



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

Pérola de Farias Pedro

**UM GRANDE GAROTO: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA COMO FORMA DE
TRADUÇÃO**

Niterói

2021

PÉROLA DE FARIAS PEDRO

UM GRANDE GAROTO: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA COMO FORMA DE
TRADUÇÃO

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Letras na habilitação
Português/Inglês.

Orientadora: Professora Doutora Janine Maria Mendonça Pimentel

NITERÓI

2021

FOLHA DE AVALIAÇÃO

PÉROLA DE FARIAS PEDRO

DRE: 115214372

UM GRANDE GAROTO: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA COMO FORMA DE
TRADUÇÃO

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Letras na habilitação
Português/Inglês.

Data de avaliação ___ / ___ / ___

Banca examinadora:

_____ NOTA: _____ Janine

Maria Mendonça Pimentel - Presidente da Banca Examinadora

Professora Doutora Janine Maria Mendonça Pimentel - UFRJ

_____ NOTA: _____ Thiago

Rhys Bezerra Cass - Leitor Crítico

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores: _____

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a minha orientadora Janine Pimentel, que me ensinou a traduzir e a analisar uma tradução. Sem sua ajuda e horas de trabalho, eu não teria encontrado os grupos do Natya Shastra e Nossos Corpos Por Nós Mesmas, que produziram dois livros traduzidos e revisados sob sua coordenação. Serei sempre grata por sua disponibilidade e ensino, que me guiaram até o ponto onde estou hoje dentro do meu crescimento profissional e pessoal.

Agradeço também aos grupos do Natya Shastra e Nossos Corpos Por Nós Mesmas, que a partir do processo de tradução coletiva, me ensinaram a reconhecer o tradutor dentro da tradução e a pensar e trabalhar com tradução de maneiras diferentes. Tais grupos me colocaram em contato com a escrita e a interpretação de diversos tradutores, o que construiu a visão de tradução que aqui apresento.

Agradeço ao professor Thiago Rhys, que serve como leitor crítico da monografia, por suas horas de trabalho e atenção dentro dos cursos de Narrativa de Língua Inglesa I e II. Sua paixão por narrativa criou ótimas aulas e inspira pessoas como eu, que se interessam pela literatura inglesa.

Ainda reconheço aqui a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que me admitiu na Faculdade de Letras e me permitiu a partir do Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC) trabalhar como bolsista e tradutora no projeto Natya Shastra.

Por fim, agradeço à minha família. Minha mãe, Patrícia Silveira de Farias, professora da Escola de Serviço Social da UFRJ, ensinou-me lições valiosas sobre a academia, e serviu como revisora do trabalho em seus estágios finais. Meu pai, Geraldo dos Santos Pedro, que trabalhou em seu doutorado na UFF enquanto eu escrevia esta monografia, e sempre me apoiou em meus estudos. Meu irmão, que apesar de todas suas complicações de saúde e visitas ao hospital durante este ano difícil, me indicou o livro e me apoiou a cada momento. Devo, por isso, dedicar este trabalho a ele.

RESUMO

O presente trabalho analisa o livro e filme *Um Grande Garoto* (*About A Boy*, 2002) a partir da literatura dos Estudos de Tradução e dos Estudos de Adaptação. Buscando o aprofundamento da compreensão de mudanças adaptativas como transformações tradutórias de meios intersemióticos, utiliza-se o modelo de Perdikaki (2017) para realizar este trabalho. Cria-se a partir de tal modelo um trabalho comparativo que visa sinalizar não o que se perde na tradução, mas o que este processo pode levar a descobrir, seja dentro de uma narrativa, ou em relação à capacidade interpretativa do ser. Os resultados encontrados mostram a adaptação como processo de tradução, e a tradução como processo de interpretação.

Palavras-chave: tradução intersemiótica, adaptação, filme, hornby, perdikaki

ABSTRACT

This paper, building upon the literature of translation and adaptation studies, analyses the book and film *About a Boy* (2002). For this aim, Perdikaki's Model (2017) is adopted, intending on investigating the comprehension of adaptive changes as tradutory transformations of intersemiotic mediums. Using this model, a comparative work is created that signals not what is lost during the translation process, but what is gained, concerning both the narrative, and the interpretive capacity of the human being. The results found depict adaptation as a translation process, and translation as a process of interpretation.

Keywords: intersemiotic translation, adaptation, film, hornby, perdikaki

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo 1 - A Adaptação como Tradução	8
Capítulo 2 - O Modelo de Perdikaki	12
2.1 - Princípios Gerais	12
2.2 - Modulação, modificação e mutação	13
2.3 - Aspectos narrativos	14
2.4 - Técnicas narrativas e alguns limites no modelo de Perdikaki	14
Capítulo 3 - A Adaptação: Análise do Filme <i>About A Boy</i>	16
3.1- Cenário	17
3.2 - Caracterização	19
3.3 - Técnica e estrutura narrativa	26
Capítulo 4 - Conclusão	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	32

Introdução

O objetivo deste trabalho é investigar a relação entre a adaptação cinematográfica e a tradução intersemiótica. Adotando teorias da tradução apresentadas por Benjamin (1923), Jakobson (1959), Barbosa (2004) e Chesterman (2017), assim como teorias de adaptação defendidas por Kracauer (1960), Stam (2006) e Hutcheon (2011), o trabalho procura responder às perguntas: Seria a adaptação uma forma de tradução? O que existe de diferente no texto fonte e no texto traduzido?

A partir disso, serão verificadas as hipóteses de que a adaptação é uma forma de tradução, e de que o sistema de signos em que o texto é reproduzido e a interpretação do autor sobre o conteúdo do texto marcam as diferenças entre o texto fonte e o texto alvo.

Para analisar a coerência das hipóteses previstas acima, será utilizado o Modelo de Perdikaki (2017) como metodologia de pesquisa. Tal modelo é empregado neste trabalho por estudar a adaptação a partir de um ponto de vista interdisciplinar, baseando-se conjuntamente na Teoria da Tradução de Van Leuven-Zwart (1989) e na Teoria Narrativa de Chatman (1990). Deste modo, a adaptação é analisada como uma tradução, compreendendo também as ideias e discussões levantadas por estudos de narrativa e adaptação. Uma explicação aprofundada e reflexões sobre o modelo serão oferecidas no segundo capítulo do trabalho.

Para dar conta deste estudo comparativo, o filme *Um Grande Garoto* (2002) foi escolhido, assim como o livro de mesmo nome, lançado na Inglaterra em 1998. O foco da narrativa de ambos são os personagens Will e Marcus, um adulto de trinta e seis anos e uma criança de doze, que crescem e tornam-se mais maduros a partir do contato um com o outro. O livro é escrito por Nick Hornby, autor dos livros *Alta Fidelidade* (1995) e *Julieta, Nua e Crua* (2009), também adaptados para o cinema, enquanto o filme é dirigido pelos irmãos Chris e Paul Weitz, que foram indicados ao Oscar de melhor roteiro adaptado devido a seu trabalho no filme. *Um Grande Garoto* (2002) foi selecionado devido a necessidade de um estudo comparativo ser capaz de analisar não apenas pontos de distinções, mas também pontos de semelhança. Ambos estão presentes no filme, e serão analisados no terceiro capítulo do trabalho.

Deste modo, o trabalho contribuirá na ampliação da área de estudos de tradução intersemiótica (tradução de um sistema de signos para outro). Segundo Aguiar e Queiroz (2009), tal área representa campos de ação que se relacionam diretamente com processos da linguagem, pois produzem tipos diferentes de manipulação de signos e interpretação. Tais tipos de manipulação e interpretação de signos, como a dança e a fotografia, não são comumente

trabalhados dentro de pesquisas sobre tradução, mas sinalizam importantes discussões sobre a linguagem. No presente trabalho, por exemplo, estudo a transformação de uma narrativa textual em uma narrativa audiovisual e a influência dos meios semióticos nos quais a narrativa é transmitida para a interpretação dela. Tais ideias mostram-se proveitosas para compreensões sobre linguagem devido a análise sobre o lugar da interpretação na comunicação de significado e a apresentação de outros meios expressivos como um modo de transmitir significado e passar por interpretação de mesmo valor que o sistema de signos da língua.

