

# CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NAS TRADUÇÕES DE IMAGENS: DIÁLOGO ENTRE *ROBOCOP* E FRANCIS BACON

Tatiana Lee – PPGAV/UDESC<sup>1</sup>

Rodrigo Montandon Born – PPGAV/UDESC<sup>2</sup>

## RESUMO

Este artigo apresenta algumas relações textuais entre o filme *Robocop* (2014) e a obra de Francis Bacon, o tríptico inspirado na Oresteia de Ésquilo, pintado em 1981. Para estabelecer estas relações, utilizamos uma leitura do filme elaborada por LEE e BORN (2014), comparando-a com a leitura de DELEUZE (2007) sobre a obra de Bacon. A partir destas comparações, torna-se possível estabelecer uma reflexão acerca das traduções entre as linguagens da pintura e do cinema comercial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Traduções, Leitura de Imagens, Pintura, Cinema.

## UMA OCORRÊNCIA DE FRANCIS BACON EM *ROBOCOP*

Durante o VII Seminário de Leitura de Imagens, ocorrido em agosto de 2014, trabalhamos a questão do pós-humano analisando a transformação do homem em ciborgue no filme *Robocop* (2014) dirigido pelo cineasta brasileiro José Padilha. A escolha desse filme com forte caráter comercial serviu para mostrar como algumas questões complexas e caras para o mundo da arte também orbitam ao redor de um filme cujo objetivo principal parece ser apenas o sucesso de vendas, com pouco espaço de fuga para perspectivas maiores.

No amálgama de informações, complexas e banais, encontradas na imagética do filme se misturam camadas de informações que vão desde efeitos especiais, robôs e pirotecnia, até questões acessadas somente em níveis mais profundos de leitura e reflexão. Questões de identidade e gênero, transformações utópicas do corpo pela tecnologia, ou mesmo as personificações das classes através de núcleos dentro do enredo que, como já observado por JAMESON (1995) em análises de filmes comerciais de sua época, se apresentam como reflexos de cenas cotidianas e, por consequência, como crítica social. Para JAMESON (1995) os núcleos de personagens sempre são divididos por figuras que remetem a grupos específicos,

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes visuais pela UDESC - tatianalee@yahoo.com

<sup>2</sup> Doutorando em Artes Visuais pela UDESC - rodrigo.born@hotmail.com.

representando as diferentes classes de forma alegórica. JAMESON (1995) afirma que nos filmes “as classes precisam ser capazes de se transformar em personagens: é nesse sentido que o termo alegoria [...] deve ser tomado como hipótese de trabalho” (1995, p. 39).

Nesse sentido, *Robocop* apresenta vários personagens alegóricos, que funcionam como verdadeiras críticas a aspectos da sociedade contemporânea. A mídia é ilustrada pelo personagem Pat Novak, interpretado por Samuel L. Jackson, um rosto negro, sério e aparentemente neutro, mas que, como todo âncora de telejornalismo, serve a interesses obscuros e controversos. As grandes corporações transnacionais são encarnadas na figura do empresário Raymond Sellars, interpretado por Michael Keaton, o grande vilão da história. Seu objetivo é o lucro indiscriminado através da reificação e da venda de artefatos de segurança pública, cujo mercado é sempre insuficiente e, portanto, precisa burlar algumas leis referentes ao uso de robôs em território norte-americano. A ciência se manifesta em seu aspecto dúbio, indecisa sobre seus objetivos que oscilam entre a melhoria da qualidade de vida através das tecnologias e a necessidade de gerar lucro para as empresas patrocinadoras. A família aparece como força em princípio subjugada pelo capitalismo, em sua luta pela liberação e logo como centro da sociedade. E o indivíduo, como ser transformado facilmente em produto de consumo - um ciborgue -, é quem sofre as transformações resultantes do choque entre tantas forças externas. Percebe-se que tampouco *Robocop* escapa da mesma recorrência apresentada por JAMESON (1995) em suas análises.

O presente artigo, que se desdobra a partir do primeiro, debruça-se sobre uma cena bastante específica, onde vemos o cientista Norton, interpretado por Gary Oldman, apresentar o relatório das habilidades do *Robocop* para o empresário corporativista Raymond Sellars, interpretado por Michael Keaton.



