

A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual

Marcel Alvaro de AMORIM¹

Resumo

Quais são os possíveis caminhos ao se traduzir/adaptar uma obra literária para a tela do cinema? Como representar por meio de imagens o que as palavras expressam? É possível ser “fiel” ao texto literário? Essas são algumas das questões que nos propomos a responder neste trabalho. Para tanto, procuraremos nos basear nos estudos da tradução e/ou adaptação, para melhor entendermos os processos pelos quais textos literários – entre outros – passam para chegar às telas do cinema, compreendendo esse processo principalmente por meio do conceito de *dialogismo intertextual*, cunhado por Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), com base nos trabalhos desenvolvidos por estudiosos como Mikhail Bakhtin (2003), Julia Kristeva (1974) e Gerard Genette (1997). Almejamos argumentar que as adaptações, cada vez mais presentes no momento sociocultural em que vivemos, são obras independentes de seu texto base, configurando-se como (re)leituras – obras de arte autônomas – de um texto pré-existente.

Palavras-chave: Tradução – Teoria da Adaptação – Dialogismo Intertextual

Introdução

Traduzir ou adaptar obras literárias para as mais diferentes mídias – em especial, para TV e cinema – já é uma prática cultural intrínseca à contemporaneidade. É por meio dessa prática que se divulga o literário, atualizando-o e, com isso, atraindo um público cada vez mais diversificado para a leitura do mesmo.

Tendo como base os apontamentos acima, este trabalho pretende analisar de que forma se dá o entrelaçamento dessas mídias, estudando as duas principais correntes teóricas a investigar essa relação e, principalmente, buscando pontos que nos permitam elucidar o processo de tradução/adaptação. Desta forma, é foco do trabalho também discutir a questão da *fidelidade* na adaptação de obras literárias para o cinema, investigando as origens desse tipo de crítica e a validade dos trabalhos produzidos sob essa ótica.

¹ Doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Então, optamos por primeiramente caracterizar, de forma breve, os estudos que enxergam a relação entre as duas mídias a partir do prisma da *Tradução Intersemiótica*, ao ecoar o discurso de seus principais expoentes, nos preocupando com a apresentação de conceitos-chave dessa corrente teórica. Na segunda parte, apresentamos um quadro mais amplo a partir de estudos que trabalham a relação entre o cinema e a literatura sob arcabouço da *Teoria da Adaptação*, analisando especialmente àqueles estudiosos que enxergam esse processo como uma prática dialógico-intertextual.

1 Literatura e Cinema: a *Tradução Intersemiótica* como um caminho possível

“Textos alimentam-se uns aos outros e criam outros textos, e outros estudos críticos; literatura cria literatura. Parte do prazer da experiência de leitura deve ser a tensão entre o familiar e o novo, e o reconhecimento tanto da semelhança quanto da diferença...”²

(Adaptado de: SANDERS, 2006, p. 14)

Posicionamentos teóricos sobre a relação entre a literatura e o cinema não são novos e iniciaram-se junto aos avanços nos estudos da tradução. Segundo Susan Bassnett (2003, p. 37), o linguista russo Roman Jakobson foi o primeiro a abrigar adaptações entre sistemas semióticos dentro dos parâmetros da tradução já que, para o autor, em seu artigo *Sobre os aspectos linguísticos da tradução* (1959), poderíamos distinguir três formas diferentes desta: (1) *tradução intralinguística* (que consistiria na interpretação de signos verbais por meio de outros signos, também verbais, da mesma língua); (2) *tradução interlinguística* (a tradução propriamente dita, ou seja, interpretação de signos verbais por meio de signos, também verbais, de outra língua); e (3) *tradução intersemiótica* (interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais).