Apesar disto, a área de tradução intersemiótica encontra-se pouco explorada, com os trabalhos produzidos se concentrando principalmente em teorias mais gerais, e não em análise de produções específicas (AGUIAR E QUEIROZ, 2009; O'HALLORAN, 2011). Os modelos criados que se concentram na lógica envolvida no processo de tradução e análises explicativas das traduções não contemplam estudos teóricos sobre a adaptação, focando-se apenas na literatura dentro da área de tradução. A análise apresentada neste trabalho, por meio do Modelo de Perdikaki (2017), levanta a adaptação como meio de tradução e assim trabalhará com a importância da interpretação neste contexto.

É importante sinalizar que a compreensão da tradução como dependente de interpretação e a natureza comparativa do estudo pedem que o filme e livro sejam estudados a partir da língua em que foram criados, o inglês. Portanto, *Um Grande Garoto* será referenciado doravante pelo seu título em inglês, *About A Boy*. Do mesmo modo, citações diretas serão feitas em inglês. Nota-se, porém, que traduções livres serão oferecidas em notas de rodapé.

O trabalho é estruturado de forma que o primeiro capítulo discute as hipóteses do projeto e apresenta uma revisão bibliográfica em relação a teorias de tradução e adaptação, e o segundo capítulo explica o Modelo de Perdikaki (2017), problematizando-o em certas instâncias. Já o terceiro capítulo faz a análise comparativa do livro e do filme adaptado a partir deste modelo. A conclusão aponta as principais descobertas encontradas durante o trabalho.

Capítulo 1 - A adaptação como tradução

Walter Benjamin conceitua o ato de traduzir como o de re-criar um sentido a partir da forma de o expressar. Tal definição trabalha com a ideia de língua como maneira de nomear o material e o imaterial, utilizando signos e estruturas para expressar um significado. Assim, Benjamin distingue o significado do modo de se significar, afirmando que a mensagem de um

texto não está nos signos utilizados, mas no significado por trás deles. Segundo este pensamento, o tradutor deve trabalhar com o texto fonte reconstruindo os seus significados a partir do sistema de signos para onde traduz. Isto pode ser feito a partir da análise das formas e modos de apresentação, conjugada à reflexão quanto aos significados dos termos usados (BENJAMIN, 2006 pr. ed 1923).

Tal perspectiva relaciona-se com a visão de Jakobson (1959), que explica a tradução como modo de interpretação de signos. O tradutor interpretaria a mensagem e a recodificaria para outro sistema de signos, procurando a equivalência desta dentro das regras e formas do sistema. Com isso, Jakobson está propondo a compreensão da tradução não apenas como um fator linguístico, mas como algo que pressupõe a interpretação de sistemas de signos verbais e não verbais (JAKOBSON, 1959).

O pensamento de Jakobson se assemelha às ideias defendidas por teorias de adaptação, que definem a adaptação como recodificação de conjuntos de signos para novos conjuntos de convenções e signos (HUTCHEON, 2011; KRACAUER, 1960). A diferença entre estes sistemas de signos é a representação da experiência do mundo real (DUSI, 2015; KRACAUER, 1960). Deste modo, enfatiza-se que, quando um texto é adaptado, a narrativa deste deve ser reconfigurada para compreender a experiência do real a partir do novo meio semiótico (KRACAUER, 1960). Esta recodificação mantém uma equivalência entre os meios, de modo que o cinema apresente distintamente eventos que poderiam ser expressos pela linguagem (METZ, 1978; DUSI, 2015).

Nota-se, dentro dos processos de tradução e adaptação, a ideia de equivalência sendo reproduzida. Tal noção trabalha com elementos que possuem o mesmo valor funcional e deve ser compreendida como similaridade, não como igualdade (BARBOSA, 2004; CHESTERMAN, 2017). Na adaptação cinematográfica, por exemplo, sintagmas como “enquanto isso” ou “em outro lugar” são comumente recodificados a partir de artifícios imagéticos como a “fusão de imagens”, na qual uma imagem desaparece enquanto outra surge (HUTCHEON, 2011).

Nesta direção, considero a noção de equivalência a partir da reflexão de Chesterman (2017) sobre tradução, que tem como base a visão do teórico Gombrich (1960) em relação à arte. Gombrich afirma que a arte busca a representação de algo material ou imaterial, criando uma ilusão à sua fonte (GOMBRICH, 1960 apud CHESTERMAN, 2017). Chesterman (2017) trabalha com essa ideia, acentuando a tradução como uma atividade de equivalência, que

procura representar o texto fonte a partir da visão do tradutor. Tal equivalência, dentro da arte de tradução, é fundamentada pelo estilo (CHESTERMAN, 2017), que se dá como uma resposta a um problema de representação, e baseia-se na interpretação do artista e nos conhecimentos disponíveis na época (GOMBRICH, 1960 apud CHESTERMAN, 2017).

Deste modo, a equivalência demonstra que a recodificação envolve a re-interpretação e a re-criação de um texto, com base na capacidade interpretativa e escolhas estilísticas de quem adapta. Assim, todo filme adaptado corresponde a uma série de interpretações quanto ao significado de um texto (HUTCHEON, 2011; PERDIKAKI, 2017). Da mesma forma, a tradução indica uma hipótese de como o texto pode ser lido, interpretado, e entendido (CHESTERMAN, 2017); todo texto é sempre abordado a partir de uma interpretação, fundamentada na visão e vivência única de um indivíduo (ARROJO, 1983).

É revelada, desta maneira, a impossibilidade de um resgate integral das intenções e do universo do autor; trabalhos com o texto serão sempre interpretações do leitor a partir de sua leitura (ARROJO, 1983). Logo, a ideia de que uma cópia perfeita de uma obra pode ser realizada a partir dos processos de tradução e adaptação é contestada. Tal noção de que é possível uma “cópia perfeita” define os processos mencionados como formas secundárias de transmitir significados; não são trabalhos criativos, mas apenas cópias de anteriores (STAM, 2006; HUTCHEON, 2011; CHESTERMAN, 2017; PERDIKAKI, 2017). Como consequência desta hierarquização e suposta superioridade do texto fonte, cria-se a definição errônea do conceito de fidelidade.

Ao propagar tal definição, que eleva uma forma perante a outra, desencadeia-se a noção de inferioridade não só das obras “copiadas”, mas também das pessoas que podem apenas acessar estas obras. Deste modo, essa compreensão “moralista” de fidelidade (STAM, 2016) liga-se diretamente à restrição do acesso ao conhecimento, pois transmite a ideia de que apenas pessoas que têm a possibilidade de entender o “original”, seja porque podem ler em outra língua, porque não possuem dificuldades motoras ou mentais que prejudiquem a leitura, ou por serem alfabetizadas, merecem o acesso à informação e à arte “verdadeira”, que é “original” e não “copiada”.

Na verdade, a fidelidade é um conceito subjetivo, e deve se referir não à fidelidade de uma obra produzida a partir de um texto fonte, mas à interpretação do texto por quem trabalha com ele (ARROJO, 1983). Em outras palavras, toda tradução e adaptação é fiel à leitura de quem as cria, de modo que nunca serão definitivas e unânimes nos olhos de outras pessoas,

que por vezes entram em contato com a obra em outras épocas e lugares (ARROJO, 1983).

Assim transparece outro ponto de encontro entre os processos de tradução e de adaptação: a importância que ambos atribuem ao contexto, ou seja, ao lugar e época em que funcionam. A adaptação é entendida como um trabalho de reacentuação, pelo qual o texto fonte é reinterpretado através de novas lentes, que diferem em termos de contexto culturais e de época e revelam novos aspectos do texto, como discursos existentes no momento, no local, e na cultura em que o processo é feito (STAM, 2006). Concomitantemente, Chesterman (2017) indica que a tradução é dependente de contexto, explicando que convenções em meios sociais, políticos, e temporais influenciam como se trabalha com o texto.

