

Marta Franco Lahtermaher\*

# **PALAVRA, IMAGEM E CORPO**

## **A ALTERIDADE POÉTICA DE**

### **JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

#### **NA ADAPTAÇÃO DE DEBORAH**

##### **COLKER PARA *CÃO SEM PLUMAS***

\*Economista, Mestre em Administração pelo Coppead/UFRJ (1995) e Mestre em Estudos da Linguagem no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Defendeu sua dissertação em abril de 2025.

### **Resumo**

Este artigo analisa as relações entre palavra, imagem e corpo a partir do poema *O cão sem plumas* (1950), de João Cabral de Melo Neto, e de sua adaptação por Deborah Colker (2017). Considerando a alteridade como princípio cabralino, investiga-se sua reinscrição na transposição para a dança. O estudo recorre a Benjamin, Derrida, Rajewsky, Elleström e Spivak, mostrando como a poesia e a coreografia tornam visível a precariedade do outro.

Recebido em: 26/08/2025

Aceito em: 15/12/2025

### **Palavras-chave**

João Cabral de Melo Neto. Deborah Colker. *O cão sem plumas*. Intermidialidade. Alteridade.

**Revista Escrita.**

**Rio de Janeiro,**

**n. 31, 2026.**

**ISSN: 1679-6888**

### **Introdução**

Este artigo examina a relação entre palavras, imagem, corpo e movimento, a partir do poema “*O cão sem plumas*” (1950), de João Cabral de Melo Neto, e de sua adaptação para a dança no espetáculo *Cão sem plumas*, coreografado por Deborah Colker e apresentado pela primeira vez em 2017. O ponto de partida é a presença da alteridade na escrita cabralina como princípio que orienta a construção do olhar poético sobre a realidade social do Recife e do rio Capibaribe. A reflexão busca compreender de que modo esse elemento se reinscreve no processo de transposição para a dança, em que corpo, movimento, som e imagem passam a compartilhar a tarefa de traduzir a experiência do outro em uma mídia diferente.

Para desenvolver essa análise, o artigo aborda diferentes referenciais teóricos. Dos Estudos da Tradução, o debate sobre recriação e transposição criativa é retomado em diálogo com o papel do tradutor, nas visões de Benjamin e Derrida. Do campo da Intermidialidade, foram acionadas as contribuições de Rajewsky e Elleström, cujas categorias permitem pensar a adaptação como prática estética e comunicativa que ultrapassa a mera noção de fidelidade ao texto original. Da Teoria da Performance, a visão de Fischer-Lichte nos mostra que a especificidade do espetáculo não reside apenas na conversão formal do estático para o gesto. Ao ganhar forma no palco, o poema se realiza como acontecimento performativo, produzindo uma nova configuração de signos em que o corpo se torna suporte e limite da significação. Assim, o poema deixa de ser um objeto estático para se tornar experiência viva e única no espaço da cena.

Por fim, a discussão incorpora ainda a perspectiva pós-colonial da alteridade, segundo Gayatri Spivak, cuja crítica à possibilidade de fala do subalterno ilumina a questão central: como representar o outro sem reduzi-lo à voz dominante?

Nesse percurso, o artigo procura mostrar que tanto o poema de João Cabral quanto a releitura feita por Deborah Colker revelam o desafio ético e estético de traduzir uma realidade marcada pela exclusão. A passagem da palavra escrita ao espetáculo plurimidiático não dissolve esse desafio, mas o reinscreve em novas formas de linguagem, ampliando os modos de percepção da alteridade.

## **A poética da alteridade em João Cabral de Melo Neto**

João Cabral publicou “O cão sem plumas” em 1950, deixando Barcelona, a caminho do seu segundo posto diplomático em Londres, onde assumiria como vice-cônsul. Foi nesse período afastado do Brasil que, segundo o poeta, conseguiu escrever sobre Pernambuco e, assim como outros brasileiros, do exterior ele redescobriu a própria terra.

Nascido em uma família da elite pernambucana, escreveu um poema de cunho social, contra a realidade aprendida ao ler a estatística publicada na revista *O Observador Econômico e Financeiro*, dando conta de que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto na Índia era de 29. Até então, o poeta nunca havia suposto algo parecido. Em correspondência trocada com Carlos Drummond de Andrade, Cabral informou ao amigo: “Gostaria de lhe falar de um poema que estou arquitetando e que seria uma espécie de explicação de minha adesão ao comunismo”. (MARQUES, 2021, p. 175)

Foi influenciado pela emoção (não a “emoção barata e fácil” que tanto temia) e indignação que escreveu o poema, que tem como matéria o rio Capibaribe e seu trajeto. Em um período que pode ser identificado como sua segunda fase como poeta, “O cão sem plumas” representa uma ruptura com a mentalidade simbolista, de evocação lunar, em que o lirismo deixa de depender de estados sentimentais, tanto para sua criação quanto para sua recepção (LIMA, 1995).

Assim como os outros dois longos poemas escritos entre 1949 e 1955 – “O rio” e “Morte e vida severina” –, “O cão sem plumas” transmite a crítica de certas condições sociais, empregando o vocabulário prosaico como forma de representação precisa, em uma linguagem que se mostra dependente do objeto a ser descrito e que é nele moldada (PEIXOTO, 1983).