Por tradução intersemiótica, de acordo com esse autor, entenderíamos não somente a adaptação de obras literárias para o cinema, mas também as relações entre, por exemplo, um poema e uma tela, um romance e uma história em quadrinhos etc. No Brasil, o trabalho de Julio Plaza intitulado *Tradução intersemiótica* ([1987] 2008) abriu caminhos e fundou os alicerces da disciplina em nível acadêmico. Ecoando as idéias de Jakobson, Plaza

² Todas as traduções reproduzidas neste texto são de nossa autoria.

também conceitua a tradução intersemiótica como “aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (p. XI) e acrescenta que tal relação pode se dar entre diferentes artes além das citadas acima, como por exemplo entre a música e a dança ou o cinema e a pintura.

Umberto Eco, em sua obra *Quase a mesma coisa* (2007), destinada aos estudos da tradução de modo geral e, especificamente, às reflexões surgidas a partir de suas experiências enquanto tradutor e artista traduzido, pontua brevemente sobre a questão intersemiótica. Para o autor, a tradução intersemiótica ocorre nos casos

(...) em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia (2007, p. 11).

Não sendo o foco de seu livro, Eco se limita a afirmar que discorrerá sobre a tradução intersemiótica não para realizar um estudo sistemático da mesma – como, aliás, ele diz não pretender também em relação à tradução entre línguas naturais – mas para mostrar o que esta tem em comum com a “tradução propriamente dita” já que, para o autor, compreendendo as possibilidades e os prováveis limites de uma, pode-se chegar a uma melhor compreensão sobre as possibilidades e limites da outra (cf. ECO, 2007, p. 25)

Eco entende que uma boa tradução deveria considerar principalmente a transmutação da fábula e do enredo do texto de partida³. O autor considera ambas não como questões linguísticas, mas como estruturas que podem ser transmutadas e até realizadas em outros sistemas semióticos. Poderíamos, segundo Eco (2007, p. 57-58), contar a mesma fábula contida na *Odisséia*, de Homero, com o mesmo enredo, não somente por meio de uma paráfrase linguística, mas também por meio de um filme ou de uma versão em quadrinhos. Porém, é necessário que se respeite as particularidades de cada meio, já que

(...) na manifestação cinematográfica [por exemplo] contam certamente as imagens, mas também o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra, o barulho e os outros tipos de som, muitas vezes escritos (sejam eles diálogos nos filmes mudos, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela tomada se a cena se desenrola em um ambiente em que aparecem cartazes publicitários ou

³ Utilizaremos os termos “Texto de Partida (TC)” e “Texto de Chegada (TC)” ecoando BASSNETT, S. Estudos da Tradução. Traduzido por Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

numa livraria), para não falar na gramática do enquadramento e a sintaxe da montagem (ECO, 2007, p. 60).

Eco ainda introduz em sua obra uma discussão que perdurou por muito tempo nos estudos da tradução: a questão da *fidelidade ao original*. Para o autor, a fidelidade tem a ver com a persuasão “de que a tradução é uma das formas de interpretação” (p. 16) e o tradutor deve sempre visar reencontrar a *intenção do texto*, ou seja, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua e ao contexto cultural no qual foi cunhado. Entretanto, Bassnett (2003, p. 09) já havia sinalizado a perda de força de argumentos baseados na questão da fidelidade nos estudos da tradução. Para a autora, “ao escritor cabe dar às palavras uma forma ideal e imutável enquanto ao tradutor cabe a tarefa de as libertar do confinamento da língua de partida insuflando-lhes uma nova vida na língua para que são traduzidas”.

2 Literatura e cinema: um passeio pela Teoria da Adaptação

Robert Stam (2000) vai além dos estudos da tradução e propõe-se a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema em seu artigo *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation*. Para este autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como *infidelidade, traição, violação e vulgarização* para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto de partida (cf. STAM, 2000, p. 54).

De acordo com Stam, para superarmos a crítica da fidelidade é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra como *infiel* ao texto original, expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, temática e estética da fonte literária. A palavra *infidelidade* é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação ao texto de chegada que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida.

O conceito de fidelidade é, por si só, extremamente problemático e questionável. Stam, adotando uma postura desconstrutivista, questiona-se até sobre a possibilidade da fidelidade em adaptações já que mudanças são automatizadas dado o caráter das mídias.