Figura 1 - Frame do filme  
Personagem Norton (Gary Oldman) apresenta as habilidades do *Robocop* - Fonte: *Robocop* (2014)

O cenário compõem-se de uma sala, ampla, clara, de um tipo bastante comum no mundo corporativo não fosse pelo detalhe dos quadros que decoram o local. São os quadros do tríptico inspirado na Oresteia de Ésquilo, pintado por Francis Bacon (1981). (Figura 2)

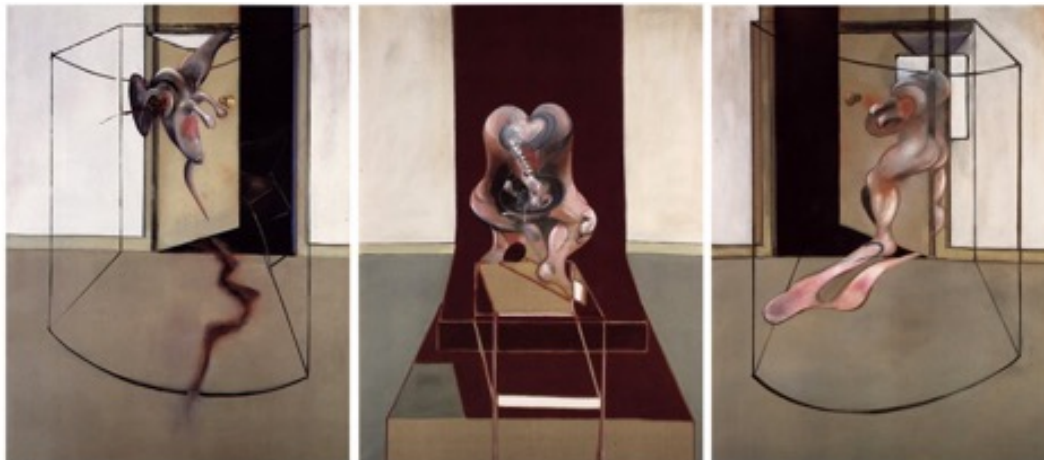


Figura 2 - Tríptico

Tríptico inspirado na Oresteia de Ésquilo, Francis Bacon, 1981, óleo sobre tela, Astrup Fearnley Collection, Oslo, Noruega. Fonte: <http://www.artslant.com/>

Este aparentemente “pequeno” detalhe nos permite pensar uma relação entre o cinema e a pintura que surge a partir da indagação: afinal, por que, entre tantas obras possíveis para decorar a sala de um empresário capitalista predatório como é construído o personagem Raymond Sellars, o diretor José Padilha escolheu o tríptico grotesco de Francis Bacon? (Figura 3) Não sendo suficiente apresentar o corpo do ciborgue, como uma recorrente referência ao grotesco, seria ainda necessário complementar a informação com obras de arte que seguem a mesma dinâmica estética? Ou quem sabe o tríptico de Bacon serve, para o diretor, como uma possível tradução daquilo que seu filme propõe enquanto narrativa visual?



Figura 3 - Frame do filme

Raymond Sellars (Michael Keaton) em frente ao tríptico de Bacon - Fonte: *RoboCop* (2014)

Considerando que o diretor não joga os elementos em seu cenário ao acaso, poderíamos entender que o tríptico funciona como uma tradução de sua própria obra, apresentando, de alguma maneira, uma equivalência textual entre a pintura e o filme. Contudo, se cada linguagem possui suas particularidades e são, como propõe OLIVEIRA (2014), carregadas em seus hiatos, de um espaço entre, onde residem as incertezas, como se dá a construção e a transformação de sentido entre uma linguagem e outra? Em outras palavras, em quais aspectos *Robocop* dialoga com Francis Bacon?

Para refletir sobre estas questões optamos por iniciar problematizando a questão das traduções no campo da imagem e da imagem em movimento para, em seguida, comparar a nossa leitura de *Robocop* feita em 2014 com a leitura de DELEUZE (2007), apresentada no livro “A Lógica da Sensação”.