Composto de 426 versos, 52 estrofes e contendo duas “paisagens”, uma “fábula” e um “discurso”, o poema, tratado com o “mesmo pensar seco com que o engenheiro dirige a sua construção” (LIMA, 1995, p.246), emociona pela inteligência do texto e pelas imagens que produz, ao mesmo tempo em que liberta Cabral de sua rígida educação poética para um novo modo de olhar e contemplar o regional.

Nas duas primeiras partes do poema, João Cabral descreve a paisagem do Capibaribe: “A cidade é passada por um rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro;/ uma fruta/ por uma espada.” O poeta apresenta um rio escuro, feito de flores negras, lodo e ferrugem: “Aquele rio/ era como um cão sem plumas”. A metáfora principal se aplica tanto ao rio como aos habitantes de suas margens: “Um cão sem plumas/é quando uma árvore sem voz./ É quando de um pássaro suas raízes no ar./ É quando a alguma coisa/ roem tão fundo/ até o que não tem.”

Na terceira parte do poema, de título “Fábula do Capibaribe”, Cabral descreve o encontro do rio com o mar, seguindo o caminho de continuidade da destruição do ilusionismo lírico. Aqui Lima fala em “signo-imagem”, ressaltando as comparações entre rio e cachorro; mar e bandeira (LIMA, 1995). “No extremo do rio/ O mar se estendia,/ Como camisa ou lençol,/ Sobre seus esqueletos/ De areia lavada./ (Como o rio era um cachorro,/ o mar podia ser uma bandeira/ azul e branca/ desdobrada/ no extremo do curso/ – ou do mastro – do rio.”

Em “Discurso do Capibaribe”, a quarta e última parte, o poeta, após fechar os círculos anteriores, chega ao estágio em que as imagens – antes estranhas quanto ao que vinham dizer – atingiram o grau de concretude buscada, tornando-se familiares ao leitor.

Cabral termina o poema explicitando a presença do social, falando em luta, finalmente nomeada, apesar de ter estado presente em todo o poema. “Espesso,/ porque é mais espessa/ a vida que se luta/ cada dia,/ o dia que se adquire/ cada dia/ (como uma ave/ que vai cada segundo/ conquistando seu voo).”

“O cão sem plumas” é, portanto, um dos poemas mais emblemáticos de João Cabral de Melo Neto, não apenas por sua construção imagética densa, mas por seu comprometimento com a ética do real. Ambientado nos manguezais de Pernambuco, o poema desloca o foco lírico para uma geografia degradada e para uma população invisibilizada – o “homem do mangue”, que o autor retrata como um “cão sem plumas”, imagem que já anuncia a negação da idealização romântica. A linguagem cabralina é conhecida por seu rigor formal, por um lirismo contido e por uma recusa deliberada da empatia sentimental. No entanto, essa aparente frieza opera como crítica social: ao construir um sujeito-poeta que observa com distanciamento, Cabral expõe a própria condição da linguagem poética diante da alteridade. É uma poética da *secura* que, justamente por isso, não estetiza a miséria, mas a revela em sua *cruza*.

## Intermedialidade como linguagem expandida

No estudo da prática da tradução/adaptação, as seguintes abordagens se associam a diferentes epistemologias, que possibilitam caminhos de pesquisa diversos: i) Tradução intersemiótica, tendo como principais teóricos Roman Jakobson (1969) e Julio Plaza (2003); ii) Linda Hutcheon (2006, 2013) com *Uma teoria da adaptação* e iii) Estudos da Intermedialidade, focados nas inter-relações entre mídias diferentes, com as categorizações de Irina Rajewsky (2010) e Lars Elleström (2017, 2021).

Hutcheon, ao comentar que as adaptações são frequentemente comparadas às traduções, ressalta que aquelas são como “revisões abertamente declaradas e extensivas de determinados textos” e afirma que “assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal”. (HUTCHEON, 2013, p. 39)

Desde o final dos anos 1990 as formas de arte têm sido eficientemente compreendidas a partir da noção de “mídias” em seu sentido mais amplo, tendo, provavelmente, a adaptação como a área mais pesquisada dentro dos estudos de transferências transmídiais.

Embora Hutcheon formule a adaptação como fenômeno simultaneamente processual e como produto, sua abordagem não se apoia em uma definição sistemática de mídia tal como elaborada por Irina Rajewsky e Lars Elleström, o que restringe a capacidade

de sua teoria de dar conta da complexidade estrutural das operações de transposição entre materialidades distintas. Desse modo, uma primeira leitura de *Cão sem plumas* apoia-se nos Estudos da Intermidialidade, por oferecerem instrumentos analíticos capazes de examinar a articulação entre linguagem verbal, corporeidade, imagem projetada e espacialidade cênica, tornando visível a complexa configuração midiática que constitui o espetáculo.

Intermedialidade diz respeito não só ao que é ainda verdadeiramente reconhecido como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos,<sup>1</sup> já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais.

Uma das questões cruciais da intermedialidade reside na concepção de mídia. Müller (2012) argumenta que existem diversas propostas conceituais baseadas em paradigmas científicos que, dentre muitas possibilidades, variam de abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicativas, tecnológicas, cognitivas, entre outras. (MÜLLER, 2012).