Como já apontado pelas palavras de Eco, Stam (2000, p. 56) chama-nos a atenção para o fato de que

a mudança de uma mídia com uma única forma de expressão, sendo esta verbal, como um romance, que utiliza somente palavras para se constituir, para uma mídia multimodal como um filme, que pode contar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com a performance, música, efeitos sonoros e imagens em movimentos, explica a impossibilidade - e eu sugeriria até a indesejabilidade - da fidelidade literal.

Adotar um critério de fidelidade é ignorar a diferença entre os meios que se diferenciam até mesmo em seus processos de produção: enquanto escrever um romance é um ato solitário e quase sem custos, a produção de um filme é um trabalho colaborativo, que mobiliza uma equipe de centenas de pessoas, sendo ainda afetada por questões financeiras e corporativas. Aceitar a fidelidade como uma categoria crítica seria, portanto, essencializar a relação entre as duas mídias, assumindo que o romance contém uma espécie de *espírito* que deveria ser captado pela adaptação, independente de suas especificidades. Acreditar na presença de um *espírito* inerente à obra literária seria um regresso aos estudos da leitura e interpretação, pois nenhuma obra é fechada, permanecendo com sua estrutura aberta a diferentes interpretações que emergem em diferentes contextos. Retomando, para o autor, a noção de fidelidade só ganha força quando:

a) algumas adaptações falham em reproduzir o que nós mais apreciamos nos romance fonte; b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; e c) algumas adaptações perdem ao menos algumas das características marcantes de suas fontes (STAM, 2005a, p. 03).

Stam nos lembra que a discussão centrada no critério da fidelidade na maioria das vezes é resultado de: (1) uma espécie de veneração às artes antigas, consideradas superiores; (2) a um tipo de *iconophobia*, ou rejeição as aparências, já tão depreciadas na teoria das idéias platônicas⁴; e (3) a *logophilia*, que enxerga os livros como sagrados, portadores de mensagens representadas por palavras sacras.

A tentativa de depreciar o filme adaptado a partir de um livro é perceptível até mesmo na concepção da obra adaptada como “original” e da adaptação como “cópia”. Ao

⁴ Alicerçado na sua teoria das idéias – na qual o filósofo classifica as coisas e seres terrenos como imitações de conceitos presentes no Mundo das Idéias – Platão classifica a poesia – assim como a pintura – como uma imitação de terceira espécie, por ser uma cópia do mundo terreno, portando-se, então, como um simulacro de segundo grau. Platão valoriza, assim, a essência, atribuindo à aparência uma função negativa na formação de sua república (cf. PLATÃO, 2006).

considerarmos uma das partes “original” logo classificamos a outra como um subproduto, adotando uma visão de inferioridade da segunda em relação à primeira. Ora, a desconstrução de Derrida – assim como o dialogismo bakhtiniano e a semiologia de Barthes – já abalou os fundamentos da idéia de “original” e “cópia” dado que ambas são, na verdade, parte de uma infinita rede de disseminação do discurso (cf. STAM, 2000, p, 58)⁵. “Originalidade completa, como consequência, não é possível nem desejável. E se a 'originalidade' na literatura já é subestimada, a 'ofensa' em 'trair' esta originalidade, por exemplo, através de uma adaptação 'infiel' é ainda mais” (STAM, 2005a, p. 04).

É necessário, então, enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra fonte, mas sim entender a mesma como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas pelos estudiosos é, desta maneira, a percepção do texto de chegada como a leitura de uma novela fonte, um texto de partida, leitura essa que "é inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural". Esse modo de enquadrarmos a adaptação

sugere que assim como qualquer texto literário pode gerar um número infinito de leituras, um romance também pode gerar um sem número de adaptações. Uma adaptação é, então, menos uma ressuscitação de uma palavra original do que uma etapa num processo dialógico sem fim (STAM, 2005a, p. 04).

