

O MITO NA TRADUÇÃO DA ODISSEIA POR THEO ANGELOPOULOS

LEMOS, Ricardo José Maciel
Mestrando - UFBA

RESUMO: Com base no dialogismo de Bakhtin, o artigo pretende analisar as ressignificações do mito em *Um olhar a cada dia*, tradução intersemiótica da *Odisseia* realizada por Theo Angelopoulos. Será analisada também a influência dos contextos histórico, social e político em que foi feita a tradução nas ressignificações inseridas na obra cinematográfica. Para isso será utilizado o método narratológico comparativo proposto por Robert Stam para o estudo de traduções de obras literárias para o cinema, método baseado na análise do tempo da narrativa de Genette, principalmente nas categorias: ordem, duração e frequência. O artigo propõe ainda a observação das afinidades e diferenças temáticas e estilísticas existentes entre as obras literária e cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; cinema; tradução intersemiótica; dialogismo; mito.

A *Odisseia*, poema épico colocado na forma escrita por volta do século VI a.C., narra a longa e dificultosa viagem de volta para casa de Ulisses após o fim da guerra de Troia. *Um olhar a cada dia* narra a volta à Grécia de A., cineasta grego residente nos Estados Unidos, para a exibição de seu mais recente filme. Mas o verdadeiro objetivo de A. é encontrar três rolos de um mítico filme dos irmãos Manakis que seria o primeiro a ter sido feito nos Bálcãs.

Esse presente artigo pretende analisar a ressignificação do mito na tradução intersemiótica da *Odisseia* feita por Theo Angelopoulos, investigando os contextos histórico, social e político em que foi feita e a influência desses contextos na ressignificação inserida pelo cineasta, e também investigar a utilização de outras obras por Angelopoulos em sua tradução e como a utilização dessas obras influenciou na ressignificação do mito.

A análise aqui proposta justifica-se por ser a *Odisseia* uma das obras fundadoras da literatura ocidental e pela influência que exerceu em momentos fundamentais da história da literatura, desde as tragédias, até *Ulisses* de James Joyce.

E justifica-se também pela importância do cinema de Theo Angelopoulos, que com seu cinema caracterizado por longos planos sem corte e pelo silêncio, privilegia em seus filmes a imagem. Também pela singularidade dos filmes de Angelopoulos que para Lipovetsky (2009) é um dos poucos cineastas cujas obras estão fora do sistema dominante que ele chama de hipercinema, fruto das problemáticas trazidas pela pós-modernidade nos anos 1980 e caracterizado, entre outras coisas, pelos avanços técnicos, pelo aumento dos custos e do marketing, pelos planos curtos e pela sucessão mais e mais rápida de sons e imagens.

O filme trata da crise das ideologias, da falta de perspectivas, da violência, da instabilidade das fronteiras e do drama dos refugiados, temas bem atuais. A Grécia mesma tem papel central na crise econômica que ora assola a Europa. A história sempre esteve presente no cinema de Angelopoulos, seja ao retratar acontecimentos históricos da Grécia, seja ao retratar a situação social e política de toda a região dos Bálcãs.

A análise justifica-se ainda pela importância que a Tradução Intersemiótica pode ter para a memória de uma obra literária, como também para a ampliação de seu alcance, visto ser o cinema uma forma de arte mais popular e acessível. Se por um lado ele retira a aura de uma obra de arte, por outro encurta a distância entre ela e o público (BENJAMIN, 2005).

Como diz Samoyault (2008, p. 117), a “re-escritura” de um mito não apenas repete a sua história como conta “a história de sua história”, mostra “o movimento de sua continuação na memória humana”. Então nossa análise levará a uma maior compreensão não apenas da *Odisseia* e da sua tradução realizada por Angelopoulos, mas também a uma maior compreensão do mito de Ulisses e de sua história.

Nossa análise será baseada tanto nas teorias de Bakhtin, como na taxonomia de Genette usará como método tanto a “narratologia comparativa” proposta por Robert Stam, quanto a taxonomia de Genette.