Desta forma, do mesmo modo que a tradução é afetada por outras traduções feitas na mesma época ou no mesmo gênero (CHESTERMAN, 2017; O'HALLORAN et al 2016; ARROJO, 1983), os trabalhos de adaptação são hipertextuais, e fazem parte de um “vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito” (GENETTE, 1980 apud STAM, 2006). Assim, ambos os processos — tradução e adaptação — são ciclos, sem um ponto de origem nem fim concreto, nos quais os trabalhos formados dentro deles transformam, reciclam e informam uns aos outros.

Cabe ainda sinalizar a importância do contexto para a própria linguagem. Como frisava Deleuze, a linguagem é construída como uma reação a elementos não linguísticos (DELEUZE, 1985); neste sentido, toda percepção do meio externo pode se tornar um conceito para uma nova expressão, e todo conceito pode se tornar uma expressão para uma nova matéria (FABBRI, 1998 apud DUSI, 2015). Isto mostra a tradução como um processo inerente ao ser humano, viajando do movimento de tradução de contexto para pensamento, do pensamento para a fala (JAKOBSON, 1959), que cria novamente um contexto a ser traduzido. De fato, a tradução e o ser estão de tal maneira ligados que Fabbri aponta todo ato de tradução como um ato inter-sensorial, que trabalha com todos os sentidos em articulação (2000, apud DUSI, 2015).

A partir disso, se demonstra que a arte, seja ela escrita, visual, ou performada, é necessariamente uma tradução, um processo que percorre do contexto para a linguagem, da linguagem para o pensamento, do pensamento para o ato artístico. Toda criação é uma tradução. Devido ao contexto, a expressão artística mistura palavras e ideias do artista com palavras e ideias de outros, o que significa que a construção “original” será sempre uma manifestação parcialmente “copiada” de algo anterior (STAM, 2006). Portanto, a adaptação —

um processo de criação partindo de um “original” formado por “cópias”— revela-se como um ato de tradução.

Capítulo 2 - O modelo de Perdikaki

A compreensão da adaptação como um modo de tradução pede por um estudo com base neste fundamento. Tal estudo, de cunho comparativo, deve se concentrar na identificação das operações semióticas reconhecidas dentro da adaptação, e no estudo da lógica tradutória dentro do processo, buscando entender, deste modo, as escolhas feitas na adaptação de um projeto (AGUIAR E QUEIROZ, 2009; DUSI, 2015).

Recorro ao modelo de Katerina Perdikaki (2017), professora da área de tradução na universidade de Surrey e doutora em adaptação como ato de comunicação, para construir meu trabalho. Acredito que tal modelo permite analisar o resultado da adaptação a partir de sistemas reformulados da teoria da tradução, assim conectando teorias de tradução com teorias de adaptação. A categorização de Perdikaki adere às prescrições mencionadas acima para a análise semiótica comparativa, pois é de cunho comparativo e trabalha com a identificação de operações semióticas e da lógica tradutória. Além disso, o modelo reflete sobre os efeitos que as mudanças adaptacionais causam na narrativa com base na teoria de Chatman (1978), que caracteriza narrativas como estruturas independentes influenciadas por seus meios (CHATMAN, 1978; DUSI, 2015).

2.1 - Princípios Gerais

O modelo de Perdikaki (2017) parte do modelo de análise de transformações tradutórias de Van Leuven-Zwart (1989), que permite o estudo das mudanças tradutórias em níveis macro e micro textuais. Neste modelo, as mudanças apresentadas no nível micro estrutural do texto, como aquelas que se dão no nível semântico, afetam o nível macro do texto — na caracterização de personagem, por exemplo.

Segundo Perdikaki, a categorização de Van Leuven-Zwart (1989) dialoga com o estudo de adaptação devido a sua relação com a Gramática Funcional Sistêmica (HALLIDAY, 1973), que examina como as funções interpessoais ideacionais e textuais são realizadas no nível discursivo e narrativo da história (VAN LEUVEN-ZWART, 1989), funções também exploradas dentro do campo de tradução intersemiótica (FABBRI, 2020; O’HALLORAN, 2011).

Apesar disso, aponta Perdikaki, o sistema de Van Leuven-Zwart deixa algumas lacunas, pois seu foco é textual, e não são considerados os fatores contextuais nem a variação de significado encontrada em segmentos. Perdikaki, porém, defende a utilidade deste modelo para a análise de adaptação por meio de uma adequação. Com base nesta adequação, a autora constrói um novo modelo. Primeiramente, a noção de segmentos invariáveis — atribuída aos micro segmentos do texto fonte e do texto alvo, que são similares por seu significado ser invariável — é abandonada. Em seguida, o foco do modelo é direcionado para aspectos narrativos descritivos, que podem ser aplicados a diferentes meios. Dentro disso, os conceitos de “modulação”, “modificação” e “mutação”, próprios da teoria tradutória, permanecem e são utilizados para a análise da adaptação. Para compreensão exata de tal modelo, as seções a seguir abordarão os conceitos tradutórios utilizados dentro deste e os aspectos narrativos analisados por ele.

2.2 - Modulação, modificação e mutação

O conceito de “modulação” na tradução interlingual se refere à reprodução da mensagem da língua fonte na língua alvo a partir de um “ponto de vista diferente”, o que reflete uma interpretação diferente da experiência do real por parte das duas línguas (BARBOSA, 2004). Partindo desta conceitualização, compreendo a modulação na adaptação como um sinal de relação entre um aspecto do texto fonte e este mesmo aspecto na adaptação, apresentando a diferença na maneira como ele é tratado em cada um dos dois materiais, que se deve a como o novo meio reproduz a experiência do real.

O conceito de “modificação” na teoria da tradução de Van Leuven-Zwart (1989) se refere a um elemento de contraste ou contradição entre um texto e outro, e assim também é entendido no modelo de análise de adaptação proposto por Perdikaki. A narrativa é transformada radicalmente com este procedimento. É importante assinalar a diferença entre este e o conceito de “mutação”, que indica que certos aspectos encontrados na narrativa em um meio não se encontram em outro. Identifica-se principalmente os procedimentos de adição e omissão dentro deste.

Os conceitos são então aplicados em aspectos narrativos que se mostram similares em filmes e na literatura (PERDIKAKI, 2016). Tais aspectos se configuram em cenário, caracterização, estrutura narrativa e técnicas narrativas, e sua relação com os conceitos apresentados será explorada através de exemplos nas seções a seguir.

2.3 - Aspectos narrativos

O cenário é o tempo e o lugar onde a narrativa ocorre. Dentro dele, há dois tipos de modulação que podem ocorrer: amplificação e simplificação. Isto se refletiria na narrativa com a ênfase de um lugar ou uma época, ou a minimização destes dentro da narrativa. A modificação do cenário altera onde a narrativa ocorre, ou a época desta. A mutação reflete a adição ou omissão de lugares ou de épocas.

A caracterização se refere não só a como o personagem é trabalhado dentro da história, mas também como a relação dos personagens é construída. Há dois tipos de modulação dentro da caracterização: amplificação ou simplificação. Assim, relações entre personagens, do mesmo modo que os personagens em si, podem ter seu papel diminuído ou enfatizado dentro da adaptação. A modificação dentro da caracterização se refere a mudanças na construção do personagem, com relação, por exemplo, à sua sensualização, dramatização, ou objetificação, enquanto a mutação se refere a adição ou omissão de personagens. Ela está relacionada à estrutura narrativa, pois mudanças e transformações dentro da estrutura impactam como os personagens são retratados.

A estrutura narrativa designa os eventos narrativos da história. Vista a partir do modelo retratado, a estrutura narrativa possui dois tipos de modulação: amplificação (um evento é marcado no filme com mais importância do que é no texto) e simplificação (um evento é diminuído na adaptação). A modificação da estrutura narrativa se relaciona à alteração dos eventos da história. A mutação é atribuída quando há omissão ou adição de eventos.

As técnicas narrativas são os modos como a história é comunicada ao espectador ou leitor. No cinema, estas incluem o *voice over*, a representação visual de uma emoção, e a música que toca durante uma cena. A análise destas dentro do modelo de Perdikaki será problematizada a seguir.