Stam (2000, p. 64) propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de *dialogismo intertextual*, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais. O conceito defendido pelo autor refere-se

as infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação (STAM, 2000, p. 64).

A intertextualidade ajuda a transcender os limites do conceito de “fidelidade”. O cinema, se encarado de forma intertextual, nos remete a outras formas de arte. Sendo assim, as adaptações devem ser encaradas não como cópias, mas como *traduções intersemióticas, transmutações, hipertextos*, derivados de um texto de partida - ou vários – com ou sem origem especificada na intrincada rede dialógica de sentidos. Desta forma, as

⁵ Para uma discussão mais aprofundada sobre a desconstrução da idéia de “original” e “cópia”, sugerimos a leitura de: GENTZLER, Edwin. Desconstrução. In: GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo, Madras, 2009.

pressuposições de Stam ecoam a obra do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin que considera

cada enunciado [como] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Para Bakhtin, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem e o princípio constitutivo do enunciado. Desta forma, todo enunciado constitui-se a partir de outro, é uma réplica desse. Por isso, um enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso. As relações dialógicas, assim, podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desentendimento, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto (cf. FIORIN, 2008a, p.24).

Ressalta-se, entretanto, que o termo *intertextualidade* não foi cunhado pelo filósofo russo, e sim por Júlia Kristeva⁶ em sua obra *Critique*, na qual a autora promove uma longa discussão acerca das teorias bakhtinianas contidas nas obras *Problemas da poética de Dostoievski* e *A obra de François Rebelais* (cf. FIORIN, 2008b, p. 162-163). Para Kristeva o discurso não seria um ponto com sentido fixo, mas sim um cruzamento de superfícies textuais, diversas escrituras em diálogo. Desta forma, todo texto seria construído como um mosaico de citações, sendo absorvido e transformado a partir de outro – ou outros – texto – ou textos.

Trabalhando em cima dos conceitos cunhados por Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette, narratologista francês, desenvolve em sua obra *Palimpsests*⁷: *literature in the second degree* novas formas de se entender a relação entre textos. Seu trabalho tem sido considerado útil pela crítica especializada no estudo da teoria da adaptação, principalmente

⁶ Para Julia Kristeva (1974; p. 64), “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”

⁷ Segundo Rosemary Arrojo (2007, p. 23), *palimpsesto* é um termo originário do grego *palimpsestos* – “raspado novamente” – em referência a um antigo material de escrita, na maioria das vezes, um pergaminho, que era usado por duas ou três vezes, sendo raspado a cada vez, em razão de sua escassez ou do preço elevado.

no que diz respeito às cinco formas de *transtextualidade*, termo mais inclusivo cunhado pelo autor para se referir a textos que, implícita ou explicitamente se encontram em relação com outros textos. A *transtextualidade* é, então, dividida pelo autor em: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e *arquitextualidade*.

Por *intertextualidade*, ecoando Julia Kristeva, Genette (1997, p. 1-2) entende a relação de co-presença entre dois ou mais textos, mais especificamente, como a relação efetiva de um texto em outro. Quando essa relação se dá de forma mais explícita e literal ocorre, segundo o autor, a prática da *citação* e, em sua forma menos explícita e canônica, o *plágio* - considerado um empréstimo não declarado, mas ainda assim literal. Por fim, em sua forma menos explícita e menos literal a intertextualidade pode ser considerada como *alusão*, ou seja, a compreensão plena de um enunciado supõe a percepção de uma relação entre esse e um outro.