Mikhail Bakhtin, após estudos sobre o romance e sobre a obra de Dostoiévski, percebe coexistirem no romance diversos discursos e gêneros em diálogo (MACHADO, 2007, p. 153). Conclui o russo que tanto um falante ao proferir um enunciado quanto um escritor ao conceber uma obra interagem com enunciados e obras anteriores. E eles interagem também com a língua em que enunciam ou escrevem e com a cultura à qual pertencem (Ibid, p. 155-162). Para ele, essa é uma característica do próprio pensamento humano, ser um diálogo entre o texto e o contexto, entre o sujeito e o meio do qual faz parte (BAKHTIN, 1997, p. 333). A prosa, os enunciados e os discursos apenas se realizam como respostas (MACHADO, 2007, p. 155-158).

Para o teórico, os gêneros discursivos e todas as suas possíveis formas de expressão são manifestação de cultura e só podem ser considerados em relação com o espaço e o tempo. As obras então devem ser consideradas em relação com o espaço e o tempo (MACHADO, 2007, p. 158-159). E elas estão, segundo ele, em diálogo não apenas com o passado, mas também com o futuro, pois é a vida póstuma das obras que lhes enriquece em sentido e significado. Ele acredita não serem as obras estáveis em sentido, os sentidos renovam-se nos diálogos sucessivos da “grande temporalidade”: “o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre” (BAKHTIN, 1997, p. 413-414). Só o olhar de outra cultura ou de outro tempo, revela o valor profundo tanto de uma obra como de uma cultura, mas nunca de forma definitiva, pois outras culturas e outros tempos revelarão o seu valor ainda mais profundamente (BAKHTIN, 1997, p. 364-368).

O dialogismo de Bakhtin enxerga a cultura e a obra literária abertas em significado, interagindo com o mundo. A sua ideia de autoria e obra como diálogo, assim como a de que uma cultura tem toda a sua complexidade revelada somente sob o olhar de outra, proporcionam uma outra forma de se ver o “autor” e o “original”.

Bakhtin (1997, p. 298) diz ser a obra uma “compreensão responsiva ativa” que responde a “obras-enunciados” anteriores e objetiva a resposta de obras futuras. Compreender é interagir com obras, enunciados, discursos anteriores e pensar num outro contexto (Ibid, p. 404). Em cada novo contexto as obras e os discursos renovam-se em sentido. A compreensão é então transmutação do alheio em “alheio-pessoal” (Ibid, p. 412).

Bakhtin e suas teorias criam então uma nova perspectiva em relação à tradução, pois esta, sendo observação de um discurso ou obra em um novo contexto, seja discursivo, cultural ou temporal, o que implica, segundo ele, renovação de sentido, pode ser vista não mais como apropriação da obra de outro ou traição das intenções de um autor, mas como diálogo, interação, compreensão, como ato criativo, como encontro

entre épocas, culturas e meios, como leitura reveladora de sentidos, potencializadora de significados e intenções.

Robert Stam (1992, p. 75) defende que o dialogismo funciona em toda produção cultural, literária ou não literária, verbal ou não-verbal, e que a visão de Bakhtin do autor como orquestrador de obras e discursos anteriores permite ver o cineasta contemporâneo também como um orquestrador, um amplificador dos discursos à sua volta, presentes na literatura, na pintura, na música, na publicidade, etc. A tradução de um livro em filme seria então uma orquestração de mídias e discursos (STAM, 2006, p. 23). Stam (Ibid, p. 48) diz ainda que, ao promover a interação entre diferentes culturas e temporalidades, a tradução da literatura em cinema revela as “tendências discursivas” vigentes quando da realização da obra cinematográfica. Então, toda tradução de uma obra literária em cinema revela características não apenas do livro, seu tempo e sua cultura, mas também do tempo e da cultura da própria tradução.