2.4 - Técnicas narrativas e alguns limites no modelo de Perdikaki

Observamos a presença da modulação quando camadas narrativas do texto são transformadas em um elemento de mesmo valor dentro do meio cinematográfico. Um exemplo simples seria o *voice over*, que replica a narração de uma ou mais cenas do livro, porém com a interpretação do ator, a direção, a fotografia e, em muitos casos, a música, que são marcas do meio audiovisual. Tal aspecto também pode ser encontrado na transformação

da camada narrativa em diálogo. Perdikaki marca esta categoria como verbal e inclui dentro desta a música cantada.

Para Perdikaki, a modificação da forma como a história é apresentada se refere ao conceito de *monstração* (STAM, 2005), que corresponde à reconfiguração de aspectos que se encontravam na narrativa textual para aspectos apropriados para o meio audiovisual do cinema. Apenas os aspectos visuais são tratados dentro desta categoria no modelo de Perdikaki. Ao apresentar aspectos visuais como contrastantes ao texto fonte e não incluir dentro da *monstração* a música cinematográfica, a categorização de Perdikaki ignora o elemento áudio do meio audiovisual e ressalta os aspectos verbais, entendendo o visual como modo menor de significação. Essa posição difere da proposta de Dusi (2015), por exemplo, segundo a qual um filme é um texto sincrético formado de diferentes significados trabalhando em conjunção.

A perspectiva de Dusi (2015) se alinha com estudos relacionados ao impacto da música dentro do filme, como por exemplo a pesquisa de Tan et al (2007). Nesta, 177 participantes foram expostos a uma cena onde um ator, com uma expressão neutra no rosto, olhava para frente enquanto músicas diferentes — uma que remetia à felicidade; outra, à tristeza, ou medo, ou fúria — eram colocadas para acompanharem a cena. Em sua maioria, os participantes identificaram na expressão do ator sentimentos que concordavam com as músicas escolhidas. Percebe-se aqui o elemento visual e o elemento áudio trabalhando em conjunto para transmitir significado. Assim, elementos auditivos, verbais e visuais fazem parte essencial do meio, e a transformação de elementos narrativos textuais para tais elementos marca a mudança necessária para a reprodução da experiência do real entre os dois meios, correspondendo deste modo com o conceito de *modulação*.

A reinterpretação acima do modelo de Perdikaki pode ser verificada dentro da categorização Van Leuven-Zwart (1989), utilizada como base do modelo, pois tal categorização identifica a *modulação* como o processo tradutório que resulta em um elemento conjuntivo e um elemento disjuntivo entre o texto fonte e o texto alvo. Portanto, a *modulação* pode funcionar dentro da adaptação quando o elemento de raiva que era expressado a partir da linguagem em um livro é modulado para ser transmitido musicalmente em um filme. Neste exemplo, o elemento de raiva é conjuntivo, enquanto o elemento musical é disjuntivo. Ao analisar tal caso, percebe-se que este não corresponde à *modificação* segundo Van Leuven-Zwart, que não resulta em elementos conjuntivos entre o texto fonte e o texto alvo.

Voltando ao modelo original de Perdikaki, a autora analisa as técnicas narrativas a partir da ideia de mutação dentro da estrutura narrativa, se referindo à adição ou omissão de eventos do texto original no material traduzido. Isto ocorre tanto na apresentação da história quanto na sequência temporal desta, sendo ambas impactadas.

A sequência temporal, que se refere ao conceito de Genette (1980 apud STAM, 2006) de ordem e duração dentro do tempo narrativo, é outro ponto importante dentro da técnica narrativa. Dentro deste, a modulação se refere à manipulação da duração dos eventos contados na história. Logo, a duração do evento dentro da narrativa pode ser prolongado, ou elipsado. A modificação, dentro desta subcategoria, pode se apresentar por forma de analepses ou prolepses na história, e assim, se relaciona com a ordem na qual os eventos são comunicados.

É importante notar que Perdikaki se baseia na teoria narrativa de Chatman (1990) para a criação de seu modelo, que considera os elementos de estrutura narrativa e técnicas narrativas como correlacionadas entre si, pois juntas elas constroem a história e o discurso do texto. A história se refere ao tempo em que os eventos ocorrem (a categoria estrutura narrativa) e o discurso se refere ao tempo em que a história é contada (a categoria técnica narrativa). Devido a estes aspectos narrativos se revelarem intrínsecos um ao outro, eles serão analisados em conjunto no meu trabalho.

Finalmente, Perdikaki assinala que, apesar das mudanças adaptativas dentro da técnica narrativa se relacionarem com a mudança de meios, elas também se relacionam à capacidade interpretativa e escolhas estilísticas de quem adapta. Dentro disso, aponto novamente a importância da interpretação dentro da tradução, que marca a adaptação como a representação da experiência do real a partir dos olhos de quem traduz. Logo, todas as mudanças tradutórias relacionadas ao meio também expõem a visão interpretativa do tradutor. A partir desta compreensão, a análise das transformações tradutórias que será feita a seguir engloba não só as mudanças semióticas, mas também a interpretação e as escolhas estilísticas feitas pelos tradutores, trabalhando sem distinção estes três pontos.

Capítulo 3 - A Adaptação: Análise do Filme *About A Boy*

Buscando me aprofundar na compreensão de mudanças adaptativas como transformações tradutórias de meios intersemióticos, utilizo o modelo de Perdikaki (2017)

para analisar o filme *About a Boy* (2002). O filme é uma adaptação do livro de mesmo nome do autor Nick Hornby, e gira em torno da amizade de Will, um adulto de 36 anos, e Marcus, uma criança de 12 anos. A análise da adaptação será dividida de acordo com os aspectos narrativos de Chatman (1986) de forma a entender as transformações tradutórias em questão e seu impacto na narrativa.

3.1- Cenário

A modificação temporal de *About A Boy* se dá ao transpor uma narrativa que ocorre no começo da década de 1990 para o começo dos anos 2000. Tal mudança abre espaço para outras, que se manifestam em aspectos menores dentro da história, como a transformação da frase “*vcr, or satellite or cable*”¹ para “*dvd, or satellite or cable*”², e em aspectos maiores, como a alteração radical do clímax, que no livro se relaciona diretamente com o suicídio de Kurt Cobain enquanto no filme este momento é transformado em uma apresentação no show de talentos da escola.

Tal alteração demonstra a questão cultural a ser adaptada, dentro da qual observa-se que a cultura de massa do começo da década de 1990 engloba artistas grunges e punks que refletem sobre tópicos relacionados à dor e depressão, como a banda de rock “grunge” Nirvana. Dentro do contexto do livro, tais tópicos se relacionam a um dos temas principais da narrativa, que será explorado na seção a seguir, e marcam a posição de Nirvana como representação da desorientação de Marcus diante de sua própria situação, e dos sentimentos que Will tem dificuldade de acessar dentro de si — o que se observa por exemplo na seguinte passagem:

He loved Nirvana, but at his age they were kind of a guilty pleasure. All that rage and pain and self hatred! Will got a bit... fed up sometimes, but he couldn't pretend it was anything stronger than that. So now he used loud angry rock music as a replacement for real feelings, rather than as an expression of them, and he didn't mind very much. What good were real feelings anyway? (p.158)³

¹ “Vídeo cassete, ou tv por satélite ou tv a cabo.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre

² “DVD, ou tv por satélite ou tv a cabo.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre

³ “Ele amava Nirvana, mas na idade dele, ele sentia um pouco de vergonha disso. Toda essa raiva e dor e autoflagelação! Will se sentia meio... cansado às vezes, mas ele não podia fingir que era algo mais forte que isso. Então agora ele usava música alta e raivosa como um substituto de sentimentos reais, ao invés de uma expressão deles, e ele não se importava muito com isso. Quem precisa de sentimentos verdadeiros mesmo?” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre

Concomitantemente, a banda também emerge como uma parte significativa da narrativa, pois acontecimentos que se relacionam a ela, tais como as duas tentativas de suicídio de Cobain, impactam a história, seus personagens e o mundo ao seu redor, como se pode verificar por exemplo na passagem:

“Why did that guy shoot himself?” Fiona suddenly asked.
 “Kurt Cobain?” said Will and Katrina together.
 “If that was his name.”
 “He was unhappy, I suppose.” said Katrina.
 “Well, I gathered that much. What about?”
 “Oh, I can’t remember now. Ellie did tell me, but I switched off after a while. Drugs? A bad childhood? That sort of thing, anyway.”
 “I’d never heard of him before Christmas,” said Fiona, “but he was quite a big deal, wasn’t he?”
 “Did you see the news tonight? There were all these heartbroken people hugging each other and crying. It was very sad to watch. None of them seemed to be trying to break shop windows, though. Only my daughter wanted to express her grief like that, apparently.” (p.286-287)⁴

É possível relacionar a situação descrita com a teoria de Hutcheon (2011), que sugere que uma história sempre será afetada pelo tempo em que ela se passa, pois este revela um determinado espaço social, determinadas ideologias, e determinados contextos nacionais e culturais. Apesar disso, enquanto a cultura grunge é modificada no filme para a cultura hip hop, como parte do contexto cultural dos anos 2000, esta não continua com a mesma significância narrativa dentro da história nem funciona com a mesma representação sentimental, tendo assim seu papel simplificado.

