundo as questões conceituais da ilustração, sendo ela o produto da transposição. No terceiro capítulo abordaremos as questões da transposição midiática, colhendo e relacionando constantemente as questões observadas nos núcleos anteriores.

Para tanto nos embasaremos em Clüver (2006, 2011), principal expoente na atualidade dos estudos de intermedialidade. Benedito Nunes crítico literário que se debruçou sobre a obra de Lispector. Paula Ramos (2007) e Tomás Santa Rosa (2005) nas questões específicas da ilustração e Maria Elisa Campos (2011) brevemente a respeito da materialidade de imagem.

Algumas questões que permeiam esta pesquisa são:

1. Quais questões observadas no processo de transposição midiática nos ajudam a melhor compreender as relações intermidiáticas?
2. Quais fatores devem ser observados no processo de transposição de uma mídia verbal para uma mídia visual, no caso da ilustração?
3. O que se espera de uma transposição midiática?

É fato que as questões da transposição midiáticas têm atraído grande atenção dos pesquisadores no que tange às adaptações cinematográficas dos quadrinhos, sempre polêmicas por deixarem deveras evidentes que as mídias em suas especificidades não podem dar conta do texto original em sua complexidade (Lefèvre, 2012). Porém além das transposições dos quadrinhos para o cinema, compreender o processo de criação das ilustrações também pode nos ajudar a melhor compreender as questões das transposições midiáticas.

Também deve ser apontado, como motivador dessa pesquisa, os poucos estudos acadêmicos dedicados a ilustração, mesmo com a expansão das artes visuais em suas mais diversas expressões, a ilustração segue negligenciada em sua importância na história da arte como nos aponta Ramos (2007).

No decorrer desse texto esperamos não apenas apresentar aos leitores os conceitos principais dos estudos de intermedialidade. Como também levá-lo a explorar as diferenças técnicas dos textos verbal e visuais aqui abordados, almejando quiçá um olhar mais aguçado, as minúcias da literatura e da ilustração.

1. A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS

Clarice Lispector foi uma das mais destacadas escritoras da terceira fase do modernismo brasileiro. Escreveu inúmeros contos e romances. Por volta da década de 40, Lispector inicia sua trajetória como escritora profissional, momento em que a influência modernista chega ao Brasil, fator que influenciou uma nova forma de escrever literatura. Dentre as ideias propostas pelo Modernismo, estão as vanguardas estéticas europeias, o romance de 30, além da proposta dos poetas da Geração de 45. São esses fatores que proporcionam um espaço de valorização do significante na literatura. (BARBOSA, MORAES, 2008).

Por volta dos 15 anos, a autora conhece a obra da escritora neozelandeza Katherine Mansfield e, a partir de então, torna-se leitora de suas obras bem como sua admiradora. No último ano de sua vida, Lispector escreve “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”. Escrito em 1977, publicado em 1979, depois de organizado por Olga Borelli, o tema da narrativa é uma alusão ao conto “Uma xícara de Chá” de Mansfield. No conto, Carla, uma esposa de banqueiro, da alta sociedade do Rio de Janeiro, sai do salão de beleza e recorda que pediu ao chofer que viesse às 17h, pois não se lembrara que faria apenas a massagem e não as unhas. Como ainda eram 16h e “era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume”, (LISPECTOR, 1979, p.133) decidiu passear na calçada de Copacabana.

A obra de Lispector de forte caráter existencialista foi objeto de estudo de Nunes (1973) que constatou uma estrutura presente nos contos da autora, que conseqüentemente repete-se em “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”. Segundo o autor, os contos de Lispector obedecem às características fundamentais do gênero conto, “concentrado num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior” (NUNES, 1973, p.78).

As narrativas de Lispector ascendem na consciência individual do personagem, advindo do relacionamento com a realidade do sujeito-narrador (NUNES, 1973). Nunes demonstra que no ápice da narrativa ocorre um

momento de tensão conflitiva, esse momento condiciona e qualifica o desenvolvimento da trama. E declara-se numa ruptura da personagem com o mundo. No conto a “Bela e fera ou uma ferida grande demais” esse momento se dá quando Carla, a protagonista, é abordada por um mendigo que possui uma enorme ferida na perna:

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse:

- Moça, me dá um dinheiro para eu comer?

“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. “Socorre-me, Deus”, disse baixinho. (LISPECTOR, 1979, p.135)

Em choque Carla pergunta ao homem quanto é que se costuma dar, ele responde “o que a pessoa pode dar e quer dar” (LISPECTOR, 1979, p.136). Nesse momento, inicia-se um devaneio por parte da personagem, o que poderia ela dar? “O banco do marido, poderia lhe dar seu apartamento, sua casa de campo, suas joias...” (LISPECTOR, 1979, p.136). Por fim perguntou se quinhentos cruzeiros bastava, o mendigo a olhou espantado:

- Olhe – disse ele -, ou a senhora é muito boa ou não está bem da cabeça... Mas, aceito, não vá dizer depois que roubei, ninguém vai me acreditar. Era melhor me dar trocado.

- Eu não tenho trocado, só tenho essa nota de quinhentos. (LISPECTOR, 1979, p.137)

A partir desse momento inicia-se o processo de reflexão de Carla “Pôs-se então a olhar para dentro de si e realmente começaram a acontecer. Só que tinha os pensamentos mais tolos.” (LISPECTOR, 1979, p.138). Como aponta Nunes a crise existencial nunca se soluciona, “mantém-se do principio ao fim, seja como aspiração ou devaneio, [...] tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa.” (NUNES, 1973, p.79). A crise vivida por Carla nesse conto é uma mescla entre culpa e devaneio, como fica claro no trecho a seguir:

Desesperou-se então. Desesperou-se tanto que lhe veio o pensamento feito de duas palavras apenas “Justiça Social”.

Que morram todos os ricos! Seria a solução, pensou alegre. Mas – quem daria dinheiro aos pobres?