### **TRADUÇÕES ENTRE LINGUAGENS: ENCONTRO E CONSTRUÇÃO, PERDA E DESCONSTRUÇÃO DE SENTIDO.**

Há uma recorrente tendência em associar o ofício da tradução, ao ato de trair (traduttore, traditore), visto que uma tradução entre duas línguas distintas jamais poderia gerar um equivalente perfeito que contemplasse todas as camadas linguísticas e culturais que estão intrínsecas em cada versão do texto. Conforme pontua PATRIOTA (2013):

Muitas vezes quando se fala em tradução o senso comum tende a repugnar esse tipo de texto, tanto que surgiu a máxima: “tradução é traição”. Surge, então a curiosidade de saber o porquê de tal repulsa. É certo que para traduzir não basta simplesmente a transferência das palavras de uma língua para outra, há implícito nesse processo a cultura dos dois povos que utilizam as línguas em questão. Talvez o fator chave da tradução seja essas culturas. Portanto, não basta transferir significantes de uma língua a outra, tem que transferir todo o significado cultural latente na expressão escrita em questão. (PATRIOTA, 2013)

Este debate, que há muito parecia superado, ressurgiu no cinema comercial, sobretudo nas traduções de títulos que, aparentemente malfeitas, parecem gerar perda de sentido entre o título original e as versões brasileiras. Embora alguns títulos realmente pareçam forçar os limites da tradução ao extremo, temos alguns exemplos recorrentes de filmes cujas traduções literais geram alguma confusão. É difícil entender, por exemplo, como “The Ring”<sup>3</sup> foi traduzido como “O Chamado”.

Em tradução literal “O anel” de luz que ilustra o cartaz do filme – representando o poço em que a menina possuída pelo mal é enterrada viva visto de dentro – simplesmente desaparece na versão brasileira, levando com ele o sentido imagético contido no cartaz do filme. (Figura 4) Pode ser que ring não se trate de um anel, mas sim de uma brincadeira linguística que bifurca as possibilidades de tradução entre substantivo e onomatopeia. Nesse segundo caso ring poderia ser traduzido como o barulho feito por um telefone “chamando”, em referência à maneira em que a criatura sombria anuncia suas vítimas através de uma ligação telefônica.

<sup>3</sup> “The Ring”, Estados Unidos, 2002. Filme de terror dirigido por Gore Verbinski.



Figura 4 - Cartaz do filme  
Comparação da tradução dos cartazes do filme “The Ring” / “O Chamado” - Fonte: <http://cineclose.ucoz.com/>

PATRIOTA (2013) também exemplifica uma ocorrência semelhante ao apontar a diferença de tradução do filme “Jaws”<sup>4</sup>, de Steven Spielberg, que recebeu o título de “Tubarão” no Brasil. A tradução literal deveria ser “mandíbulas”, visto que, em termos de conteúdo linguístico, a palavra jaws possui, em si, um significado latente que remete às mandíbulas de tubarões. É neste sentido que a autora explica a diferença entre traição tautológica e a tradução como sinônimo de literalidade.

Estas escolhas de sentidos, que se comportam como caminhos que se bifurcam diante do tradutor, geram significados diferentes em cada versão do texto. Por sua vez, estas versões que surgem não podem ser consideradas desinteressadas, na acepção de que não correspondem a equivalências perfeitas entre uma obra e outra. É este espaço, que se insere sorrateiramente entre cada texto traduzido, que OLIVEIRA (2014) entende como *hiatos*.

Assim, não seria correto afirmar que o sentido que aqui se quer atribuir a *hiato* seja propriamente o de um uso metafórico. Ou seja, quero propor *hiato* como intervalo de fato, entre unidades mínimas de sentido, como as palavras ou as figuras; ou entre um todo de sentido e outro todo, sejam imagens, textos ou eventos. Trata-se o *hiato*, no sentido que estamos propondo aqui lhe atribuir, de um espaço intervalar cuja duração no tempo e/ou no espaço é imponderável, e os limites, imprecisos, uma vez que está na dependência dos fenômenos eles mesmos, fenômenos de interação e de sentido, portanto fenômenos de linguagem, resultado da interação de cada uma dessas unidades, mínimas ou não, postas em relação. Em outras palavras, trata-se do espaço intervalar entre duas palavras, duas imagens, dois textos, sejam eles verbais, visuais, sonoros ou híbridos, o qual variará de acordo não só com os fenômenos postos em relação, mas com a posição assumida pelo interlocutor que os coloca em relação. (OLIVEIRA, 2014, p. 2)

<sup>4</sup> “Jaws”. Título em português: Tubarão. Estados Unidos, 1975. Direção: Steven Spielberg.