É necessário sinalizar que, apesar desta modificação cultural, o papel da música continua significativo na vida dos personagens do filme, por sua atuação no crescimento da relação destes. Observa-se esta atuação ao comparar as cenas clímax, que se dão durante a música *Killing Me Softly*⁵, e serão analisadas em termos de desenvolvimento de personagem

⁴ “Por que aquele cara se suicidou?” Fiona perguntou repentinamente.

“Kurt Cobain?” Will e Katrina responderam juntos.

“Se era esse o seu nome.”

“Imagino que porque estava triste.” disse Katrina.

“Bom, até aí eu cheguei. Mas por quê?”

“Ah, eu não consigo me lembrar agora. Ellie bem que me falou, mas eu me desliguei depois de um tempo. Drogas? Uma infância infeliz? Esse tipo de coisa.”

“Eu nunca tinha ouvido falar dele até o Natal,” disse Fiona, “mas ele era bem importante né?”

“Você viu o jornal hoje? Tinham várias pessoas abraçando e chorando. Foi bem triste de ver. Mas, ninguém parecia estar quebrando janelas de loja. Pelo jeito, só minha filha expressa seu luto assim.”
 Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre

⁵ “Me matando gentilmente” Tradução Livre

na seção a seguir. Do mesmo modo, Will e Marcus fortalecem sua relação na época do Natal, com Will presenteando Marcus com um cd de música.

Ademais, ainda dentro do tópico musical, deve-se ressaltar que a música escolhida para acompanhar o filme é do artista indie *Badly Drawn Boy*⁶; parte do movimento conhecido como indie rock revival, que veio à proeminência cultural no final dos anos 90 e início dos anos 2000 (23 Indie Street, 2019). Assim, embora o filme não a utilize como parte do que os personagens escutam, preferindo artistas de hip hop, a música que os espectadores escutam durante o filme, que funciona como parte da construção do mundo da narrativa, também é uma manifestação de modificação temporal.

Por fim, em relação à questão espacial deste aspecto narrativo, marca-se a modulação a partir da amplificação de Londres como o cenário único da narrativa. Tal modulação baseia-se na mutação em termos de omissão de lugares e cenas em Cambridge e Royton, o que se correlaciona com a omissão de temas e personagens, tópicos explorados dentro da seção a seguir.

3.2 - Caracterização

Stam assinala que, durante o processo de adaptação, romances são muitas vezes “purificados” de suas ambiguidades e meditações reflexivas em favor da legibilidade para a audiência das massas (2006). Tal processo é reconhecido na adaptação de *About a Boy* a partir da caracterização do protagonista Will, que apresenta modificação em termos da ambiguidade de sua depressão, que existe no livro, mas é retirada do filme. Observa-se tal modificação, por exemplo, na passagem em que Will tem um ataque de pânico ao ouvir sobre o choro de Fiona ter retornado e reflete:

People like Fiona really pissed him off. They ruined it for everyone. It wasn't easy, floating on the surface of everything: it took skill and nerve, and when people told you that they were thinking of taking their own life, you could feel yourself being dragged under with them. Keeping your head above water was what it was all about, Will reckoned. That was what it was all about for everyone, but those who had reasons for living, jobs and relationships and pets, their heads were a long way from the surface anyway. They were wading in the shallow end, and only a bizarre accident, a freak wave from the wave machine, was going to sink them. But Will was struggling. He was way out of his depth, and he had a cramp, probably because he'd gone in too soon after his lunch, and there were all sorts of ways he could see himself being dragged up to the surface by some smoothy lifeguard with blond hair and a washboard stomach,

⁶ “Garoto Mal Desenhado”, Tradução Livre

long after his lungs had filled with chlorinated water. (p.244-245)⁷

Tal passagem revela que a razão de Will ser solitário tem como base um medo de ser vulnerável. Ao se manter afastado das pessoas, Will consegue se manter sem se afogar. A partir deste trecho, verifica-se que o personagem questionava sua razão de viver antes de conhecer Marcus, e se mostrava egoísta como modo de fugir desta parte frágil de si. Seu crescimento, dentro do livro, é aceitar sua vulnerabilidade. Em contrapartida, no filme, Will de fato é um personagem egoísta e seu crescimento é se aprofundar e aprender a pensar em outras pessoas. Este desenvolvimento de personagem é revelado ao analisar as passagens do filme:

All in all, this had been very interesting. But I wouldn't want to do it every night. The thing is: a person's life is like a TV show. I was the star of the Will Show. And the Will Show wasn't an ensemble drama. Guests came and went, but I was the regular. It came down to me, and me alone. If Marcus' mum couldn't manage her own show, if her ratings were falling, it was sad, but it was her problem. Ultimately, the whole single-mum plot line was a bit too complicated for me. (ABOUT, 2002)⁸

My life is made up of units of time. Buying a CD, two units. Eating lunch, three units. Exercising, two units. All in all, I had a very full life. It's just that, it didn't mean anything. The fact was there was only one thing that meant something to me. Marcus. He was the only thing that meant something to me. And Fiona was the only thing that meant something to him. And she was about to fall off the edge. (ABOUT, 2002)⁹

⁷ “Pessoas que nem Fiona deixavam ele muito frustrado. Não era fácil flutuar na superfície de tudo: precisava de habilidade e força, e quando as pessoas te contavam que queriam tirar sua própria vida, você conseguia se sentir sendo puxado para baixo com elas. Manter sua cabeça acima da superfície era a idéia, Will pensava. Era o que a vida era pra todo mundo, mas as pessoas que tinham razões para viver, empregos, relacionamentos e bichos de estimação, a cabeça deles estava bem acima da superfície mesmo. Eles estavam brincando na parte rasa, e só um acidente bizarro, uma onda gigante da máquina de ondas, afundaria eles. Mas Will estava fazendo esforço. Ele estava fundo demais, e ele tinha uma câimbra, provavelmente porque tinha entrado logo após o almoço e tinha vários cenários que ele conseguia ver, onde ele acabava sendo arrastado até a superfície por um salva vidas com cabelo loiro e tanquinho, muito depois de seus pulmões terem se enchido de água com cloro.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

⁸ “Apesar de tudo, tinha sido interessante. Mas eu não gostaria de passar por isso toda noite. A verdade é que a vida de todo mundo é uma série de TV. Eu era o protagonista do Show do Will. E o Show do Will não era uma novela com vários personagens. Convidados iam e vinham, mas eu era o principal, eu e eu mesmo. Se a mãe de Marcus não conseguia administrar sua própria série e as pessoas não a assistiam mais, era triste, mas isso era problema dela. No final das contas, essa história toda de mãe solteira era meio complicada demais pra mim.” Um Grande Garoto. Dir: Chris Weitz e Paul Weitz. 2002. Tradução Livre

⁹ “Minha vida é composta de unidades de tempo. Comprar um CD, duas unidades. Almoçar, três unidades. Me exercitar, duas unidades. Contando tudo, eu tinha uma vida muito completa. O problema era, que não significava nada. O fato era que tinha apenas uma coisa que significava algo para mim. Marcus. Ele era a única coisa que significava algo para mim. E Fiona era a única coisa que significava algo pra ele. E ela estava prestes a cair de um penhasco.” Um Grande Garoto. Dir: Chris Weitz e Paul Weitz. 2002. Tradução Livre

A primeira passagem se dá antes de Marcus ligar para Will e começar a participar oficialmente de sua vida, e a segunda passagem se dá após Marcus brigar com Will e sair de sua casa e de sua vida. Elas se relacionam entre si e demonstram o crescimento do personagem a partir de seu vínculo com Marcus.