De repente – de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê? (LISPECTOR, 1979, p.138)

Nunes (1973) elucida que a ferida é no caso a mediadora de uma incompatibilidade latente com o mundo que jaz no ânimo de Carla. Essa incompatibilidade está relacionada com a estranheza e a violência da vida que a acometem através da “ferida grande em carne viva e purulenta.” (LISPECTOR, 1979, p.137) Que leva a personagem a constatar: “Não, a vida não era bonita.” (LISPECTOR, 1979, p.137).

A tensão conflitiva se dá no momento em que a personagem se dá conta de que “não sabia gerir o mundo” (LISPECTOR, 1979, p.138) num estado de alheamento, que a paralisa e a esvazia por instantes de sua vida pessoal. Contudo a crise também se converte num estado reflexivo, que lhe dá uma súbita consciência da realidade e que a desliga da realidade cotidiana (NUNES, 1973). Segundo Nunes, é um momento “privilegiado sob o aspecto do descortino da existência, maldição e fatalidade sob o aspecto da ruptura, esse instante assinala o clímax da narrativa” (NUNES, 1973, p.81). No conto o descortino da existência fica evidente no momento em que a personagem se pergunta: “Ela era... Afinal de contas quem era ela?” (LISPECTOR, 1979, p.142). A crise a leva a uma constatação relevadora:

Não. O mundo não sussurrava. O mundo gri-ta-va!!! Pela boca desdentada desse homem. A jovem senhora do banqueiro pensou que não ia suportar a falta de maciez que se lhe jogavam no rosto tão maquilado. [...] Teve vontade de gritar para o mundo: “Eu não sou ruim! Sou um produto nem sei de quê, como saber dessa miséria de alma.” [...] Mas de repente aquele pensamento gritado:
- Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre, aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha. (LISPECTOR, 1979, p.139-141-143)

A partir do parágrafo acima podemos ver como a crise se instala na personagem, como uma série de constatações aterradoras. Como estudioso e crítico da obra de Lispector, Nunes também traça paralelos das obras da autora com as teorias de filosofia existencialista. A partir da leitura de conceitos sobre náusea, angústia e medo, como as abordadas em *Ser e Tempo* (1927), de Heidegger, *O Ser e o Nada* (1943), de Sartre, e *O Conceito de Angústia* (1844), de Kierkegaard, entre outros filósofos, e a partir das leituras dos contos e romances (NASCIMENTO, 2008). Nunes chega à conclusão de que vários dos

conceitos abordados por esse autores são descritos pelas crises dos personagens e estão exemplificados na obra de Lispector.

Para expressar seu parecer, Nunes (1966) inicia pela definição de náusea descrita por Sartre como “sendo uma forma emocional violenta da angústia, que arrebatava o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida”, ou seja, a náusea é a expressão física da angústia, entendida como “a liberdade da consciência, que contamina o ser em geral”. Como podemos ver no trecho:

Sentiu a boca inteiramente seca e a garganta em fogo – exatamente como quando tinha que se submeter a exames escolares. E não havia água! Sabe o que é isso – não haver água? (LISPECTOR, 1979, p.139).

Em seus textos Lispector sempre relata o desconforto físico da personagem, que sucede a constatação de sua existência, no caso de Carla ela descreve, palpitações e a boca seca, não sendo propriamente dita a palavra náusea em si, mas evidentemente descrevendo um estado de torpor.

Nunes compara a definição de Sartre com a de Heidegger para evidenciar a diferença entre angústia e medo, demonstrando que, diferentemente do medo, “a angústia é um sentimento de alcance metafísico“, uma vez que “tem-se medo de algo definido“ e tem-se “angústia sem saber do quê”. (NUNES, 1966, p.16).

Nesse sentido Nunes comenta que: “Aflige-nos a falta de correspondência entre nós e as coisas, nossas vivências e o mundo!” A lucidez da angústia que perdura, que arrebatada. Reduzem as coisas circundantes e o próprio corpo humano, que “exterioriza-se só para afirmar o absurdo e a repugnância que lhe inspira o espetáculo injustificável, gratuito, incontrolável, da existência em ato”. (NUNES in NASCIMENTO, 2008, p.4). Nos parágrafos finais diante de todas as incoerências que constatara, a protagonista se dá conta: “Eu – eu estou brincando de viver. No mês que vinha ia a New York e descobriu que essa ida era como uma nova mentira, como uma perplexidade. Ter uma ferida na perna – é uma realidade.” (LISPECTOR, 1979, p.146).

Entretanto, como Nunes (1973) elucida as crises não resolvidas frequentemente, depois de um ápice de desespero, os textos se encaminham para um adormecimento, não indicando uma resolução, mas sim um enfraquecimento da pulsão:

- Hoje no baile a senhora se recupera e tudo volta ao normal – disse José.

Realmente no baile ela reverdeceria seus elementos de atração e tudo voltaria ao normal.

Sentou-se no banco do carro refrigerado lançando antes de partir o último olhar àquele companheiro de hora e meia. Parecia-lhe difícil despedir-se dele, ele era agora o “eu” alterego, ele fazia parte para sempre de sua vida. (LISPECTOR, 1979, p.145)

Como vemos acima, as narrativas com frequência assinalam um recolhimento do acontecimento, indicando que em outro momento a crise voltará. Tais momentos também têm seu paralelo na filosofia existencialista, como cita Kierkegaard, “Mas se não se movimentar, e quanto mais imóvel ficar, mais próximo estará de se sentir mal. Assim, se simplesmente continuar caminhando, tudo ficará bem.” (KIERKEGAARD, 1978, p.215). Em seu romance, “Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres”, Lispector também constata que apesar das crises, deve-se prosseguir:

[...] uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. (LISPECTOR, 1998, p.13)

Assim como Kierkegaard, a autora nos aponta que até mesmo na crise existe um potencial, que até mesmo ela tem seu lugar na existência. Sendo a crise existencial um dos temas centrais das narrativas de Lispector, como vimos exemplificadas por várias metáforas, nos perguntamos: como uma ilustração poderia abarcar a complexidade de tal temática?