Deste modo, a autora entende que, ao passo que o tradutor propõe encontrar um equivalente entre uma leitura e sua tradução, há, no hiato entre as duas, um espaço que propõe certa instabilidade e é nele que surgem as emergências de sentidos.

Ou seja, o *hiato*, o espaço entre, ou o intervalo, no contexto das complexidades que regem a emergência de sentidos em nossos múltiplos modos de expressão, passa a aceitar o provisório, o transitório, a instabilidade. É na interação entre sujeito leitor e sujeito texto, no hiato, o território pantanoso e angustiante das incertezas, que reside a emergência de sentidos. (OLIVEIRA, 2014, p.2)

O hiato, enquanto espaço *entre*, permite, portanto, articulações com o seu tradutor, com maior ou menor grau de consciência, que habitam o nível da experiência, da vivência, da crença e da cultura. É neste sentido que o tradutor pode ser facilmente confundido com traidor, visto que em cada escolha de caminho há o potencial de gerar um significado completamente diferente do que o texto original propõe. E, assim, o que fica presente na tradução são os vestígios daquele que a traduziu.

Para o leitor o hiato se torna o intervalo *entre* duas referências, entre o lido e a relação com o vivido. É nesse intervalo que o texto ganha significado. Segundo OLIVEIRA (2014) esse espaço intervalar é ilimitado e, de certa maneira, imaginário e imponderável, mas sua emergência é fundamental para que surjam os sentidos.

Se pensarmos o hiato enquanto espaço de tradução entre imagens, o campo de possibilidades de sentidos se torna ainda maior. Os caminhos de traduções entre linguagens distintas - Imagem em texto, pintura em filme - geram inúmeras perspectivas de leitura e tradução, possibilitando um alargamento da figura do tradutor traidor. Através deste caminho de tradução, retomamos uma relação entre *Robocop* e a pintura de Francis Bacon apresentada em uma cena do filme, tentando levantar aspectos de leituras que se aproximam enquanto emergência de sentidos.

### TROCAS E APROPRIAÇÕES ENTRE BACON, DELEUZE E *ROBOCOP*

O tríptico que decora o fundo da sala do personagem Raymond Sellars em *Robocop* não foi uma pintura cenográfica criada para o filme. Ela é uma obra de arte pintada pelo irlandês Francis Bacon em 1981, inspirada em uma narrativa em três partes de Ésquilo<sup>5</sup> conhecida como Oresteia. As três pinturas, contudo, transcendem a intenção de meramente ilustrar a narrativa que as inspiram. Em um primeiro jogo de tradução-traição, Bacon se afasta da necessidade de transpor o relato para a tela. Além disso, uma das características marcantes da obra de Bacon é não ser figurativa, no sentido de representação de algo, mas sim ser figural, conforme entendido por DELEUZE (2007), isolando a imagem daquilo que supostamente deveria ilustrar, ou seja, como um hiato entre o narrativo e a matéria visual.

A escolha por essa obra específica torna-se muito significativa no contexto de um

<sup>5</sup> Ésquilo (525 a. C. - 456 a. C.) foi um poeta e dramaturgo grego.



filme de ação policial de intuito comercial. É curioso notar esse encontro entre o que pode ser considerado alta cultura e cultura popular, entre arte de museu e arte para as massas. Aqui já percebe-se um primeiro nível de tradução transgressão: o espaço de uso da obra. (Figura 5)



Figura 5 – Frame do Filme  
Raymond Sellars (Michael Keaton) em frente ao tríptico de Bacon – Fonte: *Robocop* (2014)