Em Palimpsests, Gérard Genette diz haver cinco relações entre os textos ou transtextuais possíveis, sendo a intertextualidade apenas uma delas. São elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. (GENETTE, 1997, p. 01-07)

Para Stam, embora Genette tenha pensado na literatura ao elaborar esses conceitos, eles podem ser instrumentos úteis na análise de traduções de obras literárias em cinema. A intertextualidade aparece nas “referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos”. Essas alusões podem ser tanto literárias como fílmicas e podem ser feitas das mais diversas maneiras, como por meio de um objeto ou mesmo por um movimento de câmera. A paratextualidade, nos “pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor”, sequências filmadas mas não incluídas na versão definitiva, etc. A metatextualidade, nas traduções fílmicas críticas ou mesmo hostis em relação à obra literária, mas também nas traduções em que uma fonte ou mesmo a relação com um gênero literário não são mencionadas ou são evocadas de forma silenciosa. A arquitextualidade, nas traduções em que as obras literárias são renomeadas ou nas que possuem títulos enganosos. A hipertextualidade, para Stam o conceito mais relevante para a tradução de literatura em cinema, aparece na relação entre uma obra literária (hipotexto) e uma obra cinematográfica (hipertexto) que a transforma, por meio de seleções, ampliações, etc. Traduções anteriores de um mesmo livro em filme podem servir como “um grande e cumulativo hipotexto” a serviço de um cineasta. (STAM, 2006, p. 29-34)

Robert Stam incentiva a observação das afinidades e diferenças temáticas e estilísticas existentes entre o escritor e o cineasta, como também a análise do contexto. (2006, p. 35-49)

Utilizaremos ainda a taxonomia de Genette como instrumento de análise não só das relações intertextuais existentes entre a *Odisseia* e *Um olhar a cada dia*, como também para investigar a utilização por Angelopoulos de outras obras em sua tradução.

Barbara Graziosi e Emily Greenwood (2007, p. 05) acreditam que o trabalho de Milman Parry nos anos 1930 e o reconhecimento de que era a poesia épica de Homero, em sua origem, literatura oral, encorajaram os artistas a utilizarem diferentes gêneros e mídias em suas interpretações de Homero.

A forma como é compreendida a literatura clássica, dizem, é fruto de sua relação com as modernas mídias. E também as diferentes noções de temporalidade determinam o modo como são percebidas as obras. O modernismo mesmo reivindicou uma relação dinâmica onde um passado distante adquiria sentido através do contato com o presente, enquanto ao presente era dado significado através de histórias do passado. Chamam

atenção ainda para como as atuais abordagens da obra de Homero diferem radicalmente quanto à maneira de tratar o tempo. (Ibid, p. 12-13)

W. B. Stanford lembra-nos do dilema enfrentado por todo autor ao reviver uma figura mítica em uma obra de ficção. Pois se por um lado há um desejo por alguma novidade de estilo ou invenção, por outro, se ao adaptar um conhecido mito, um autor vai muito longe, inventando novas qualidades ou aventuras para os heróis, ou os apresenta de uma maneira muito revolucionária, corre o perigo de ofender seu público. Mas, diz ele, algumas interpretações de temas míticos, ainda que choquem seus contemporâneos, podem ser bem aceitas por gerações posteriores. (STANFORD, 1976, p. 01-02)

Dentre os motivos possíveis, apontados por Stanford (1976, p. 02-06), para as variações introduzidas quando da retomada de um mito estão a assimilação histórica, a adequação ao gênero que será utilizado na releitura e a identificação ou não do autor com o herói mítico a ser retomado. Embora trate em seu livro apenas de adaptações literárias de personagens míticas, esses são motivos para variações também em outras formas de adaptação de temas mitológicos.

Para Samoyault (2008, p. 115), o mito conta a origem de uma cultura ou nação, repetindo-se e renovando-se, em uma diversidade infinda de versões, que ao mesmo tempo em que dissolvem a sua origem, adensam-no em sentido, variando-o em detalhes e fixando “seus traços perenes”. Para ela, “não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente” (SAMOYAULT, 2008, p. 118).