Enquanto Müller considera mais apropriado para a pesquisa intermediária uma noção de mídia relacionada aos conceitos culturais e históricos, Elleström (2017) entende a intermedialidade a partir de um modelo de comunicação centrado na mídia, que ofereça a possibilidade de explicar como vários tipos de significado podem ser comunicados. Segundo a proposta do autor, a mídia não se restringe às mídias de massa. Ela se refere também às mídias usadas em uma comunicação mais pessoal; às mídias baseadas na corporeidade e não apenas aquelas baseadas em dispositivos tecnológicos externos; refere-se às mídias planejadas e mídias casuais; às mídias usadas para fins práticos e artísticos (ELLESTRÖM, 2017).

A intermedialidade torna-se, assim, a condição geral para se entender procedimentos, eventos e objetos comunicativos e estéticos. Para Elleström (2017), a não compreensão do que é uma mídia afeta o entendimento do que é intermedialidade e, consequentemente, as pesquisas nos campos de estudos relacionados às artes e às mídias.

De forma a abranger e teorizar a partir de fenômenos intermediários específicos, foram desenvolvidos conceitos de intermedialidade mais restritos, cada um com seus próprios métodos, premissas, interesses e terminologias. As relações intermediárias podem, então, ser abordadas tanto pela perspectiva sincrônica (em termos de combinação e integração) quanto pela diacrônica (em termos de mediação e transformação). Na perspectiva sincrônica, a análise daquelas relações se realiza a partir de produtos de mídia que se

<sup>1</sup> Clüver (2006) entende por texto todas as manifestações artísticas, independentemente do sistema signico a que pertençam, adotando a concepção semiótica.

inter-relacionam em um mesmo momento no tempo. Na perspectiva diacrônica, os aspectos estudados são a história das mídias, a relação que se estabelece entre elas e a convergência entre mídias diferentes (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022).

Rajewsky aborda a intermedialidade a partir da perspectiva sincrônica, convicta de que aquele enfoque busca distinguir diferentes manifestações de intermedialidade e desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas. Rajewsky afirma, entretanto, que tal abordagem não exclui uma dimensão histórica, uma vez que presume que qualquer tipologia de práticas de intermedialidade deve ser historicamente fundamentada, conferindo uma condição de complementariedade à abordagem diacrônica. O foco da sua abordagem está na intermedialidade como uma categoria para a análise concreta de produtos de mídia, sem, contudo, enfatizar os desenvolvimentos históricos gerais da mídia ou as relações genealógicas entre as mídias (RAJEWSKY, 2005).

Rajewsky (2005) propõe, então, três subcategorias de intermedialidade, segundo o critério da qualidade intermediática prevalente e do modo pelo qual as fronteiras de mídia se cruzam:

i. *Transposição midiática* – a transformação de um texto fonte estruturado em uma mídia específica, que serve de ponto de partida para a criação de um novo produto de mídia; como, por exemplo, adaptações de filmes, novelizações e assim por diante.

ii. *Combinação de mídias* – para essa categoria, a intermedialidade é um conceito comunicativo-semiótico, baseado na combinação de pelo menos duas formas midiáticas. A abrangência dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de diferentes mídias até uma integração “genuína”, uma integração que, em sua forma mais pura, não privilegiaria nenhum de seus elementos constitutivos.

iii. *Referências intermediáticas* – em seu sentido estrito de intermedialidade em referências a um certo filme em um texto literário, ou referência de pintura em um filme, ou que uma pintura faz a uma fotografia e assim por diante. Nesta terceira categoria, como no caso da combinação de mídias, a intermedialidade designa um conceito comunicativo-semiótico, sendo, por definição, apenas uma mídia – a mídia de referência (em oposição à mídia referida) – que está materialmente presente. Em vez de combinar diferentes formas de mídias, o produto midiático dado tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outro meio convencionalmente distinto por meio do uso de sua mídia específica (LAHTERMAHER, 2025, pp. 16-17).

Para Lars Elleström, por outro lado, “não há dúvida de que a análise diacrônica de certos produtos de mídia tende a produzir resultados extraordinariamente férteis” (ELLESTRÖM, 2017, p. 178).

Elleström desenvolveu ao longo de seus estudos uma teoria de intermedialidade baseada na articulação entre mídias e comunicação do significado. Para ele, a comunicação envolve três elementos interdependentes: i) o valor cognitivo (configurações mentais que circulam na comunicação), ii) as mentes do produtor e do perceptor, e iii) uma fase intermediária material que possibilita a transferência.

O autor define produtos de mídia como entidades culturais dependentes da práxis social, só existindo enquanto transportam valor cognitivo entre mentes. Esses produtos necessitam de mídias técnicas (dispositivos internos, externos ou combinados) para se concretizar fisicamente. Assim, um texto escrito, por exemplo, só é produto de mídia quando cumpre essa função comunicativa.

Elleström estabelece quatro modalidades das mídias como categorias analíticas:

1. Modalidade material – a interface física (estados da matéria, natureza orgânica/inorgânica).
2. Modalidade sensorial – a percepção física e mental pelos órgãos dos sentidos.
3. Modalidade espaçotemporal – estruturação da percepção em espaço e tempo. Inspirado em Kant, Elleström explica como espaço e tempo podem ser percebidos de forma conjunta ou separada, e introduz as noções de “espaço virtual” e “tempo virtual”, criados pela representação midiática.
4. Modalidade semiótica – baseada na teoria dos signos de Peirce, aborda a representação e a significação do produto de mídia.