Ao basear o crescimento de Will em Marcus, o filme apresenta modulação devido à amplificação desta relação. Tal amplificação revela-se ao analisar, por exemplo, o ato de clímax da história, que no livro é uma cena que trata de vários personagens, enquanto no filme é uma cena entre Will e Marcus. Percebe-se tal contraste quando refletimos em como o personagem de Will é desconstruído nesta cena. Segue como exemplo uma passagem do livro durante seu clímax:

Will looked at this strange little group, his gang for the day, and tried to make sense of it. All these ripples and connections! He couldn't get his head round them. (...) Some of these people he hadn't known until today; some of them he had only known for a little while, and even then he couldn't say that he knew them well. But here they were anyway, one of them clutching a cardboard-cutout Kurt Cobain, one of them in a plaster cast, one of them crying, all of them bound to each other in ways that it would be almost impossible to explain to anyone who had just wandered in. Will couldn't recall ever having been caught up in this sort of messy, sprawling, chaotic web before; it was almost as if he had been given a glimpse of what it was like to be human. It wasn't too bad, really; he wouldn't even mind being human on a full-time basis. (p. 292)¹⁰

Tais pensamentos se dão por sua conexão com outras pessoas, e por seu aprendizado sobre ser humano. Em contraste, a cena de clímax do filme em que Will aprende a ser vulnerável dialoga com uma cena anterior, na qual Will se sente desconfortável quando Fiona e Marcus cantam a música de olhos fechados e pensa: “*The worst part was when they closed their eyes*”¹¹, o que o leva a refletir:

You have to mean things to help people. Fiona meant killing me softly. Killing me softly meant something to her. And look where she ended up. Me, I don't mean anything, about anything, to anyone. And I knew that guaranteed me a long,

¹⁰ “Will olhou para esse grupinho estranho, sua gangue do dia, e tentou fazer tudo fazer sentido. Todas essas ondulações e conexões! Ele não conseguia acreditar nelas. (...) Algumas dessas pessoas ele só conheceu hoje, outras ele só conhecia fazia pouco tempo, e mesmo assim ele não podia dizer que conhecia elas de verdade. Mas aqui todos estavam, de qualquer maneira, uma agarrada numa figura de papelão do Kurt Cobain, outro usando um gesso, uma chorando, todos vinculados um ao outro de um jeito que seria quase impossível de explicar a alguém que esbarrasse nessa cena por acaso. Will não conseguia lembrar de em algum momento ter sido pego nesse tipo de teia caótica, esparramada, bagunçada antes; era como se ele estivesse espiando como é que era ser um humano. Não era tão ruim, na verdade, ele nem se importaria em ser humano em tempo integral.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

¹¹ “A pior parte era quando eles fechavam os olhos” Um Grande Garoto. Dir: Chris Weitz e Paul Weitz. 2002. Tradução Livre

depression free life. (ABOUT, 2002)¹²

A ideia acima, que trabalha com a falta de significado dentro da vida do personagem, é novamente levantada durante a briga de Will com Marcus:

I'm the guy who's really good at choosing trainers or records okay? That 's it. I can't help you with real things. I can't help you with anything that means anything. (ABOUT, 2002)¹³

É uma questão que encontra resolução no show de talentos, onde Will reflete:

So there I was, killing them softly with my song. Or rather, being killed. And not that softly, either. I was singing, with my eyes closed. Was I frightened? I was petrified. This was definitely not island living. (ABOUT, 2002)¹⁴

Como esta análise demonstra, o momento em que Will se permite ser vulnerável dialoga diretamente com cenas ligadas à sua conexão com Marcus, correlacionando seu cantar de olhos fechados com seu crescimento emocional. Deste modo, no momento em que ele aceita que alguém signifique algo para ele e que ele signifique algo para alguém, ele sai de sua “vida de ilha” e encontra sua humanidade.

A imagem criada durante a cena é dos dois personagens sendo iluminados de frente, com a platéia os observando e causando comoção. Tal imagem reflete a ideia dos dois personagens juntos contra o resto do mundo, simbolizado pela audiência, e demonstra, em conjunção com o *voice over*, a passagem do personagem Will de egoísta para vulnerável, encontrando sua humanidade, que se vincula diretamente a Marcus.

Esta amplificação da relação de Will e Marcus desencadeia a simplificação de personagens secundárias, assim como suas relações e cenas com os personagens principais. Como exemplo, indico, dentro do livro, a passagem de Suzie e Will no picnic:

“(..)Anyway, Megan looks just like Dan, and I hate it.”
Will looked at the sleeping child. “She’s beautiful.”
“Yeah. That’s why I hate it. When I see her like this, I think, what a gorgeous baby,

¹² “Você tem que se importar com as coisas para ajudar as pessoas. Fiona se importava com *Killing Me Softly*. *Killing me Softly* era importante para ela. E olha onde ela acabou. Eu não me importo com nada e ninguém se importa comigo. Eu sabia que isso me garantiria uma vida longa e sem depressão.” Um Grande Garoto. Dir: Chris Weitz e Paul Weitz. 2002. Tradução Livre

¹³ “Eu sou o cara que é muito bom em escolher tênis ou cds, ok? É isso. Eu não posso te ajudar com coisas reais. Eu não posso te ajudar com nada que signifique alguma coisa.” Um Grande Garoto. Dir: Chris Weitz e Paul Weitz. 2002. Tradução Livre

¹⁴ “Então lá estava eu, matando eles gentilmente com minha música. Ou, na verdade, morrendo. E não muito gentilmente. Eu estava cantando, com meus olhos fechados. Se eu estava com medo? Estava petrificado. Isso definitivamente não era viver numa ilha.” Um Grande Garoto. Dir: Chris Weitz e Paul Weitz. 2002. Tradução Livre

and then I think, you bastard, and then I think... I don't know what I think. I get into a mess. You know, she's a bastard, he's gorgeous... You end up hating your own child and loving the man who dumped her.” (p.58)¹⁵

No filme, devido à amplificação da relação de Will e Marcus, há menos espaço para interações, histórias e sentimentos de personagens que não os principais, ao passo que o livro possui mais tempo para a personagem. Assim, enquanto no filme Suzie conversa apenas sobre Marcus, Will e Fiona, personagens essenciais para a narrativa, no livro ela discute sua história e seus próprios sentimentos. Tal alteração também se relaciona com a modificação de temas nos quais o filme se atém pois, enquanto no livro questões de parentalidade são discutidas, como se verifica na passagem acima, estas questões são omitidas no filme.

A partir disto, observa-se que a modificação de temas influencia a simplificação das personagens que têm filhos: Fiona, Rachel, Clive e Suzie. Como exemplo, analiso Clive, pai de Marcus, que aparece no início do livro, no Natal, e no final. Em tais cenas, Clive e Marcus passam tempo juntos, Clive e Fiona discutem questões de criação e drogas, e o personagem se questiona como pai, após uma discussão com Marcus sobre sua relação. No filme, sua presença é condensada para uma cena na qual ele não tem falas, e sua personalidade é mostrada a partir do presente que dá para o filho: um par de meias cinzas. Tal cena representa uma alteração não só da importância do personagem, mas também de sua personalidade, pois no livro seus presentes são videogames.

Como consequência desta simplificação do personagem, observa-se a omissão de cenas em Cambridge e Royton, que ocorrem no livro quando Marcus leva Ellie para visitar seu pai em Cambridge, mas no caminho, incitada pela morte de Kurt Cobain, Ellie vandaliza uma loja de música em Royton. Nota-se, desta maneira, como mudanças tradutórias em relação à caracterização interagem com a mudança temporal e a estrutura e técnica narrativas. Tal interação será abordada na seção seguinte.