Em termos de tradução transposição, o diretor pode estar apontando para uma espécie de metáfora visual ou mesmo uma possível equivalência textual entre duas linguagens distintas. Pode-se pensar que os corpos isolados e distorcidos de Bacon, que flutuam em um espaço determinado e geométrico de isolamento, revelem, de alguma forma, a própria sensação vivenciada pelo personagem principal em termos da distorção da identidade causada pela perda do corpo, agora isolado dentro das formas geométricas dos materiais robóticos. Nesse sentido GRIFFITH (2014) entende a relação entre as duas obras como uma metáfora visual subjacente de equivalências, onde a cena em que o *Robocop* se encontra dentro do laboratório poderia ser uma versão 3D da obra de Bacon. Sua impressão se baseia nas palavras do diretor de arte do filme, Martin WHILST, quem, citado por GRIFFITH, menciona como o laboratório se converteu em uma versão tridimensional de Bacon:

the architecture itself is very, very austere, straight, rectilinear, 90 degrees, as if it emulates Bacon's lines. He creates boxes and perimeters and containment devices in his pictures for the more biomorphic imagery—the sometimes grotesque, tough imagery of a human form. (WHILST apud GRIFFITH, 2014)

De acordo com GRIFFITH é evidente a sensação de estar contido que vemos quando *Robocop* está ancorado no laboratório, preso a um dispositivo, de modo análogo às figuras nas pinturas grotescas de Bacon. Segundo WHILST (apud GRIFFITH, 2014) essa contenção se transborda para os estados mental e emocional do *Robocop* enquanto um homem preso a uma roupa que está sob controle absoluto de uma grande corporação (Figura 6).



Figura 6 – Frame do Filme  
*Robocop* enquanto homem contido. Fonte: *Robocop*, 2014

Para compreender a forma em que esta relação de equivalência pode transformar a obra de Bacon em metáfora visual é oportuno buscar relações nos efeitos de sentidos tanto no filme quanto na pintura, propondo aproximações e distanciamentos que possibilitem entender as duas obras como possíveis traduções.

Para tanto buscamos referência na leitura da obra de Bacon feita por DELEUZE (2007), onde o autor apresenta três conceitos que permitem fortes relações com o filme *Robocop* e que servem como possíveis justificativas da escolha desta obra específica de Bacon pelo diretor José Padilha.

O primeiro conceito debatido por DELEUZE (2007) é o isolamento. O quadro, em si, representa um isolamento, já que estamos diante de um tríptico, pensado para ser apresentado em três molduras separadas. Além disso, as outras formas encontradas na pintura também funcionam como dispositivos para isolar. Segundo DELEUZE, o tríptico de Bacon não tem nem modelo a representar, nem história a contar e esse efeito é obtido através do isolamento das figuras pintadas no quadro.

Não apenas o quadro é uma realidade isolada (um fato), não apenas o tríptico possui três painéis isolados que não se devem, sobretudo, reunir numa única moldura, mas a própria Figura também está isolada no quadro, pela área redonda ou pelo paralelepípedo. Por quê? Bacon diz com frequência: para conjurar o caráter figurativo, ilustrativo, narrativo, que a Figura necessariamente teria se não estivesse isolada. (DELEUZE, 2007, p.12)

Em *Robocop* é possível inferir esse mesmo conceito de isolamento se pensarmos o corpo rígido do ciborgue como uma espécie de casca que envolve, protege, mas, sobretudo, afasta. Trata-se de uma forma literal de isolamento, entre o corpo vianda (DELEUZE, 2014) e o contexto, ou seja, entre a carne e a história da personagem. Se a pintura expressa o isolamento



por formas geométricas que separam a figura de seu contexto a fim de exonerar o caráter ilustrativo, narrativo e figurativo da pintura, os limites geométricos do corpo metálico do ciborgue cumprem uma função similar entre o personagem e sua história. Para ser *Robocop* o personagem precisa deixar fora de si o seu passado. O ciborgue, entretanto, não é uma imagem abstrata. Estamos diante de um corpo e uma máquina - mesmo que agora isolados de seu contexto -, que formam um todo, ao contrário das figuras de Bacon, que não poderão recuperar a sua história. Nesta tradução forçada entre as duas linguagens - pintura e cinema comercial - *Robocop* se equipararia ao que DELEUZE (2007) entende como o figural, já que, enquanto imagem, não consegue ser figurativa posto ser uma figura isolada de seu contexto.