2. A ILUSTRAÇÃO E A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA

As representações imagéticas estão na história do homem desde os primórdios da humanidade, sabe-se que os desenhos foram uma das primeiras formas de comunicação humana. (GALESSO, 2013). Entretanto, a ilustração como gênero surgiu na idade média, aproximadamente no séc VII. Oriunda da necessidade de criar imagens bíblicas, tendo em vista o grande número de iletrados. Etimologicamente, advém do latim “*illustratio*” e significa: “ação de esclarecer, descrição viva e enérgica, brilho” (HOUAISS, 2004). Ou seja, lançar “luz” sobre o que está escrito, nesse sentido a ilustração assume um papel “dinâmico e informativo, ao ampliar as possibilidades do texto verbal” (RAMOS, 2007, p. 20).

Além da etimologia, o dicionário Houaiss, oferece outras definições, das quais adotaremos apenas as mais pertinentes à pesquisa: 4) adorno ou elucidação de texto por meio de estampa, figura etc. 5) publicação que contém estampas, gravuras, desenhos, etc. 6) desenho, gravura, imagem, que acompanha um texto.¹

Como vemos, a ilustração possui uma relação de muita proximidade com as artes visuais. Porém o que a difere das demais artes visuais? De fato a ilustração é um campo específico de atuação, ela é uma submídia². Primeiramente é importante evidenciar que não é a técnica que define a ilustração, é a mensagem e o meio como ela é veiculada (acompanhada do texto verbal). Ou seja, dentro das artes visuais, ela é sempre uma representação figurativa e não abstrata, pois mesmo que possa ser lida como imagem separadamente, ela tem a função de transmitir algo a respeito do texto-fonte.³ Nesse contexto, Santa Rosa comenta sobre o papel do ilustrador:

É, pois, de um tema dado que o ilustrador terá que realizar a sua obra, fixando com a força de sua personalidade os elementos sugeridos. Nesse trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica com as notas de contraponto. Tarefa difícil essa de captar, no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder

¹ De acordo com Dicionário Houaiss (HOUAISS; VILLAR, 2004, p.1572).

² Submídias de acordo com Clüver (2011) são: mídias de signos semelhante e/ou idênticos organizados com diagramações específicas. Ex: Música (mídia) e eletrônica, acústica (submídia).

³ Texto-fonte é aquele do qual a transposição é a base, no caso da ilustração é o texto verbal cujo qual ela ilustra.

ao mesmo sentimento, às vezes mesmo esclarecer certos mistérios das palavras. (SANTA ROSA, apud CUNHA LIMA; FERREIRA, 2005, p.220).

Não se trata então de reproduzir o texto no seu formato visual, até mesmo porque, como veremos mais adiante, não é possível tal equivalência. É papel do ilustrador interpretar o texto verbal, para trazer ao visual os elementos mais adequados, a fim de auxiliar o leitor na construção do significado e na relação entre os textos⁴ visuais e verbal. Em razão disso trouxemos no primeiro capítulo uma análise da obra “A Bela e a Fera ou Ferida grande demais”. Pois quanto mais compreendermos texto-fonte em sua esfera significativa, quanto mais informações obtivermos sobre a obra e a vida do autor, melhor captaremos a essência do que o texto verbal transmite.

Quando um ilustrador se propõe a transpor um texto verbal para o visual, dentro da intermedialidade ele fará um processo de transposição midiática. Na conceituação de Rajewsky, é o “processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia”. Sendo esse processo “obrigatoriamente intermediário” (RAJEWSKY in CLÜVER, 2011, p.18).

Em seu percurso o ilustrador encontrará algumas dificuldades, visto que a linguagem visual não possui elementos que correspondem diretamente ao verbal como Clüver aponta:

O ato de fala literário, como qualquer outro ato de fala, é exemplo de um sistema de signos de segunda ordem baseado na linguagem natural, a qual é ela própria um sistema semiótico. Os componentes materiais/*visuais* de um texto pictórico, entretanto, não pertencem a um tal sistema. (CLÜVER, 2006, p.115)

Os signos da linguagem visual pertencem a outro sistema de significação, eles necessitam do contexto em que estão inseridos e do referencial cultural do leitor. Possuem camadas de significação que por vezes extrapolam os limites da linguagem, por exemplo, como explicar o matiz de um vermelho? Podemos adjetivá-lo: é intenso, brilhante, opaco, denso, entretanto

⁴ Alguns teóricos da semiótica possuem objeções quanto ao uso de conceitos da mídia verbal para referências as mídias visuais. Entretanto adotaremos neste trabalho tais conceitos por não haverem equivalentes para eles até o dado momento. São eles: texto, léxico, leitura e alfabetização. Para tanto entendemos que o *léxico visual* pode ser identificado em uma *leitura* de um *texto visual*, por sujeitos *alfabetizados visualmente*.

nenhum desses adjetivos traduzirá de modo semelhante ao leitor ver o vermelho ao qual nos referimos.⁵

Os primeiros apontamentos sobre essas questões surgiram nos estudos de tradução, nas transposições interlinguais. Sabe-se que alguns conceitos não possuem palavras equivalentes em outras línguas, então caberia ao tradutor decidir qual ou quais palavras poderiam aludir melhor a tal conceito (Clüver, 2006).

Neste sentido, também surgiram os estudos de literatura comparada que usavam da literatura como ponto de partida para análises de textos de outras linguagens em relação à literatura. Como os estudos e as mídias vêm sofrendo grandes câmbios ao longo dos anos, atualmente Clüver defende o termo “Intermedialidade”, que segundo ele daria conta da multiplicidade das mídias e suas infinitas interações. O autor define intermedialidade como:

Termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; (CLÜVER, 2011, p. 9)

Faz-se necessário compreendermos o que é uma mídia e porque não o uso da palavra arte. Neste trabalho adotaremos a seguinte definição: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”. (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, in CLÜVER, 2011, p. 9). Como vemos, tanto o conto de Lispector quanto as ilustrações produzidas a partir dele enquadram-se dentro desta definição.