Do mesmo modo, a alteração do tema de parentalidade e depressão em um nível de estrutura e técnica narrativa, assim como a diminuição do tempo em que os protagonistas passam com personagens secundários, simplifica a caracterização de Rachel e implica na

¹⁵ “ (...) Enfim, a Megan é igual ao dan, e eu odeio isso.”

Will olhou para a criança dormindo. “Ela é linda.”

“Sim. É por isso que eu odeio. Quando a vejo desse jeito, eu penso, que bebê perfeito, e aí eu penso, seu safado, e aí eu penso... eu não sei o que eu penso. Eu acabo meio doida. Sabe, ela é uma safada, ele é perfeito... Você acaba odiando sua própria filha e amando o homem que a largou.” ” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

omissão de sua história, que está, por exemplo, na passagem do livro:

See, a few years ago, I was really, really down, and I did imagine about... you know, what you imagine Fiona's thinking about. And I really felt guilty about it, because of Ali, and I knew I shouldn't be that way but I was, and... Anyway, it was always, you know, not today. Maybe tomorrow, but not today. And after a few weeks of that I knew I was never going to do it, and the reason I was never going to do it was because I didn't want to miss out. I don't mean that life was great, and I didn't want to not participate. I just mean there was always one or two things that seemed unfinished, things I wanted to follow through. Like you want to see the next episode of NYPD Blue. If I'd just finished stuff for a book, I wanted to see it come out. If I was seeing a guy, I wanted one more date. If Ali had a parents evening coming up, I wanted to talk to his form teacher. Little things like that, but there was always something. And in the end I realized there would always be something, and that those somethings would be enough. (p.250-251)¹⁶

Tal passagem trabalha não só como um modo de aprofundar a personagem Rachel, quanto como uma continuação do desenvolvimento do tema da depressão, iniciado durante carta de suicídio de Fiona, mostrada no começo do romance, mas omitida no filme. Segue uma passagem desta:

“And it isn't that I'm so unhappy I don't want to live anymore. That's not what it feels like. It feels like I'm tired and bored and the party's gone on too long and I want to go home. I feel flat and it doesn't seem to be anything to look forward to, so I'd rather call it a day.”¹⁷ (p.73)

Ressalta-se, a partir destas passagens, a composição do tema de depressão, baseando este na ponderação do sentimento de apatia. Tal sentimento e tema se fundamentam nas personagens Fiona e Rachel, que manifestam em forma de diálogo ou carta os sentimentos de depressão dentro do romance, de modo que o leitor saiba identificá-los ao ler os trechos escritos sob o ponto de vista de Will. Assim, o autor cria a ambiguidade do personagem, pois

¹⁶ Olha, a um tempo atrás, eu estava super mal, e pensei sabe... o que você acha que a Fiona está pensando agora. E eu me senti super culpada por isso, por causa de Ali, e eu sabia que eu devia estar daquele jeito mas eu estava, e... Enfim, era sempre, não hoje, talvez amanhã. talvez amanhã mas não hoje. E depois de algumas semanas assim, eu sabia que eu nunca ia fazer isso, por que eu não queria perder nada. Não quero dizer que a vida era maravilhosa, e que eu não queria não participar. Eu só quis dizer que tinha sempre uma ou duas coisas que pareciam não ter sido resolvidas, coisas que eu queria ver até o final. Como você quer ver o próximo episódio do NYPD Blue. Se eu tinha acabado de fazer algo para um livro, eu queria ver a publicação. Se eu estava saindo com um cara, eu queria mais um encontro. Se ali tinha uma reunião de pais chegando, eu queria falar com a professora dele. Coisinhas assim, mas tinha sempre alguma coisa. E no final, eu percebi que sempre teria alguma coisa, e que essas coisas seriam o suficiente.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

¹⁷ “E não é que eu esteja tão infeliz que eu não quero mais viver. Não é como eu me sinto. Eu me sinto cansada e entediada, como se a festa tivesse durado por tempo demais, e que eu quero ir pra casa. Eu me sinto desinteressada, e já que não parece ter nada mais para me animar para o futuro, eu prefiro só desistir.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

enquanto a palavra depressão não é utilizada em relação a ele, as descrições de outros personagens refletem tal conclusão. Deste modo, ao simplificar as personagens Fiona e Rachel e modificar o tema da depressão, o tradutor modifica como os espectadores entendem Will.

A alteração do tema não se evidencia como a única razão da simplificação de Fiona, pois esta também se relaciona à simplificação de sua relação com seu filho, no filme representada de modo mais positivo. Tal mudança é registrada, por exemplo, na omissão da discussão entre os personagens antes de Suzie levar Marcus para o picnic:

“I want you to get out. Do something normal. It’s too intense here.”

“What do you mean?”

“I mean... Oh, I don’t know what I mean. I just know we’re not doing each other any good.”

Hold on a moment. They didn’t do each other any good? For the first time his mother had started crying, he wanted to cry too. He knew she wasn’t doing him any good, but he had no idea it worked both ways. (p.47-48)¹⁸

Passagens como a acima, que marcam a infelicidade de Fiona como mãe, e cenas em que Fiona não percebe o que Marcus come no café da manhã, ou como ele se sente e o que faz, são omitidas do filme. A reflexão de Will no final do livro, que relaciona a melhora da personagem com o fato de Marcus ter crescido, e assim não exigir tanto dela, é omitida.

A omissão de temas de parentalidade e depressão, porém, não é a única causa de simplificação de personagens. A simplificação da relação de Ellie e Marcus, por exemplo, não se relaciona a estes temas e se revela apenas como resultado da amplificação da relação entre Marcus e Will. Deste modo, enquanto no livro Ellie impulsiona o clímax da narrativa e emerge como melhor amiga de Marcus, posição descrita na passagem “*If he had been asked to say who his best friend was, he’d gone for Ellie*”¹⁹ (p.239), no filme ela tem poucas falas e sua relação com Marcus é de conhecida.

Como previsto anteriormente, a mutação da estrutura de narrativa a partir da omissão de cenas, neste caso envolvendo Ellie, resulta na simplificação da personagem, que desencadeia a omissão das personagens Katrina, sua mãe, e Zoe, sua amiga. Tal impacto da

¹⁸ “Eu quero que você saia. Faça alguma coisa normal. Está muito intenso por aqui.”

“Como assim?”

“Que... ah, eu não sei. Eu só sei que não estamos fazendo bem um ao outro.”

Espera um momento. Eles não estão fazendo bem um ao outro? Pela primeira vez desde que sua mãe começou a chorar, ele quis chorar também. Ele sabia que ela não estava fazendo bem a ele, mas não tinha a menor ideia que isso também valia para ela.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

¹⁹ “Se tivessem perguntado para Marcus quem era seu melhor amigo, ele diria Ellie.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

técnica e estrutura nos outros aspectos narrativos será investigado na seção a seguir, assim como sua influência em como a narrativa é recebida por leitores e espectadores.

3.3 - Técnica e estrutura narrativa

O filme utiliza a estrutura narrativa da comédia romântica, na qual os personagens se conhecem, passam tempo juntos, brigam, há um clímax onde uma pessoa realiza um grande gesto para demonstrar o quanto se importa, e a conclusão mostra os personagens juntos (KERMODE, 2018). Esta estrutura não pertence apenas a filmes com casais românticos, mas, como no caso deste filme, se aplica também a relações de amizade.

Nota-se, a partir desta estrutura, o foco do filme na relação entre os dois personagens principais e como este vínculo afeta o crescimento deles. Tal foco se relaciona com a modificação de temas abordados no filme no livro. Enquanto o livro aborda a parentalidade e depressão, revelando a figura de Will como paterna para Marcus, o filme aborda a amizade e a solidão. Registra-se tal tema, por exemplo, na cena adicionada à narrativa de Will bebendo cerveja e vendo o filme Frankenstein sozinho no escuro enquanto o diálogo da televisão é escutado:

“Before you came, I was all alone. It is bad to be alone.”
 “Alone, bad. Friend, good.” (ABOUT, 2002)²⁰

Assim, a mutação a partir de omissão de cenas e momentos nos quais se discute depressão e parentalidade, e adição de cenas como esta sobre amizade e solidão, reflete a modificação de temas do filme. Observa-se, porém, que a resolução narrativa de refletir sobre as conexões humanas e o papel da vulnerabilidade é a mesma em ambos os meios. Estes diferem apenas em como encontram esta resolução, explorada em parágrafos posteriores, com o texto utilizando discussões de parentalidade e depressão, e o filme utilizando cenas sobre amizade e solidão.