O segundo tipo de *transtextualidade*, a *paratextualidade*, é constituído, geralmente, por uma relação menos explícita e mais distante entre os textos. São exemplos de *paratexto* de uma obra literária, por exemplo, seu título, subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos etc., assim como notas de rodapé, marginais, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, errata, orelha, capa, e outros sinais acessórios (cf. GENETTE, 1997, p. 3). Porém, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 131), esse tipo de transtextualidade envolve questões delicadas já que os títulos, os subtítulos, as notas e as ilustrações, por exemplo, podem compor o próprio texto, só configurando situações de intertextualidade se os mesmos forem extraídos de outros textos, estabelecendo uma relação de intersecção. É necessário nos questionarmos, desta forma, se

a paratextualidade [pode] se enquadrar realmente no que estamos caracterizando como *intertextualidade* (*em sentido estrito*). Talvez somente as epígrafes, os prefácios e os posfácios (nas obras que os contêm) convirjam para o que se costuma entender como *intertextualidade*, na medida em que podem constituir uma *citação*, como a epígrafe, ou podem recheiar-se dos demais casos de *intertextualidade* já examinados (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2009, p. 132).

A *metatextualidade*, o terceiro tipo de relação textual proposto por Genette (1997, p. 4), é a relação normalmente chamada de "comentário", em que um texto faz referência a outro sobre o qual ele fala, sem diretamente citá-lo ou, muitas vezes, nomeá-lo. Esse tipo de relação é, por excelência, uma relação crítica. Para Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 133), "muitas vezes, a crítica, ou a convocação do texto-fonte, aparece sob a forma de uma

alusão. Em vista dessa definição, é bastante provável que ela se constitua, por sua vez, de processos *intertextuais de co-presença*".

O quarto tipo, a *hipertextualidade*, é, segundo o autor, "qualquer tipo de relação unindo um texto B (o qual eu chamo de *hipertexto*) a um texto anterior A (que chamo, claro, de *hipotexto*), que são ligados de outra maneira que não um comentário" (1997, p. 5). Essa relação pode ainda ser de outra ordem, em que B não fale nada de A, mas, no entanto, B não existiria daquela forma sem A, do qual ele resulta. Sendo assim,

(...) a hipertextualidade se diferencia dos demais num ponto crucial: ela se descreve por uma relação de derivação. Um texto é derivado de outro texto – que lhe é anterior –, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. A *paródia*, o *pastiche*, o *transvestimento burlesco*, por exemplo, todos se originam de outros textos já existentes, e é dentro dessa relação entre o texto-fonte, a que Genette chamou de "hipotexto" e o texto derivado, que tratou como "hipertexto" (daí a designação de *hipertextualidade*) que se edifica este processo (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2008, p. 134-135).

Como exemplo, Genette cita a *Eneida* e *Ulisses* que, para ele, são, sem dúvida, *hipertextos* do *hipotexto* *Odisséia*. Essa derivação, como em diversas adaptações, se dá por meio de uma operação transformadora, diferindo-se entre si pelo tipo de transformação pela qual foram submetidas. No caso de *Ulisses*, a transformação pode ser considerada mais simples e direta - apenas transportou-se o enredo da *Odisséia* para outro contexto, em um outro tempo –, já no caso da *Eneida*, a transformação é mais complexa e mais indireta, pois Virgílio conta outra história completamente diferente, mesmo que inspirando-se no tipo fornecido por Homero na *Odisséia*. A imitação, para Genette, também é um tipo de transformação, pois para imitar um texto é necessário adquirir domínio sobre os traços que escolheu copiar, não somente extraindo dele algumas páginas.

Por fim, o quinto tipo de relação textual, a *arquitextualidade*, é considerada pelo autor como uma operação completamente silenciosa, que, no máximo, articula uma menção *paratextual*. Definimos essa relação como o conjunto das categorias gerais ou transcendentais - modos do discurso, de enunciação, gêneros literários, etc. - do qual se destaca cada texto em particular. Um romance, por exemplo, relaciona-se com o gênero romance da mesma forma que um poema remete-se textualmente ao gênero textual poema (cf. GENETTE, 1997, p. 1).

Para Stam (2000, p. 66), adaptações seriam melhor entendidas por meio da quarta categoria proposta por Genette, a *hipertextualidade*, já que filmes adaptados podem ser

vistos como *hipertextos* derivados de *hipotextos* pré-existentes, sendo esses transformados por meio de operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. Diferentes versões de uma mesma obra – ou *hipotexto* – podem ser consideradas diferentes *hipertextos*, ou leituras, assim como os *hipertextos* pré-existentes – filmes pré-existentes – de uma obra literária que será novamente adaptada, podem servir como *hipotexto* para o novo filme.