É fato que muitas mídias podem ser enquadradas dentro da definição de arte e que muitos dos estudos de intermedialidade têm obras de arte como objeto. Contudo, Clüver aponta que a definição de arte está cada vez com delimitações mais tênues, principalmente depois da invenção do Ready-made⁶

⁵ É importante lembrar que dentro da intermedialidade, referimo-nos apenas a sistemas de significação ocidentais e humanos, pois se sabe que animais também possuem sistemas sógnicos de outros graus e que os povos orientais possuem linguagem verbal e visual com sistemas de significação distintos dos nossos.

⁶ Termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). (Enciclopédia Itaú-Cultural, 2017).

por Duchamp. Salientamos que tal definição de mídia contempla as artes, como também inclui mídias que não cabem na definição de arte, como os programas televisivos por exemplo.

3. AS QUESTÕES DO PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO

Iniciaremos agora a descrição e análise do processo da transposição midiática do texto fonte para as ilustrações. Para tanto evidenciamos que o texto de Lispector já se enquadra em uma categoria da intermedialidade, os textos intermédias: que “citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia” (CLÜVER, 2006, p.14). Tal conceito equivale a intertextualidade, como comentamos no primeiro capítulo, o conto de Lispector alude ao conto de fadas “A Bela e a Fera” e ao conto “Uma xícara de Chá”. Clüver comenta que, “esse fenômeno é tão comum que já declarei em outro lugar que ‘a intertextualidade sempre significa também intermedialidade’”. (CLÜVER, 2006, p.14).

Nas ilustrações, procuramos trazer elementos importantes dessas narrativas que o texto evoca, para que o leitor possa visualmente acessar essas referências. São elas a xícara de chá e a rosa, ambos objetos que dão o *start* de suas respectivas histórias. Também quisemos inserir a protagonista em uma interação com eles, a ferida-flor que aparece nas costas da protagonista é uma alusão ao trecho: “Teve vontade de gritar para o mundo: ‘Eu não sou ruim! Sou um produto nem sei de quê, como saber dessa miséria de alma.’” (LISPECTOR, 1979, p.141). A rosa que sangra evoca uma ferida, nas costas, porque os sintomas da crise existencial da protagonista se manifestam de forma cardiorrespiratória, órgãos que estão no tórax, tal como se a ferida comprimisse seus órgãos vitais, causando-lhe palpitação e asfixia.

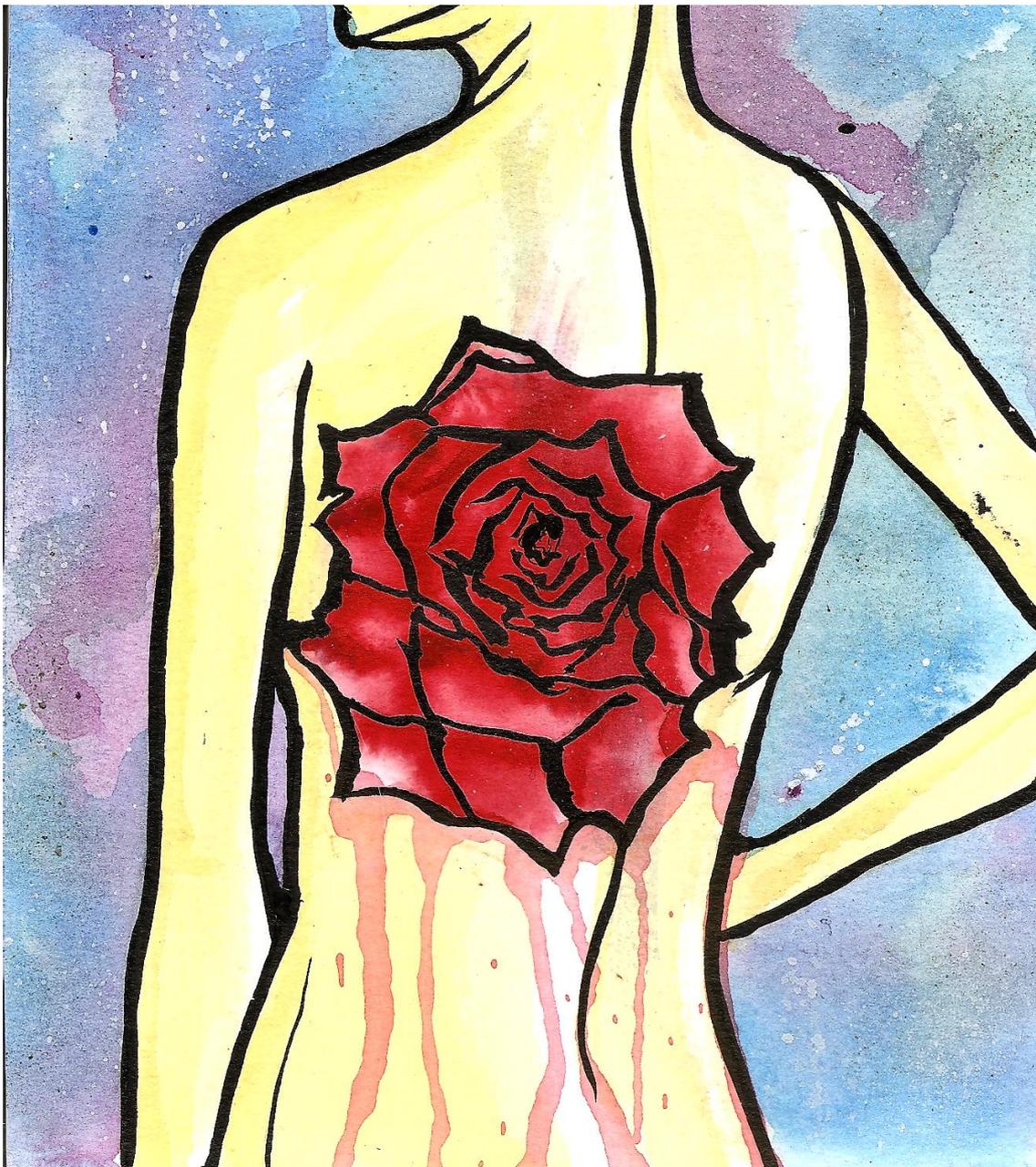


Imagem 1: Flor-ferida
Fonte: A autora (2018)

Carla submersa no chá, tingido de vermelho, faz menção ao trecho do lago Tiberíade:

Então lembrou-se de frases de um livro póstumo de Eça de Queirós que havia estudado no ginásio: “O lago de Tiberíade resplandeceu transparente, coberto de silêncio, mais azul que o céu, todo orlado de prados floridos, de densos vergéis, de rochas de pórfito, e alvos terrenos por entre os palmares, sob o vôo das rolas.”