As três primeiras modalidades são chamadas pré-semióticas, pois tratam dos fundamentos materiais e perceptivos que antecedem a significação. A quarta, a semiótica, articula a dimensão representacional. A inter-relação entre essas modalidades constitui o núcleo da proposta de Elleström para compreender as mídias e suas interações intermediais.

Elleström (2021) amplia seu modelo das modalidades das mídias para compreender as relações intermediais. Ele define a transmidiação como o processo em que diferentes mídias técnicas transportam sucessivamente configurações sensoriais, gerando novas representações. Nem toda transmidiação é considerada adaptação, embora a adaptação seja uma de suas formas.

O cruzamento das fronteiras midiáticas pode ser:

Ampla – entre mídias qualificadas (ex.: escultura como arte ou objeto religioso).

Restrito – entre mídias básicas (ex.: visual para auditivo).

Esse fenômeno depende das capacidades cognitivas cross-modais, que permitem à mente humana interpretar representações de forma intersensorial. Ícones, índices e símbolos podem atravessar fronteiras, conectando experiências visuais, táteis, temporais e mentais.

O modelo elaborado por Elleström (2017; 2021) é mais abrangente e complexo do que o delineado neste artigo,<sup>2</sup> mas os conceitos destacados são suficientes para orientar a análise do espetáculo *Cão sem plumas* a seguir.

<sup>2</sup> Para uma visão mais aprofundada, ver Lahtermaher (2025).

## Do poema à dança: a transposição intermidiática da alteridade cabralina

*Cão sem plumas* estreou em Recife em 2017 e foi o primeiro espetáculo da Companhia de Dança Deborah Colker de temática explicitamente brasileira. Uma obra em dois formatos (dança e cinema), concebida após um período de três anos em que a coreógrafa passou debruçada sobre o poema de Cabral. Nesse espaço de tempo, contou com a consultoria do poeta e acadêmico Antonio Carlos Secchin e partiu para uma residência de três semanas no Agreste, acompanhada de seus bailarinos e do cineasta pernambucano Claudio Assis, de *Amarelo manga*. Nessa oportunidade, interagiu com a população ribeirinha, realizando oficinas e absorvendo a cultura, a música, o mangue. A jornada também foi documentada pelo fotógrafo Cafi, nascido em Pernambuco. Na trilha sonora original estão mais dois pernambucanos: Jorge Du Peixe, da banda Nação Zumbi, e Lirinha, cantor do grupo Cordel do Fogo Encantado, poeta e ator.

O resultado foi um espetáculo impactante, em que a dança e a poesia se mesclam às imagens do Capibaribe captadas por Assis, numa obra em que as fronteiras são transpostas por bailarinos cobertos de lama, em alusão às paisagens que o poema descreve. Seus movimentos evocam os caranguejos, em diálogo com as obras de Josué de Castro (1908-1973) – *Geografia da fome* e *Homens e caranguejos* – e do cantor e compositor Chico Science (1966-1997), principal nome do Manguebeat, que mescla regional e universal, tradição e tecnologia, como Deborah faz. Para construir um “bicho-homem”, conceito que é base de toda a coreografia, a artista não se baseou apenas em manifestações que são fortes em Pernambuco, como maracatu e coco; também se valeu de samba, jongo, kuduro e outras danças populares.

“Minha história é uma história de misturas”, afirma a coreógrafa. “Cabem a elegância do clássico, a lama das raízes e o olhar contemporâneo. O nome disso é João Cabral”, diz.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> [https://teatrocastromendes.com.br/evento/cao\\_sem\\_plumas\\_cia\\_de\\_danca\\_deborah\\_colker\\_teatro\\_municipal\\_jose\\_de\\_castro\\_mendes\\_48087](https://teatrocastromendes.com.br/evento/cao_sem_plumas_cia_de_danca_deborah_colker_teatro_municipal_jose_de_castro_mendes_48087)

*Cão sem plumas* recebeu um dos mais importantes prêmios da dança mundial, o “*Prix Benois de la Danse*” de 2018, na categoria coreografia.

### **Análise: o processo de adaptação e as relações de intermedialidade**

A coreografia de Deborah Colker condensa as quatro partes do poema em um único ato de 70 minutos, que inclui 50 minutos de projeção simultânea do filme. Portanto, o que se vê na dança são elementos-chave do poema de Cabral, como o caranguejo, a lama e as imagens do rio. Colker também explora temas relacionados à realidade encontrada no mangue, tais como: a degradação da paisagem e os impactos gerados nos animais e nas pessoas que moram às margens do rio Capibaribe, objeto do poema.

Para o bailarino e pesquisador Rudolf Laban, criador do conceito de “movimento como pensamento do corpo”, poesia e dança são vistos como tipos de raciocínio diferentes. Portanto, ele enfatiza a importância de se buscar uma linha de convergência entre esses dois processos de construção de pensamento, como uma forma de obter contato com o público (LABAN, 1971).