Alex Murphy, o policial que foi forçosamente transformado em *Robocop*, também é igualmente isolado de seu contexto. Ele não é mais pai, marido, policial. Isolado até mesmo de sua própria personalidade - agora controlada pela corporação - ele é um produto e somente isso. Quem é o homem por trás do ciborgue não resulta em interesse nem para a ciência nem para a empresa financiadora. De modo similar Bacon usa o isolamento como estratégia para aniquilar o que não lhe interessa. Sobre esse aspecto, DELEUZE (2007) pontua que na obra de Bacon

Uma figura está isolada na pista, na cadeira, na cama ou no sofá, na área redonda ou paralelepípedo. Ela só ocupa uma parte do quadro. O que preenche então o restante do quadro? Para Bacon algumas possibilidades estão excluídas, ou não têm interesse. (DELEUZE, 2007, p. 13)

O segundo conceito apontado por DELEUZE (2007) é o atletismo. Nas pinturas de Bacon os corpos parecem se contorcer de forma exagerada, dentro dos espaços de isolamento. Para ilustrar este conceito latente em muitas das obras de Bacon, o autor utiliza o exemplo de uma pintura de 1978, intitulada "Sala 9" onde:

a Figura estica todo o corpo e uma perna para fazer girar a chave da porta com o pé, do outro lado do quadro. Nota-se que o contorno, a área redonda de um belo laranja dourado, não está mais no chão, mas micro, está situado sobre a porta, de modo que a Figura, na ponta do pé, parece ficar de pé sobre a porta vertical, numa reorganização do quadro. Nesse esforço para eliminar o espectador, a Figura já dá provas de um atletismo todo singular. Mais singular ainda porque a fonte do movimento não está nela. O movimento vai principalmente da estrutura material, da grande superfície plana, para a Figura. (DELEUZE, 2007, p. 22)

Em *Robocop* o atletismo se encontra presente plasmado no corpo ideal, construído sob os cânones do corpo helênico apolíneo, ainda assim enclausurado pelos movimentos robóticos, limitados da máquina e pela vontade monitorada pela ciência apresentando, desta forma, uma versão do que nas palavras de DELEUZE é a "extrema solidão das Figuras, extremo enclausuramento dos corpos, excluindo todo espectador: a Figura só se torna assim graças a esse movimento em que ela se fecha e que a fecha." (DELEUZE, 2007, p. 22)

A terceira característica observada por DELEUZE (2007) é o corpo enquanto vianda. Através deste conceito o autor traça uma nítida separação entre a Figura e o material que estão contidos na obra de Bacon:

O corpo é a Figura, ou melhor, o material da Figura. Não se deve, sobretudo, confundir o material da Figura com a estrutura material espacializante, situada do outro lado. O corpo é Figura, não estrutura. Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é rosto. Tem uma cabeça, porque a cabeça é parte integrante do corpo. Pode até se reduzir à cabeça. (DELEUZE, 2007, p. 28)

A cabeça da figura ganha um caráter nevrálgico na composição segundo esse ponto de vista. O corpo é visivelmente vianda – a princípio carcaça –, porém o rosto, embora carregue em si vestígios da identidade e da sombra – entendidos por DELEUZE como espírito e devir animal –, não se desvincula da mesma.

As deformações pelas quais o corpo passa são também os traços animais da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas de rosto. Com efeito, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e escovação que o desorganizam, fazendo surgir uma cabeça em seu lugar. (DELEUZE, 2007, p.28)

Desta forma o autor entende que não há correspondências formais na pintura de Bacon e sim uma zona de *indiscernibilidade*. Esta zona atribui ao corpo vianda uma outra dimensão que transcende a carcaça morta. Afinal, “a vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva.” (DELEUZE, 2007, p.31) A vianda, enquanto corpo exposto, condiz com a crença de Bacon de que todo homem que sofre é vianda. DELEUZE (2007) complementa este pensamento dizendo que “nós somos vianda, nós somos carcaças em potências.” (DELEUZE, 2007, p. 32)

Em *Robocop* o que resta do corpo do personagem Alex Murphy, interpretado por Joel Kinnaman, após ser exposto a uma explosão criminosa é justamente seu rosto, com o crânio comprometido, a mão direita e os pulmões, incluindo o coração, faringe e laringe que não podem ser vistos com facilidade.