Nas sociedades “arcaicas” os mitos preservavam e transmitiam os paradigmas para “todas as atividades responsáveis” executadas pelo homem (ELIADE, 1992, p. 09). Eles eram “modelos paradigmáticos, revelados ao homem em tempos míticos” que possibilitavam então a regeneração periódica tanto do Cosmo quanto da sociedade (Ibid). Os atos mais importantes da vida eram “revelados ab origine, pelos deuses ou heróis” e os homens apenas repetiam esses exemplos (Ibid, p. 35). Um ato ou um objeto eram reais somente enquanto repetições de um arquétipo. O homem ao repetir um ato paradigmático ou imitar um arquétipo via-se transportado para o momento mítico mesmo da revelação do arquétipo e com isso acontecia a suspensão “do tempo profano, da duração, da ‘história’”, e isso acontecia nos rituais ou momentos importantes como as cerimônias, a caça, a guerra, o trabalho e outros (Ibid, p. 36-38)).

O homem protegia-se do sofrimento, individual ou coletivo, provocado pelas grandes catástrofes, pelas invasões, pela injustiça social, abolindo a história periodicamente, repetindo a cosmogonia e regenerando o tempo, ou atribuindo aos acontecimentos históricos um valor “meta-histórico” que servisse não somente como consolo, mas que fosse antes coerente e pudesse “ser encaixado num sistema bem consolidado, no qual tanto a existência do homem como a do Cosmo tinha sua *raison d'être*” (ELIADE, 1992, p. 139).

E o homem contemporâneo e histórico? Nietzsche entende ser a história útil ao homem “conforme ele age e aspira, preserva e venera, sofre e carece de libertação”(NIETZSCHE, 2003, p. 17-18). Ele divide a história em três: a monumental, a antiquária e a crítica. A história monumental serve ao artista no momento da criação ou ao guerreiro no momento de uma batalha, dando a eles modelos e mestres, inspiração (Ibid, p. 18). A história antiquária serve ao homem na preservação dos costumes do seu povo e da terra onde nasceu (Ibid, p. 25). A história crítica serve ao homem no julgamento do passado e na sua consideração crítica (Ibid, p. 29-30) . As três histórias devem estar em equilíbrio, pois a hegemonia de qualquer das três traz prejuízos à própria história e à vida (Ibid, p. 17-31). Para Nietzsche, o homem do século XIX estava

vivendo uma “doença histórica”, uma hipertrofia do sentido histórico (NIETZSCHE, 2003, p. 05-06). Essa doença trouxe um sentimento de fim de mundo, uma descrença no futuro. Ele achava que ela era causada pela exigência de que a história fosse uma ciência (Ibid, p. 32). E isso teria levado à busca desenfreada pelo conhecimento, entendido como meta em si, à interiorização da cultura, agora vista como acumulação de saber, e à “crença pernicioso na velhice da humanidade”, “crença de se ser tardio e epígono” (Ibid, p. 40).

Acredita-se que o homem contemporâneo ainda vive essa doença e ela teria piorado com a crise das ideologias no século XX (NORA, 1993, p. 08). Nora fala em uma “aceleração da história” e diz sobre ela:

[...] Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo do terminado, o fim de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais.

Para Nora, essa aceleração é caracterizada pela distância entre a memória e a história (Ibid, p. 08). A memória é viva e está em constante evolução, a história é reconstrução, lembrança do que foi. O criticismo da história destrói a memória espontânea (Ibid, p. 09).

Nietzsche diz haver dois antídotos contra essa “doença histórica”: o a-histórico e o supra-histórico. O a-histórico é a arte e a capacidade de esquecer e de se colocar em um “horizonte limitado”. O supra-histórico é o que retira o olhar do devir e o direciona para a arte e a religião. Esses antídotos trazem de volta a segurança e a tranquilidade, o que “perdura e se eterniza”, o esquecimento (NIETZSCHE, 2003, p. 95-96). O sentido histórico hipertrofiado retira as raízes do futuro, destrói as ilusões. A história torna-se então oposta à arte (Ibid, p. 58-59). Para Nietzsche, sentir apenas historicamente seria o mesmo que não mais dormir ou, sendo um animal, viver ruminando. Por isso é necessário esquecer para que a vida não se torne apenas um “paraíso perdido”, “um ininterrupto ter sido” (Ibid, p. 09). O homem para que crie, realize algo novo ou tenha mesmo a força de continuar vivendo, precisa por vezes refugiar-se num horizonte mais limitado, na esperança de uma felicidade nova, no a-histórico (Ibid, p. 11-13). A história deve servir então à vida e o olhar para o passado deve servir para se compreender o presente e se desejar o futuro (Ibid, p. 14-15).