Hutcheon (2011) afirma que as adaptações da literatura para o balé adicionam a dimensão visual, enquanto subtraem a verbal; e que as limitações físicas do palco acrescentam restrições às possibilidades de ação e caracterização. Segundo a autora, nas adaptações para mídias performativas, perde-se a motivação interna com a mudança para exteriorização, o que no caso do palco é intensificado, dados os limites materiais (HUTCHEON, 2011). Elleström apresenta um enfoque alternativo à observação de Hutcheon (bastante atrelada à noção de fidelidade), sugerindo que diferenças materiais não necessariamente representam limitações às adaptações, uma vez que as possibilidades transmidiáticas das características da mídia composta dependem de certos modos de modalidade. Segundo aquele autor, as diferenças entre as modalidades de mídia permitem a alteração criativa de produtos de mídia em novas produções. Onde Hutcheon vê restrição, Elleström enxerga possibilidade.

Elleström caracteriza a dança como uma mídia qualificada, governada por padrões estéticos, com uma relação muito estreita com o gesto. O corpo, a visualidade e a espaçotemporalidade são modos envolvidos tanto na dança quanto no gesto. Na modalidade semiótica, ambos incluem signos icônicos (baseados na semelhança) e simbólicos (baseados em convenções). A diferença entre dança e gesto se encontra no aspecto qualificador operacional: a

dança adere a convenções de expressão estética e o gesto faz parte de situações comunicativas (ELLESTRÖM, 2017).

Em *Cão sem plumas*, Deborah Colker buscou o sentido para o público por meio de representações marcantes do binômio homem-lama, lançando mão de recursos em que três relações transmidiáticas se apresentam: primeiro o poema se transforma em dança (como a segunda se apropriou do primeiro); em seguida, a dança se transforma em cinema (o entre-lugar em que os dois se situam por si só); e o poema se encontra com a dança por meio da recitação de trechos ao longo da performance (como a linguagem de um interfere na outra).

Colker realizou uma transcrição de formas, destacando relações de semelhança por meio de metáforas visuais, como a do homem-caranguejo. Além disso, incorporou aspectos indiciais ao projetar o filme realizado no Agreste, apropriando-se do objeto imediato do original – o rio Capibaribe do poema – e transferindo-o para outro meio, a tela. Na cenografia de Gringo Cardia, cortinas feitas de tiras que descem em direção ao palco criam a imagem que se combina às cenas orgânicas de vegetação exibidas no filme projetado no fundo da cena. Fios verticais e perpendiculares também tombam do alto e, iluminados, fazem alusão à obra “Ttéia” de 2002, da artista plástica Lygia Pape (1927-2004), em diálogo com florestas de raízes dos manguezais, apresentadas simultaneamente no telão. Imensas gaiolas, que remetem aos caritós usados para confinar caranguejos, se movimentam pelo palco com os bailarinos durante todo o espetáculo.

Considerando as categorias propostas por Rajewsky (2012), *Cão sem plumas* pode ser analisado sob duas perspectivas: i) da transposição midiática – em que o estudo tem o objetivo de entender o impacto decorrente de transformar um texto escrito para o contexto da dança; e ii) da combinação de mídias – individualmente o espetáculo revela diferentes produtos semióticos em seu interior: a dança, a poesia, o cinema, que funcionam de forma independente, mas que juntos criam uma unidade equilibrada.

Como transposição midiática, ocorre a passagem da poesia – materializada por meio da palavra, registrada por signos gráficos em um material físico que pode sobreviver ao tempo, inclusive pela reprodução do texto original – para a dança – situada no campo do texto corporal; de característica efêmera e cuja representação nos moldes da reprodução textual é impossível; a cada nova apresentação o texto se modifica de alguma forma; há uma contínua transformação. Portanto, ocorrem procedimentos que resultam na criação de uma nova obra, em uma nova mídia, mantendo grande parte dos signos presentes na obra/mídia original, podendo ocorrer eventuais

ressignificações ou até mesmo supressões de alguns signos a fim de respeitar as características da mídia final.

As combinações midiáticas, segundo Rajewsky (2012), resultam com frequência em formas novas, que podem se converter em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos. A dança contemporânea, gênero ao qual pertence a coreografia de Deborah Colker, surgiu na segunda metade do século XX como uma nova manifestação artística, sob a influência das novas possibilidades tecnológicas e condições sociais. O questionamento das convenções (aquilo que nos permite chamar de dança uma determinada performance), via combinação com outras artes, fez dessa nova estrutura plurimidiática um atributo característico e constitutivo da dança contemporânea e de outros formatos, como a dança-teatro de Pina Bausch, o teatro, a ópera, a Sound Art (RAJEWSKY, 2012). No caso de *Cão sem plumas*, a qualidade plurimidiática foi acentuada pelo cinema, em que os bailarinos da tela se mesclam aos bailarinos do palco; mas também pela utilização da lama como recurso técnico expressivo na composição do figurino (e que seca, craquela e se espalha como poeira pelo palco ao longo da apresentação); pelo balé clássico em harmonia com a dança vigorosa, uma marca de Colker, ao som da Nação Zumbi.