Sabia de cor porque, quando adolescente, era muito sensível a palavras e porque desejava para si mesma o destino de resplendor do lago de Tiberíade.

Teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da matança,

pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar. (LISPECTOR, 1979, p.139)

Ela quisera ser como o lago límpido e calmo, mas o sangue da ferida daquele homem manchou as águas da sua ignorância existencial, ela não pode mais regressar. As águas da vida de Carla nunca poderiam ser como as do lago Tiberíades, ela sequer notara o lago! Apenas agora sob a ferida e o sangue ela notara o lago de sua vida. Todavia ele está manchado e não pode haver paz, porque Carla se culpa pela miséria do homem, enquanto se dá conta de sua própria miséria (LISPECTOR, 1979).

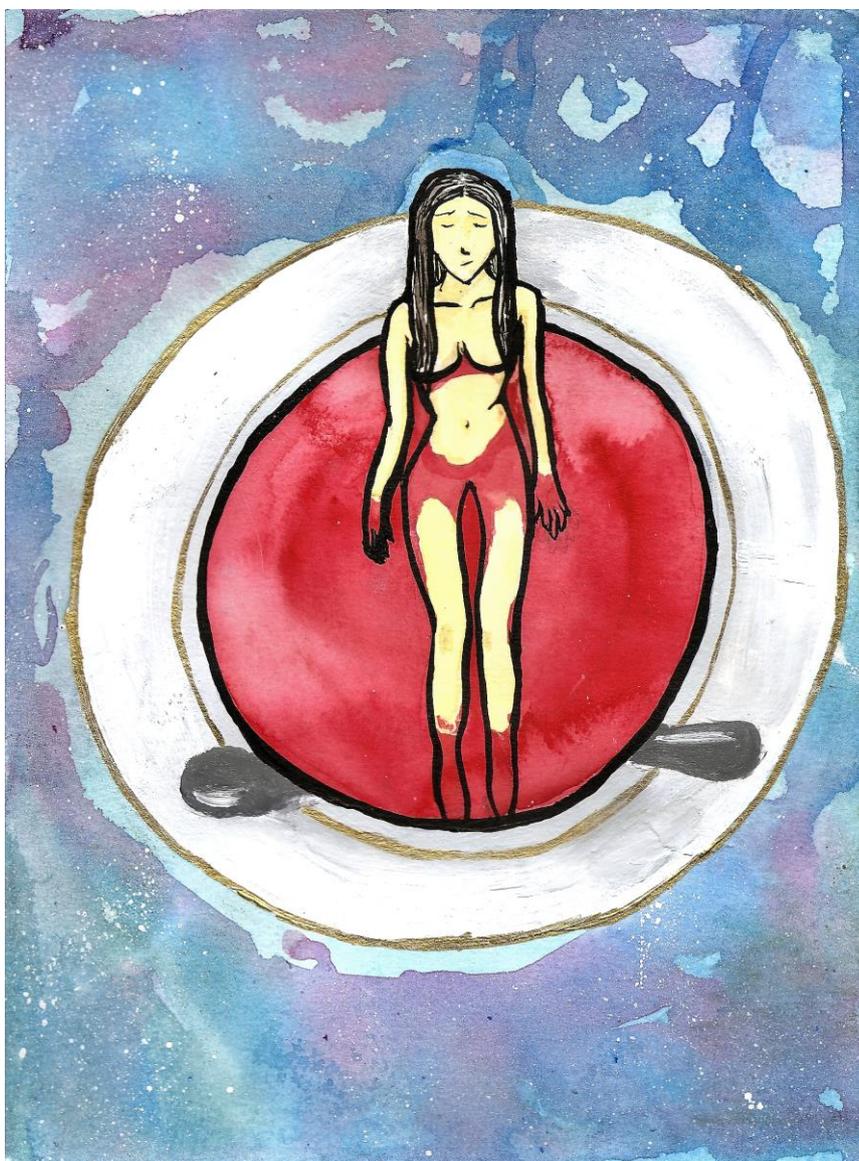


Imagem 2: Uma xícara de crise existencial
Fonte: A autora (2018)

A ilustração “só seu coração batia, e para quê?” (LISPECTOR, 1979, p.138) advém do trecho do conto que a originou. Na imagem vemos Carla e seu coração que pulsa. Seu rosto está reflexivo, é o momento em que ela olha para dentro de si. Como comentamos no capítulo anterior, é o ápice da crise existencial. Nessa ilustração os cabelos de Carla estão ao vento como nos descreve Lispector, entretanto nota-se que a protagonista não percebe a brisa, pois nesse momento “de repente tudo parou.” (LISPECTOR, 1979, p.138).