Após a realização de *Alexandre, o Grande* em 1980, filme em que decreta o fim do poder redentor das revoluções, Angelopoulos passa por um período de descrença. Realiza então mais três filmes nessa década, chamados posteriormente de “trilogia do silêncio”. *Viagem a Citera*, o silêncio da história; *O apicultor*, o silêncio do amor; *Paisagem na neblina*, o silêncio de Deus. Esses filmes trazem em vez da análise histórica, característica dos filmes anteriores de Angelopoulos, personagens individuais que vagueiam angustiadas em um mundo incerto. Com *O passo suspenso da cegonha* (1991), a história retorna, mas não mais a história apenas da Grécia, mas a história dos Balcãs. Nele aparecem os refugiados, os que perseguem sonhos perdidos, os desejosos de comunicação, assim como as fronteiras e as ruínas. Serão esses os personagens recorrentes nos seus filmes da década de 1990. (ALBERÓ, 2000, p. 24-26)

Durante o processo de gestação de *Um olhar a cada dia*, a guerra dos Balcãs encontra-se em seu apogeu (ALBERÓ, p. 26-28). Em 1992 e 1993, a guerra já se espalha por toda a Bósnia e Sarajevo suporta os ataques das forças sérvias. Toda a região estava tomada pela perplexidade e já vivia o drama dos refugiados.

Três fatores levaram Angelopoulos a realizar *Um olhar a cada dia*: o antigo desejo de adaptar a *Odisseia*, a suposta existência de três rolos de um filme nunca revelado dos irmãos Manakis e a dúvida de que seria ainda capaz de enxergar o ser humano de forma verdadeira (ANGELOPOULOS apud ALBERÓ, 2000, p. 133).

Na *Odisseia* Homero trata do retorno repleto de provas e conflitos de Odisseu a casa após a Guerra de Tróia. Odisseu, herói mítico, com destino traçado pelas moiras em seu nascimento e vítima dos desígnios divinos. O cineasta Angelopoulos em *Um olhar a cada dia* trata de A., cineasta residente nos Estados Unidos, homem histórico e senhor do próprio destino que retorna à Grécia em busca de rolos de um filme feito pelos irmãos Manakis e que seria o primeiro filme realizado nos Balcãs. A. percorre a região dos Balcãs, em plena guerra, à procura do filme. Temos aqui não mais o personagem mítico, mas o personagem histórico. Não mais o tempo mítico, mas o tempo histórico.

Pere Alberó (2000, p. 97) pensa que por se tratar fundamentalmente de uma viagem em busca da reconstituição de um olhar, em *Um olhar a cada dia*, os elementos histórico-sociais não podem faltar para que esse olhar possa de novo entender o mundo ao seu redor. Diz ele que o mito, aqui já inserido no processo histórico, a tradição, a história e a memória, são ferramentas necessárias para que se tenha um olhar sobre o presente.

Mircea Eliade acredita serem muito poucos os homens realmente não religiosos e que, por mais que a negue, o homem contemporâneo ainda carrega em si toda a herança de seu passado religioso. Ele carrega então “toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados”. E ele dá como exemplo os festejos por ocasião do Ano Novo, da mudança para uma nova casa. Há ainda a celebração do casamento, do nascimento de uma criança, do novo emprego. Para ele, mesmo nos espetáculos e nos livros encontram-se “mitologias camufladas”. O cinema reutiliza diversos temas míticos e a leitura tem uma função mitológica, pois através dela o homem consegue também “sair” do tempo pessoal. A ficção então exerceria hoje um papel próximo ao outrora exercido pelo mito (ELIADE, 1992, 98-99).