Diferentes linguagens artísticas têm no corpo o principal meio de expressão e muitas se criam como novas mídias a partir de outras; uma justaposição de diferentes formas de expressão; um produto intermediário. *Cão sem plumas* foi desenvolvido de forma intermediária, partindo de uma fonte intermediária em sua essência – Cabral o poeta cubista das paisagens, arquiteto das palavras –, numa busca pelas semelhanças entre as linguagens, sem excluir as diferenças. O poema midiado pela dança; a dança midiada pelo corpo; o cinema preenchendo a tela, que preenche o palco; a dança sendo transposta para a tela.

### **Intermedialidade e acontecimento performativo**

Na análise do espetáculo de Deborah Colker sob a perspectiva da intermedialidade, a mobilização dos Fatores de Movimento formulados por Laban (1971) – peso, tempo, espaço e fluência – permite compreender de que modo um poema como “O cão sem plumas” é transposto da leitura para a cena coreográfica.

Na abordagem labaniana, o peso corresponde à relação do corpo com a resistência que enfrenta. Em *Cão sem plumas*, essa resistência é literal e simbólica: os corpos enlameados parecem disputar cada deslocamento com a gravidade e com a própria matéria. A densidade do movimento, os apoios coletivos e as quedas reiteradas tornam visível uma fisicalidade que ecoa a rudeza do mangue

descrito no poema. O peso não é apenas esforço muscular, mas condição existencial.

O tempo, entendido como a duração e a velocidade do gesto, manifesta-se nas alternâncias entre lentidão suspensa e explosões de energia. Há passagens em que o movimento se alonga, quase em retenção, e outras em que se precipita, impulsionado por ritmos incisivos. Essa variação temporal cria uma cadência corporal que dialoga com a construção rítmica do texto poético, convertendo sua métrica e suas pausas em dinâmica cinética.

O espaço, definido como a direção e o modo como o movimento se desenvolve no ambiente, estrutura uma dramaturgia de contrastes: a horizontalidade rasteira dos corpos que evocam o manguê opõe-se à verticalidade ereta do vocabulário clássico. Linhas diretas e trajetórias sinuosas desenharam no palco uma geografia simbólica, em que proximidade e distanciamento, centro e margem, tornam-se visíveis como organização espacial do gesto.

A fluência, por fim, refere-se à maneira como os movimentos se encadeiam, de forma contínua ou interrompida. Colker alterna sequências de fluxo quase ininterrupto, em que os corpos parecem partilhar uma mesma pulsação, com passagens marcadas por cortes abruptos, suspensões e choques. Essa oscilação produz um ritmo que constrói sentido sem recorrer à narração explícita.

A integração com a cenografia intensifica esses fatores. As estruturas metálicas que ocupam o palco, armações de ferro capazes de sustentar o peso simultâneo de vários bailarinos, ampliam as possibilidades acrobáticas e tornam visível a dimensão arquitetônica do movimento. O corpo escala, pendura-se, projeta-se no vazio, tensionando ainda mais a relação com a gravidade. Em determinados momentos, essas estruturas assumem a função de confinamento, evocando os caritós onde os caranguejos são transportados após a captura. O espaço cênico deixa de ser mero suporte e passa a atuar como força que condiciona e potencializa o gesto, redimensionando peso e direção.

Além disso, a coreografia se mistura continuamente com o filme projetado na tela ao fundo do palco. A presença quase permanente da imagem em movimento cria uma camada adicional de mediação: o corpo dança em diálogo com o registro audiovisual do rio, da paisagem e da lama. Essa justaposição produz um campo intermediário complexo, no qual o gesto físico, a arquitetura cenográfica e a imagem projetada se contaminam mutuamente.

A intermedialidade evidencia como elementos formais do texto cabralino – ritmo seco, imagética da lama, tensão entre margem e centro – são transpostos por meio da gramática de Laban, numa abordagem que torna visível a lógica estrutural da transposição de

linguagens. Por outro lado, enquanto o Estudo da Intermidialidade fornece instrumentos para compreender a adaptação do poema de João Cabral para a dança, isto é, a conversão de estruturas verbais em dinâmicas corporais, espaciais e rítmicas, a Teoria da Performance permite examinar o estatuto do corpo como lugar de inscrição material e acontecimento relacional.

Fischer-Lichte (2008) em *The Transformative Power of Performance* propõe que o acontecimento cênico instaura uma dinâmica autopoética, na qual *performers* e espectadores participam de um processo relacional que não pode ser reduzido ao texto ou à notação coreográfica. Em *Cão sem plumas*, a lama não funciona apenas como signo da paisagem cabralina; ela atua como agente material que condiciona o movimento, altera o equilíbrio e inscreve no corpo uma dimensão concreta de esforço e vulnerabilidade. O peso, categoria labaniana, deixa de ser apenas parâmetro descritivo para tornar-se experiência sensível compartilhada.

A cenografia, ao potencializar acrobacias e instaurar situações de risco real por meio da interação com as estruturas metálicas, tensiona a relação entre gravidade, força e controle. Em determinados momentos, inscreve no espaço cênico uma metáfora material da captura social sugerida pelo poema. O espaço, portanto, não é mero suporte, mas campo ativo de produção de sentido.