A parte restante do corpo de Alex Murphy é um corpo grotesco e que pode ser equiparado ao que DELEUZE (2007) observa na obra de Bacon, ou seja, uma combinação entre corpo vianda e cabeça.

Através dos conceitos apontados por DELEUZE percebem-se possíveis aproximações entre o filme de José Padilha e o tríptico de Bacon que nos permitem entender uma possível tradução textual entre as duas obras que possuem linguagens distintas. A vianda, o atletismo e o isolamento se encaixam perfeitamente como dispositivos que possibilitam leituras aproximativas de *Robocop* e da obra de Francis Bacon. Essa leitura permite, ainda, entender a metáfora visual implicada na presença do tríptico como elemento do cenário do filme. Os conceitos analisados funcionam como chaves para entender a provocação proposta pelo diretor José Padilha.

Por outro lado é preciso enfatizar que a Oresteia de Ésquilo enquanto inspiração para o tríptico de Bacon e *Robocop* guardam, entre si, uma imensa distância: não possuem a menor proximidade em termos de narrativa, tampouco apresentam qualquer aproximação em termos de personagens, enredo, contexto, ou mesmo reflexão teórica. Também não se pode negar as diferentes naturezas entre *Robocop* e Bacon. Se a vianda, o atletismo e o isolamento são

compatíveis enquanto ferramentas de análise para *Robocop* é devido ao hiato em que o leitor / espectador se encontra, onde significados e aproximações são tecidos tentando considerar a lógica própria do diretor do filme. O fato é que em todos os aspectos *Robocop* e Bacon não são dois equivalentes em linguagens distintas. Então, a pergunta que permanece é: poderíamos entender *Robocop* a partir de uma tradução metafórica de Bacon?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É verdade que a tinta nunca se converterá inteiramente em película e que cada linguagem e cada suporte possui as suas particularidades, intransferíveis entre seus meios. Desta forma a busca por traduções literais, que apresentem equivalentes perfeitos entre duas linguagens, torna-se, por definição, utópica. Contudo, com as ferramentas adequadas – que encontramos em DELEUZE (2007) – torna-se verossímil ver *Robocop* como uma possível tradução de Bacon, se considerarmos que o autor desta tradução é o próprio diretor, que deliberadamente provoca essa leitura ao colocar a pintura compondo o cenário de seu filme.

Retomamos os apontamentos de PATRIOTA (2013) para entender que, enquanto tradução literal, realmente não é factível encontrar equivalência entre as mencionadas obras. Em termos de traição tautológica, contudo, Padilha parece brincar com conceitos adversos, criando equivalências por meio de equalizações que aumentam as aproximações e diminuem as distâncias que separam uma obra da outra.

Neste sentido Padilha é um traidor, no mesmo estilo daquele que coloca títulos muito diferentes em traduções de filmes brasileiros a fim de preservar um sentido e uma lógica atrelados ao universo pessoal, cultural e localizada no tempo / espaço. Ao mesmo tempo, se considerarmos que os hiatos das traduções, como propõe OLIVEIRA (2014), permitem a construção de sentidos através dos encontros e desencontros entre as obras e seu tradutor e entre as obras traduzidas e seus leitores / espectadores, então podemos concluir que, independente da vontade consciente do diretor-autor, temos um sentido gerado, amplo e irrestrito, aberto à interpretação, que liga as pinturas consagradas da arte com um filme comercial de ação policial. É desta forma que entendemos a tradução entre *Robocop* e Francis Bacon.

## REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007. 183 p.
- GRIFFITH, Eric. **How Classic Paintings, 3D Printing Brought RoboCop to Life**. 2014. Disponível em: <<http://www.pcmag.com/article2/0,2817,2430391,00.asp>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Grall, 1995.
- PATRIOTA, Cristina. **O mito da tradução/traição**. 2013. Ensaio publicado no Jornal Opção. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/o-mito-da-traducao-traicao>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e. **Sentidos dos hiatos na intertextualidade** (Manuscrito não publicado). In: Encontro Da Anpap – “Ecossistemas Artísticos”, 23., 2014, Belo Horizonte.