Como formas de transformação, Stam (2000, p. 68) entende operações como as já citadas seleção, amplificação, concretização, atualização, além da crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização. O romance, nesse sentido, pode ser visto como um produto produzido em uma mídia e contexto histórico específicos sendo depois transformado dentro de um contexto, mídia e esquema de produção diferente. O texto de partida, ou hipotexto, a obra literária, é considerado portador de uma rede de informações que podem ser amplificadas, ignoradas, subvertidas ou transformadas de acordo com a leitura proposta por quem o adapta. Desta forma,

a teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada na e literalmente traduzida do "dialogismo" de Bakhtin) e a teoria da "transtextualidade" de Genette, semelhantemente, expressão a troca sem fim de textualidades mais do que a "fidelidade" ou a um texto anterior ou a um modelo pré-definido, e, então, impactam na nossa forma de pensar a adaptação (STAM, 2005b, p. 8).

As adaptações seriam um texto fruto de uma rede intertextual, mas ainda assim, um novo texto. Stam (2000, p. 67) nos lembra, então, que seria produtivo ao analisarmos adaptações nos questionarmos sobre quais os intertextos evocados pelo romance fonte e pelo filme adaptado, além de buscarmos encontrar quais sinais do romance que foram escolhidos ou ignorados pelo adaptador ao produzir a obra cinematográfica. Para o autor, assim deixaríamos de criticar adaptações com base em visões moralistas e hierárquicas de ambas artes e passaríamos a estudá-las de forma mais contextualizada a partir de seu processo de criação, sendo este um processo puramente intertextual e dialógico.

Considerações Finais

Neste trabalho, nos propusemos a revisitar as teorias da *Tradução Intersemiótica* e da *Teoria da Adaptação* na busca por um caminho que nos permitisse compreender melhor a relação entre a arte literária e a cinematográfica, relação essa cada vez mais estreita na

contemporaneidade. Para tanto, clamamos as vozes de teóricos que, sob diferentes perspectivas, objetivam conjuntamente lançar luz sobre o fenômeno da adaptação de textos literários – entre outros – ao cinema.

Após a realização do levantamento teórico, optamos, então, por defender a adaptação de acordo com a visão dialógico-intertextual proposta por Robert Stam que, baseada na teoria do dialogismo bakhtiniano (2003 e 2006) e na ideia da intertextualidade cunhada por Kristeva (1974), nos oferece base teórico-metodológica para a compreensão e para a realização de futuras análises de textos fílmicos adaptados a partir de obras literárias.

Para concluir, apontamos que o caminho aqui apresentado configura-se somente como uma direção possível para a compreensão do processo de adaptação, não sendo o único horizonte, nem o porto de chegada definitivo. Fica aqui, então, conforme os apontamentos de Bakhtin (2003), que nos guiou durante a segunda parte da discussão apresentada, nossa voz que, sendo precedida por outras nas quais nos embasamos, espera também suscitar respostas/indagações e, na esfera acadêmica, futuras investigações.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Traduzido por Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008a.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In. BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008b.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests**: literature in the second degree. Traduzido para o inglês por Channa Newman e Claude Doubinsky. United States of America: University of Nebraska Press, 1997

KOCH, Ingedore G. Villaça. BENTES, Anna Christina. CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

SANDERS. J. **Adaptation and appropriation**. London and New York: Routledge, 2006.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation _In: NAREMORE, James. (org.). **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. **Literature through film**: realism, magic and the art of adaptation. United States of America: Blackwell Publishing, 2005a.

STAM, Robert. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert. RAENGO, Alessandra. (Edts.) **Literature and film**: a guide to the theory and practice of film adaptation. United States of America: Blackwell Publishing, 2005b.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Anna Lia Amaral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GENTZLER, Edwin. Desconstrução. In: GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo, Madras, 2009.