A autora também incorpora a noção de atos performativos desenvolvida por Judith Butler (1988), o que permite relacionar as múltiplas identidades corporais produzidas em *Cão sem plumas*, de Deborah Colker. Para Butler, os atos performativos, enquanto atos corporais, não remetem a uma essência interior previamente existente. Não há uma identidade estável que o gesto venha a expressar. Ao contrário, é a repetição de determinados movimentos, posturas e modos de ocupar o espaço que produz a própria identidade como efeito. A identidade emerge como resultado de um processo reiterado de atos corporais que materializam possibilidades e inscrevem o corpo como sexual, social, étnica e culturalmente marcado.

Aplicada ao espetáculo, essa perspectiva desloca a leitura de qualquer tentativa de buscar, nos bailarinos, uma representação estável do “homem do mangue” ou do “subalterno” cabralino. Os corpos cobertos de lama não expressam uma identidade prévia; eles a produzem performativamente. A repetição de movimentos rasteiros, a proximidade com o chão, o apoio coletivo, a tensão muscular sob o peso da lama, tudo isso engendra uma corporeidade específica que se configura, no curso da cena, como homem-rio-caranguejo. Não se trata de interpretar um papel fixo, mas de materializar, por meio da ação reiterada, uma identidade instável e liminar.

Da mesma forma, na coreografia do balé clássico, caracterizada pela verticalidade, leveza e controle formal, não estamos diante da expressão natural de uma “elite” previamente definida, mas da produção performativa de uma identidade social distinta. A técnica, o figurino, a postura ereta e o afastamento espacial em relação ao rio (de costas para ele, como escreveu Cabral) constituem, por meio da repetição codificada do gesto, uma forma de corpo socialmente marcada. A identidade não precede o movimento; ela se institui na sua encenação reiterada.

Assim, a convergência entre Butler, Fischer-Lichte e os Estudos da Intermidialidade fortalece a compreensão do espetáculo como espaço de produção identitária. As múltiplas figuras assumidas pelos bailarinos – homem, rio, caranguejo, elite – não são máscaras que recobrem uma essência, mas efeitos gerados pelo próprio fazer coreográfico. A identidade, longe de anteceder o gesto, nasce dele.

### **Representar ou reinscrever o outro?**

O ato de traduzir nasce do encontro com o outro, cuja diferença não pode ser anulada. É essa presença irreduzível que dá sentido à tradução e a distingue de qualquer simples reprodução.

No fragmento que integra a leitura derridiana do ensaio “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin (2011), tal como desenvolvido em “Torres de Babel” (Derrida, 1985), Derrida retoma a noção benjaminiana de *Schuld* – termo que em alemão comporta simultaneamente os sentidos de “dívida” e “culpa” – para deslocá-la de uma relação contratual entre tradutor e autor (cuja “morte” é entendida na concepção de Benjamin, ou seja, como estrutura de sobrevivência do texto) e também de uma fidelidade a um “modelo” a ser reproduzido. Ao questionar o vínculo e a identidade do tradutor, que desde sempre se vê comprometido com o outro, Derrida recai sobre a instância a que o tradutor responde: não ao autor, nem ao original como soberania textual, mas a uma alteridade inominável que o interpela antes mesmo de seu compromisso consigo próprio.

Derrida (1997), por sua vez, em seu ensaio “*De l’hospitalité*” reflete sobre a tradução como gesto de hospitalidade: traduzir não é tornar o outro idêntico, mas acolhê-lo em sua diferença, sem apagá-lo. Essa concepção ecoa na proposta de Colker, que traduz o poema de João Cabral mantendo viva sua energia política e deixando-a florescer em múltiplas linguagens.

O debate em torno da alteridade perpassa também os pensamentos de Foucault e de Deleuze, segundo os quais os sujeitos à margem não precisariam de um porta-voz externo: suas práticas

de vida e de resistência já seriam, em si mesmas, modos de falar e de se inscrever no mundo. Gayatri Spivak (1988) – em sua crítica ao eurocentrismo teórico, no qual a autora alerta para o risco de que a voz subalterna seja mediada, traduzida ou reinterpretada a partir das categorias do dominador – desafia os franceses ao questionar (*Can the subaltern speak?*) se tais falas encontram realmente condições de ser escutadas nas estruturas dominantes. O que está em jogo, portanto, não é apenas a existência de vozes subalternas, mas a forma como elas são ou não reconhecidas. Essa questão ilumina a leitura de *O cão sem plumas*, em que João Cabral, no “exílio” que a sua profissão de diplomata proporcionava, procura dar visibilidade àqueles reduzidos à lama do Capibaribe, mas cuja presença só se torna perceptível pela mediação da voz poética, marcada pela distância entre quem escreve e aqueles de quem se fala.

Na adaptação de Deborah Colker, essa distância ganha outra abordagem. Ao traduzir o poema em imagem, movimento e corpo, a coreógrafa instaura uma presença sensível que não se limita à palavra do poeta. Os bailarinos cobertos de lama e a projeção documental do rio Capibaribe não falam pelos subalternos, mas expõem marcas de sua existência de forma concreta, ainda que mediada. Nesse gesto, a obra aproxima-se da provocação de Spivak: não resolve a impossibilidade de fala, mas cria um terreno em que a alteridade não é apagada, e sim confrontada, ampliando os modos pelos quais pode ser percebida.