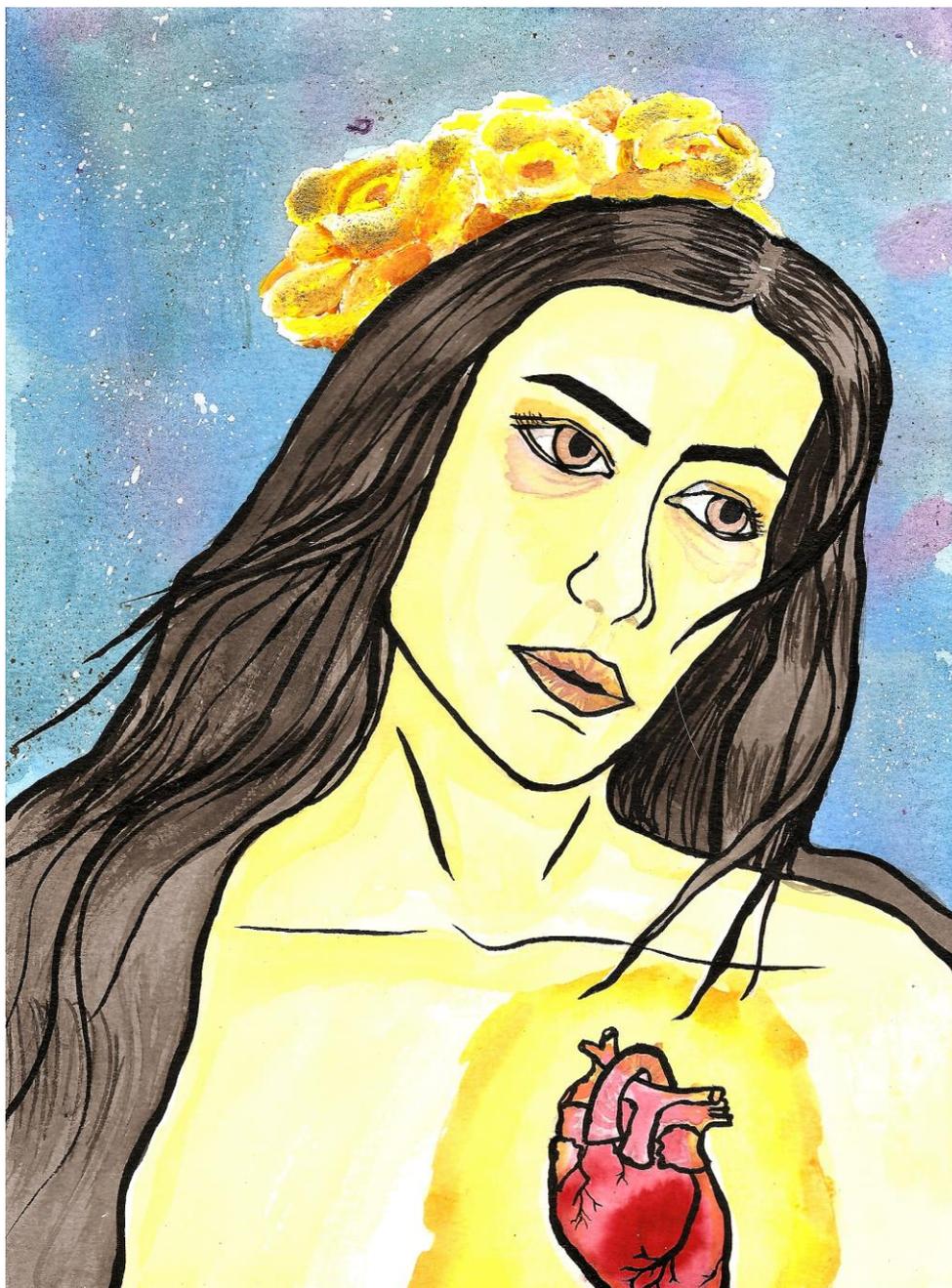


Imagem 3: Só seu coração batia, e pra quê?
Fonte: A autora (2018)

A ilustração Copacabana é a única que tem cenário, que evoca o local do acontecimento, as demais ilustrações não possuem cenário, pois trazem ao leitor acontecimentos internos da protagonista. Conceitos que Lispector nos apresenta como pensamentos da personagem, ou seja, eles não correm na dimensão da realidade, por isso não há cenário. Observa-se que na parte superior da ilustração ela traz a mesma textura que compõe o fundo das outras ilustrações, que representa imagetivamente o lugar para o qual a protagonista está sendo levada.

Essa ilustração também é uma metáfora da crise existencial. Da seguinte maneira: Carla é abordada pelo mendigo na calçada de Copacabana. Porém ao dar o dinheiro para o homem, na interação com o mendigo, ela é levada a um novo patamar, um lugar no qual se encontra desolada, que se percebe desconectada do mundo. Esse lugar é representado na imagem pelo deserto. O deserto é uma metáfora para a crise existencial. Clarissa Estes comenta que:

Nós quase sempre começamos num deserto. Temos uma sensação de perda de direitos, de alienação, de não estarmos vinculadas nem mesmo a uma moita de cactos. Os antigos chamavam o deserto de lugar da revelação divina. [...] O deserto é um lugar em que a vida se apresenta muito condensada. As raízes das plantas se agarram à última gota d'água, e as flores armazenam umidade abrindo apenas de manhã cedo e ao final da tarde. A vida no deserto é pequena porém brilhante, e quase tudo que acontece tem lugar no subsolo. [...] O deserto não é exuberante como uma floresta ou a selva. Ele é muito intenso e misterioso nas suas formas de vida. (ESTES, 1994, p.30-31)

Ou seja, aparentemente Carla não vê saída em sua crise, ela está no deserto. Porém como comentamos no primeiro capítulo a própria filosofia existencialista coloca a crise existencial como um fator fundamental e importante no processo de tomada de consciência a respeito de si e do mundo. Ali em baixo da areia existe algo que subsiste a crise e que quer nascer.



Imagem 4: Copacabana
Fonte: A autora (2018)

Podemos também traçar paralelos com as ilustrações que Manet fez para o poema “O Corvo” de Poe. No livro acompanham quatro ilustrações que tanto remetem a momentos específicos do texto, como também de forma mais

abrangente ao contexto (CLÜVER, 2006). O conto de Lispector se passa na maior parte do tempo dentro dos pensamentos da protagonista. Em conformidade, as ilustrações remetem à essa atmosfera de introspecção e reflexão, bem como a trechos específicos da obra.