Com a crise das ideologias, a guerra que devastava os Balcãs, Angelopoulos viu-se em dúvida quanto à sua capacidade de ainda, através do seu cinema, retratar o homem em sua verdade (ANGELOPOULOS apud ALBERÓ, 2000, p. 133). E ele transmite ao personagem do filme, sugestivamente chamado de A., toda essa dúvida. O personagem conta que ao tirar uma fotografia nenhuma imagem surgiu. Ele diz: “Como se meu olhar não funcionasse”. E depois: “O sol desapareceu no horizonte”.

Angelopoulos utiliza outras obras em sua tradução da *Odisseia*. Ao encontrar um velho amigo, esse diz a A.: “No princípio Deus criou a viagem”. Esse é um verso do poema de Seferis *Estratis, el marinero entre los agapantos* (ALBERÓ, 2000, p. 105). E é um verso do segundo dos *Quartetos* de T. S. Eliot a primeira fala de A. no filme: “Em meu fim está o meu começo” (Ibid, p. 106). O cineasta A. retorna à Grécia para a exibição de sua última obra e o áudio da película é ouvido por nós, espectadores. E se trata do filme *O passo suspenso da cegonha*, filme anterior de Angelopoulos. Ao final da película, o conservador da filmoteca cita a obra *O livro das horas* de Rainer Maria Rilke no original (Ibid, p. 108). Há também a utilização do primeiro filme dos irmãos Manakis realmente conhecido e que retrata mulheres fiandeiras. *Um olhar a cada dia*

começa com imagens desse que é o primeiro filme dos Manakis e o primeiro realizado nos Bálcãs.

Os contextos histórico e político eram marcados por uma crise ideológica, por um sentimento de desesperança de final de século, por uma guerra, mas também pela ânsia pelas origens e por explicações sobre o que se passava na região. A. acredita que na origem do cinema na região, no frescor de um olhar de um século que se iniciava, pode estar a resposta, o antídoto para tanto horror. O contexto social era de desamparo e desespero, com o aumento a cada dia do número de vítimas e refugiados. E vimos que esses contextos influenciaram sim, não só na feitura da obra, como na própria ressignificação do mito realizada por Angelopoulos.

Vimos que outras obras foram usadas por Angelopoulos em sua tradução. E elas influenciaram na ressignificação do mito operada por ele em *Um olhar a cada dia*. Elas servem no filme como reafirmadoras do caráter cíclico do mito e do seu eterno recomeçar, mas também como símbolos da esperança em um novo recomeço. Algumas delas compõem mesmo falas e pensamentos dos personagens. *O passo suspenso da cegonha* é utilizado de forma bem interessante e os diálogos do filme parecem estar sendo ditos pela plateia que o assiste em Florina, como em um grande coro de uma tragédia. Os poemas de Seferis, Eliot e Rilke aparecem como intertextos, se considerados pela taxonomia de Genette, pois são no filme alusões, mas também são incorporados aos diálogos mesmos do filme.

Esperamos no decorrer da nossa pesquisa estender e aprofundar as análises feitas no presente artigo, para que seja melhor compreendida a forma como foi inserida a ressignificação do mito por Angelopoulos em sua tradução da *Odisseia*.

REFERÊNCIAS

- ALBERÓ, Pere. **Estudio crítico de Pere Alberó**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsests: literature in the second degree**. Nebraska: University of Nebraska, 1997.
- GRAZIOSI, Barbara; GREENWOOD, Emily (ed.). **Homer in the twentieth century: between world literature and the western canon**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 33-154.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007, p. 151-166.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relumedumará, 2003.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Tradução: Yara AunKhoury. In: Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduados em história e do departamento de história da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, dezembro de 1993.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul/dez 2006.

STANFORD, W. B. **The Ulysses theme**: a study in the adaptability of a traditional hero. Michigan: The University of Michigan Press, 1976.

Um olhar a cada dia. Theo Angelopoulos. Grécia/França/Itália: 1995. 176min, COR.