Assim, tanto no poema de João Cabral quanto na adaptação de Deborah Colker reaparece a pergunta formulada por Spivak: de que maneira tornar visível a existência daqueles cuja fala não encontra reconhecimento? Entre a palavra que escancara a precariedade e o corpo que faz emergir presenças silenciadas, permanece o mesmo desafio ético – representar o outro sem reduzi-lo.

## Considerações finais

A adaptação para a dança do poema “O cão sem plumas” de João Cabral de Melo Neto por Deborah Colker apresenta muitas possibilidades de análise, tanto do ponto de vista da tradução como transposição criativa, quanto sob o aspecto sociológico/filosófico em que se leva em conta o compromisso ético diante da alteridade, não se limitando a uma operação formal.

No ramo da atividade tradutória e da adjacente questão do sentido, o Estudo da Intermidialidade – nas visões de Irina Rajewsky e Lars Elleström – foi a vertente escolhida na análise da adaptação de que trata o artigo.

Se o Estudo da Intermidialidade permite examinar a transposição do poema para o movimento, a teoria dos atos performativos evidencia que essa transposição não estabiliza identidades, mas as coloca em processo. O espetáculo não traduz simplesmente o “outro” cabralino para o palco; ele o produz corporalmente a cada apresentação. A alteridade não é essência representada, mas efeito performativo.

Nesse sentido, *Cão sem plumas* explicita a tensão entre expressividade e performatividade. O corpo não expressa uma interioridade; ele se faz e se refaz no ato. A materialidade corporal marcada pela lama, pelo esforço, pelo risco das estruturas metálicas e pelo diálogo com a imagem projetada, emerge da repetição de gestos que, ao mesmo tempo, configuram identidades individuais e inscrevem diferenças sociais. A cena torna visível que o corpo é processo contínuo de materialização de possibilidades.

A poesia cabralina que revela, por meio de uma linguagem rigorosa e despojada, a precariedade dos homens do mangue, é reinscrita pela coreografia de Colker, onde corpo, imagem e movimento, instauram novas formas de percepção. Nesse percurso, confirma-se que a tradução – seja entre línguas ou signos – não anula a diferença, mas a faz ressoar em registros diversos, mantendo vivo o desafio de representar o outro sem apagá-lo.

## Referências

- Companhia de Dança Deborah Colker.** Disponível em: <<https://www.ciadeborahcolker.com.br/>>. Acesso em: 15 dezembro 2023.
- AGUIAR, D. D. **Da literatura para a dança:** a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica. Rio de Janeiro: [s.n.], 2013.
- CAMPOS, H. D. **Da Transcrição:** poética e semiótica da operação tradutora. II - Congresso Brasileiro de Semiótica. São Paulo: [s.n.]. 1985.
- COELHO, O. V. S.; ARAÚJO, S. P. D. Do Branco ao “Blanco”: a apreensão corporal das linguagens poéticas. In: BATISTA, F. E. A. **Ciências Humanas:** caráter polissêmico e projeção interdisciplinar. Ponta Grossa: Athena, v. 2, 2021. Cap. 2, p. 17-26.
- ELLESTRÖM, L. Adaptation within the field of media transformations. In: BRUHN, J. **Adaptation Studies:** New Challenges, New Directions. Londres: Bloomsbury, 2013. Cap. 6, p. 113-132.
- ELLESTRÖM, L. **Transmedial Narration:** Narratives and Stories in Different Media. Växjö: Palgrave Macmillan, 2019.

- FISCHER-LICHTE, E. The Transformative Power of Performance - A new aesthetics. In: FISCHER-LICHTE, E. **The Transformative Power of Performance - A new aesthetics**. 1ª. ed. New York: Routledge, 2008. Cap. 1-2, p. 11-37.
- HUTCHEON, L.; O'FLYNN, S. **A Theory of Adaptation**. 2ª. ed. Nova York: Routledge, 2013.
- JAKOBSON, R. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 1ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1960. p. 118 - 161.
- LABAN, R. Movimento e corpo. In: LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1971. Cap. 1, p. 19-47.
- LAHTERMAHER, Marta Franco. **Transpoéticas da lama: adaptação e intermedialidade em "O Cão sem Plumas"**. 2025. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2025.
- LIMA, L. C. **Lira e antilira: Mario, Drumond, Cabral**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MARQUES, I. **João Cabral de Melo Neto: uma biografia**. 1ª. ed. São Paulo: Todavia, 2021.
- MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona, v. 2, 2012. p. 75-95.
- NETO, J. C. D. M. **Obra Completa**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. Volume único, 1994.
- PEIXOTO, M. **Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- RAJEWSKY, I. O. **Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality**. *Intermedialités/ Intermediality*, outono 2005. 43-64.

## **WORD, IMAGE, AND BODY**

### The Poetic Alterity of João Cabral de Melo Neto in Deborah Colker's Adaptation

#### **Abstract**

This article examines the relations between word, image, and body through João Cabral de Melo Neto's poem *O Cão sem plumas* (1950) and Deborah Colker's adaptation (2017). Taking alterity as a central axis, it explores how it is reinscribed in the intermedial shift to dance. Drawing on Benjamin, Derrida, Rajewsky, Elleström, and Spivak, the study highlights how poetry and choreography render the other's precarity visible.

#### **Keywords**

João Cabral de Melo Neto. Deborah Colker. *O cão sem plumas*. Intermediality. alterity.