É importante considerarmos que quando um artista faz um processo de transposição inevitavelmente seu estilo ficará impresso no texto visual. Assim como a gestualidade e o estilo de composição de Manet estão presentes nas ilustrações de “O Corvo”. Para tanto, comentaremos brevemente alguns artistas cujas obras influenciaram o processo de criação das composições aqui analisadas. São eles: Fábio Moon e Gabriel Bá, que ilustraram o conto “*Como falar com garotas em festas*” de Neil Gaiman. Foram referência no uso da aquarela, na representação do corpo feminino e no posicionamento da personagem nas cenas. Também podemos citar Jean-Pierre Jeunet diretor do filme “*Fabuloso Destino de Amelie Poulain*” no qual a cena do coração pulsante foi inspiração para a ilustração “Só seu coração batia”. Lembramos que tais influências conferem aos textos visuais uma relação de intermedialidade.

É fato que muitos dos elementos presentes no léxico visual do ilustrador não podem ser aludidos em sua totalidade, porém agregaram no momento da composição. Quanto maior o léxico visual do ilustrador, mais possibilidades de composição imagética ele terá. A técnica usada para ilustrações foi mista, consistindo no uso de mais um procedimento na construção de uma mesma imagem. Aqui foram usadas aquarela, acrílica e nanquim sobre papel.

Existem também questões da materialidade da imagem que influenciam em sua recepção, que não serão contempladas em profundidade neste trabalho. Elucidamos apenas que o material de suporte e a escolha das tintas, tanto no que confere ao pigmento quanto ao aglutinante, também compõe a imagem e também trazem informações visuais. Por exemplo, uma flor dourada pintada de tinta acrílica não se assemelha em sua materialidade a uma flor dourada pintada em aquarela. Tintas diferentes requerem suportes diferentes, pincéis diferentes e assim por diante. (CAMPOS, 2011).

Ainda sobre essa questão evidenciamos que quando a ilustração é impressa no livro para acompanhar o texto verbal ela já está sob um novo suporte que não é mais o seu original. Por exemplo, a litografia de Manet

impressa no livro não possui a mesma materialidade que seu original, impresso diretamente da pedra. (CAMPOS, 2011).

Clüver (2006) comenta que quando é feita a transposição de uma mídia para outra sempre haverá perdas e ganhos em relação às informações do texto-fonte. Como uma ilustração é um texto visual, foi necessário eleger partes fundamentais da narrativa para que fossem ilustradas. Uma vez que uma imagem não poderá dar conta das nuances linguísticas e nem de todas as imagens que um texto verbal evoca. Os momentos elegidos foram a hora que a protagonista vê a ferida, quando entra no processo de reflexão e por fim quando se sente desconectada do mundo. O momento inicial, o ápice da narrativa e os emblemáticos momentos de crise sempre presentes na obra de *Lispector*.

Dois fatores importantes a serem observados: primeiramente, quando um autor concebe uma obra, ele pensa na melhor forma de materializar aquele conteúdo, ele já concebe a narrativa em uma mídia específica. Por exemplo, Lefèvre comenta que Spiegelman pensou muito tempo numa forma adequada de contar *Maus*⁷ que foram os quadrinhos e por isso não permite que façam uma adaptação para o cinema (Lefèvre, 2012. p.191). É evidente que em se tratando de uma mídia que também é uma indústria milionária como o cinema muitos outros fatores atravessam o processo de transposição.

O segundo fator é a mídia verbal que traz muitos detalhes de conceitos subjetivos, no nosso caso, crise existencial. Uma vez que no léxico de palavras existe uma grande variedade de conceitos filosóficos, por exemplo, “transubstanciação”. Quando transpostos pelo ilustrador, trarão consequente muito de sua experiência de mundo, a imagem de uma crise existencial de um ilustrador inevitavelmente não equivalerá a de outro.

Não obstante, uma imagem pode trazer outros elementos narrativos que não podem ser representados verbalmente, por exemplo, não podemos dizer com precisão a forma como o sangue estava na ferida do texto, mas podemos vê-lo na tinta vermelha que se espalha gradativamente na ferida-flor. Podemos

⁷ *Maus: A Survivor's Tale* é um romance gráfico produzido pelo sueco Art Spiegelman que narra a luta de seu pai, um judeu polonês, para sobreviver ao Holocausto. As primeiras páginas foram publicadas em 1980, mas o trabalho só foi concluído em 1991.

apenas descrever verbalmente, porém ao ilustrar, concretizamos o sangue que verte de uma única ferida.

Nesse aspecto encontram-se ganhos, suponhamos que algum leitor não notou o paralelo entre a fera e a ferida, ou que a protagonista também possui uma ferida, só que na alma, a ilustração pode evidenciar tais aspectos do texto-fonte. Como comenta Ramos:

O ilustrador [...] consegue, efetivamente, prolongar os sentidos do texto, incitando aquilo que Étienne Souriau chama de *rêverie imageante*, ou seja: às imagens mentais provocadas pelo texto se misturam as imagens formais criadas pelo ilustrador, engendrando elas mesmas novas imagens mentais, num processo inesgotável, alimentado pelas bagagens do leitor (SOURAIU in RAMOS, 2007, p.24).

Apontamos ainda que a ilustração pode revelar a intertextualidade de Lispector. O leitor que conhece a história de “A bela e a fera”, ou o conto “Uma xícara de chá” rapidamente fará as ligações entre as histórias e as ilustrações. O léxico visual pode não abranger a complexidade dos conceitos subjetivos abordados pela autora, porém pode trazer o vermelho vivo da ferida, a fisionomia da protagonista, seu coração pulsante e até mesmo tentar concretizar conceitos que possam ter ficado encobertos para o leitor.

Clüver (2006) aponta que a transposição midiática sempre é acompanhada de uma criação, é inevitável. Principalmente no que confere às artes visuais/ plásticas, pois existem as questões tangíveis da materialidade e da gestualidade, para além da visão do ilustrador sobre o texto verbal. Por exemplo, pelo texto sabemos que Carla possui cabelo preto e traz flores douradas nele, mas não sabemos como são seus traços, seus olhos, sua boca. Todos esses são elementos criados que agregam a narrativa do texto-fonte.

Consideramos por fim que optamos por ler um texto como transposição ou não. Desse modo quando ocorre tal opção, ela tem por objetivo evidenciar os ganhos que tais comparativos podem trazer aos leitores na interpretação dos dois textos e não se atendo a detalhes das respectivas técnicas. (CLÜVER, 2006). Uma análise de transposição midiática sempre visa enriquecer a apreensão de ambos os textos, priorizando os fatores significativos. Tal estudo acabará por negligenciar aspectos históricos, culturais, psicológicos, entre outros. Compreendemos fenomenologicamente que um objeto não pode ser

abordado em toda sua amplitude, de modo que o território da intermedialidade jamais se esgotará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo analisar o processo de transposição midiática do conto “A bela e a fera ou A ferida grande de mais” de Lispector, com foco nas contribuições dos estudos de intermedialidade para este processo. A transposição foi concluída, culminando em quatro ilustrações aqui apresentadas.

Observamos que a área da intermedialidade tem muito a contribuir para os processos de transposição. Podemos demonstrar como são feitas algumas das escolhas do transpositor, bem como quais camadas dos textos necessitam maior atenção da transposição e quiçá como ela pode auxiliar o leitor na hora de compreender o texto-fonte. Evidentemente uma mídia jamais abarcará a complexidade da outra, estabelecendo-se sempre uma relação de complementariedade. De modo que devemos possuir repertório lexical para melhor apreendermos ambos os textos, seja no momento da transposição, da leitura ou da análise.

É fato que por se tratar de uma área ampla de pesquisa, e como sabemos tanto as mídias verbais quanto visuais possuem seus campos específicos de análise, muitas questões foram negligenciadas nesse processo. Deixando-nos espaço para novas buscas.

Dentre as quais podemos citar um aprofundamento das questões da imagem, sua materialidade, um maior detalhamento dos processos de criação dos transpositores e do processo de construção das imagens, proporcionando até mesmo uma análise da intermedialidade presente nas próprias imagens. Perscrutando o universo do embasamento estético e das categorias de pesquisa nele presentes, tais como filosofia, teoria da arte e métodos de análise da imagem.

Ressaltamos que o projeto buscou se aproximar da metodologia de pesquisa em poéticas visuais. Devido à escassez do tempo e a dimensão da pesquisa, partes foram omitidas, tais como um detalhamento do processo de construção e criação das imagens. Maior profundidade de análise das referências visuais, bem como do próprio método usado pela autora nessa construção. Deixando assim um espaço a ser explorado futuramente.

Sabe-se que o campo de produção da imagem está cada vez mais híbrido e as discussões sobre técnica e aparatos tecnológicos se acirram. Para tanto defendemos que o campo da intermedialidade oferece grandes contribuições para o estudo e análise das mídias e da arte. Principalmente da arte contemporânea, sempre permeada por discussões filosóficas, conceituais e atravessada pelo hibridismo, não apenas técnico, mas também de linguagens.

Esperamos que tal estudo tenha trazido à tona os principais conceitos e questões da intermedialidade e suas contribuições pra o campo das artes principalmente das ilustrações. Salientando a rica contribuição dessa modalidade de construção visual tanto para a melhor apreensão dos textos verbais quanto sua importância para a intermedialidade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Vânia Maria Castelo; MORAES, Vera Lúcia Albuquerque. **A Linguagem de Clarice Lispector como desautomatização da vida.** Rev. Letras n^o 29 - Vol. 1/2 2007/2008. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl29Art09.pdf> Acesso em: 22/02/2018.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica.** In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Maria Elisa. **Observatório: Por uma materialidade da imagem.** 2011. f. 367. Tese de doutorado em Arte – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CLÜVER, Claus. **Da Transposição intersemiótica.** In: Poética do Visível: Ensaios sobre a escrita e a imagem. ARBEX, Márcia. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-158.

_____, Claus. **Intermedialidade.** Pós: Belo Horizonte. V. 1, n 2. P.8-23. Novembro 2011.

_____, Claus. **Inter Textus / Inter Artes / Inter Media.** In: ALETRIA. 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em: 20/02/18.

CUNHA LIMA, Edna Lúcia; FERREIRA, Márcia Christina. **Santa Rosa: um Designer a serviço da literatura.** In: CARDOSO, Rafael. O Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.197- 232.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** Tradução: Waldéa Barcellos; consultoria da colação: Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GAIMAN, Neil. **Como falar com garotas em festas / Neil Gaiman;** Tradução e ilustração de Fábio Moon, Gabriel Bá. São Paulo: Quadrinhos e Cia, 2017.

GALESSO, Laerte. **A arte de desenhar.** Disponível em: <<http://www.abra.com.br/artigos/14>>. Acesso em: 07/01/2013

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo** (1927), Partes I e II, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis: Vozes, 2002. [Sein und Zeit, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.]

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua Portuguesa.** Elaborado pelo instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco

de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004. p. 2922.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de angústia**. São Paulo: Hemus, 1968.

_____, Soren. **Letters and Documents**. Translated by Henrik Rosenmeier. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.

LEFÈVRE, Pascal. **Ontologias visuais incompatíveis? A adaptação problemática de imagens desenhadas**. p. 189-209. In: Intermidialidade e Estudos interartes: Desafios da arte contemporânea. DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (Orgs.) Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____, Clarice. **Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Benedito Nunes: O mundo de Clarice Lispector – Primeiro livro publicado**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Têxtil, Interações, Convergências. Anais Universidade Federal do Pará, Belém. 2008

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quirón, 1973.

_____, Benedito. **O Mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

POULAIN, O Fabuloso destino de Amélie. Direção: Jean Pierre-Jeunet. Produção: France 3 Cinéma. Distribuição brasileira: Lumière. França, 2001. 1 DVD. 122 min.

READY MADE. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 15/03/2018.

RAMOS, Paula Viviane. **Artistas Ilustradores a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração**. 2007. f. 446. Tese de doutorado em Artes Visuais - Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

SADAMOTO, Yoshiyuki. **Neon Genesis Evangelion**. Disponível em:
http://www.imdb.com/title/tt0112159/?ref_=nm_filmg_anm_33. Acesso em:
16/03/2018.