Dentro disto, é interessante assinalar o papel da modulação por meio da mostraçã na narrativa do filme. Um exemplo simples, ainda dentro do tópic da solidão, está na cena onde Marcus encontra-se sozinho na escola, olhando para a frente, enquanto a câmara gira em torno dele e crianças brincam ao seu redor, marcando seu sentimento de estar isolado no mundo enquanto este gira sem ele.

²⁰“ Antes de você aparecer, eu estava sozinho. É ruim ficar sozinho.”
 “Sozinho, ruim. Amigo, bom.” ” Um Grande Garoto. Dir: Chris Weitz e Paul Weitz. 2002. Tradução Livre

Outro exemplo interessante do trabalho da mostração na construção da narrativa se dá no momento em que Marcus volta do picnic, que começa com a câmera em um ângulo baixo, com o ponto focal na porta, enquanto os personagens sobem os degraus. Foca-se, então, na maçaneta, e vemos esta espelhar a cena que se passa frente à porta, como se o mundo à sua frente fosse pequeno e ela gigantesca. Assim se cria uma separação: o mundo antes de abrir a porta e o mundo depois. Na verdade, trata-se de uma equivalência visual do trecho “*then he put the key in the door and opened it, and a new part of his life began* (p.63)”²¹, que é repetido no *voice over* neste momento, marcando a relevância da cena para a narrativa.

Entretanto o *voice over* não se coloca sempre como uma narração extraída diretamente do texto do livro, mas sim aparece modulada de modo que se encaixe dentro dos parâmetros do filme. Um exemplo disto seria a reflexão do personagem Will sobre como ele vive sua vida dentro de unidades de tempo. Segue a passagem de *voice over* durante o filme:

The important thing in island living is to be your own activities director. And I find the key is to think of a day as units of time, each unit consisting of no more than 30 minutes. Full hours can be a little bit intimidating, and most activities take about half an hour. Taking a bath, one unit. Watching Countdown, one unit. Web-based research, two units. Exercising, three units. Having my hair carefully disheveled, four units. It's amazing how the day fills up. And I often wonder, to be absolutely honest, if I'd ever really have time for a job. How do people cram them in? (ABOUT, 2002)²²

O equivalente a este no texto é a descrição:

His way of coping with the days was to think of activities as units of time, each unit consisting of about thirty minutes. Whole hours, he found, were more intimidating, and most things one could do in a day took half an hour. Reading the paper, having a bath, tidying the flat, watching Home and Away and Countdown, doing a quick crossword on the toilet, eating breakfast and lunch, going to the local shops... That was nine units of a twenty unit day (the evenings didn't count) filled by just the basic necessities. In fact, he has reached a stage where he wondered how his friends could juggle life and a job. Life took up so much time, how could one work and, say, take a bath on the same day? He suspected that one or two people he knew were making

²¹ “E aí ele colocou a chave na porta e a abriu, e uma nova parte da sua vida começou” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

²² “A coisa importante de uma vida na ilha é ser seu próprio diretor de atividades. E eu acho que a chave é pensar em um dia como unidades de tempo, cada unidade consistindo de 30 minutos. Horas inteiras podem ser meio intimidantes, e a maior parte das atividades tomam mais ou menos meia hora. Tomar um banho, uma unidade. Assistir *Countdown*, uma unidade. Pesquisas da internet, duas unidades. Exercícios, três unidades. Ter meu cabelo cuidadosamente bagunçado, quatro unidades. É incrível como o dia enche. E eu volta e meia me pergunto, para ser honesto, se eu teria tempo para trabalhar. Como as pessoas arranjam tempo?” Um Grande Garoto. Dir: Chris Weitz e Paul Weitz. 2002. Tradução Livre

some pretty unsavoury short cuts. (p.80-81)²³

Dentro do contraste entre livro e filme, há a mudança de terceira pessoa para primeira, mostrações de suas atividades nas unidades de tempo, adição de “*web based research*”, que se relaciona a modificação temporal, omissão da série *Home and Away*, e, notavelmente, a omissão de menções a amigos, que evidencia a solidão do personagem dentro do filme, assim como a adição da metáfora de ilha.

A adição da metáfora de ilha revela outro elemento de modulação na estrutura narrativa do filme e do livro, pois enquanto cenas do livro podem estar conectadas apenas por atos e reflexões não são levantadas novamente após a primeira vez, as cenas no filme dialogam entre si como modo de mostrar o desenvolvimento dos personagens. Pode-se observar tal desenvolvimento na desconstrução do personagem de Will no clímax, como abordado anteriormente.

É importante, novamente, marcar a modificação do clímax da história, pois esta é uma escolha estilística para adequar a história dentro da convenção estrutural narrativa de comédias românticas. Nesta convenção, costumeiramente, um filme de comédia romântica se baseia na relação de dois personagens; da mesma forma, em *About a Boy*, vemos que os personagens de Marcus e Will formam o alicerce da obra filmica, e neste sentido a desconstrução de Will e o crescimento de Marcus estão conectados. Tal escolha contrasta com a do livro, que representa tais acontecimentos como provocados por diversos personagens, como se nota por exemplo no trecho citado na seção de caracterização. Percebe-se, também, a necessidade de transformar um momento de reflexão interna para um ato externo que demonstre o crescimento do personagem visualmente, cantar de olhos fechados na frente de uma multidão.

Ao analisar a cena acima, é possível perceber que as mudanças tradutórias encontradas em cada aspecto diferente se relacionam entre si, de modo que a interpretação ou escolha

²³ “Sua forma de lidar com os dias era pensar em atividades como unidades de tempo, cada unidade consistindo de trinta minutos. Horas inteiras, ele achava, podiam ser mais intimidadoras, e a maioria das coisas que uma pessoa podia fazer em um dia tomava meia hora. Ler o jornal, tomar um banho, arrumar a casa, assistir *Home and Away* e *Countdown*, fazer uma palavra cruzada básica no banheiro, comer café da manhã e almoço, fazer compras... Isso é nove unidades de um dia de vinte unidades (as noites não contavam) compostas de apenas necessidades básicas. De fato, ele chegou em um estágio onde ele se perguntava como seus amigos conseguiam balancear vida e trabalho. Como alguém pode, por exemplo, trabalhar e tomar um banho no mesmo dia? Ele suspeitava que algumas pessoas que conhecia estavam tomando uns atalhos não muito higiênicos.” Hornby, Nick. *About A Boy* (Um Grande Garoto), 1998. Tradução Livre.

estilística de uma cena reflete nos personagens, no cenário, ou até mesmo na técnica e estrutura narrativa. Deste modo, escolhas tradutórias dentro da estrutura e técnica narrativa (a modificação do tema de parentalidade), da caracterização (a simplificação de personagens tais quais Ellie e Clive), e do cenário (a mudança temporal, que transpõe a narrativa para os anos 2000) dialogam entre si e refletem na modificação da cena clímax da história (de personagens se encontrando na delegacia por causa do ato rebelde de Ellie pelo Nirvana em Royton à uma apresentação de Will e Marcus em um show de talentos).

Similarmente, nota-se como a transformação dos temas de parentalidade para amizade e de depressão para solidão resultam na modulação da cena final. Enquanto no livro a cena ocorre com Will levando Alistair e Marcus ao cinema e ponderando sobre como passar o tempo com os garotos virou algo rotineiro, revelando assim como todos os personagens se relacionam, o filme mostra a conexão dos personagens ao exibir eles passando o feriado juntos, deste modo, tornando descrições textuais em imagens e diálogos.

A partir dessa cena, ilustro dois pontos. O primeiro se refere à jornada dos personagens, que apresenta um contraste entre o filme e o livro. Como exemplo, analiso o personagem Will, que começa sua jornada no romance como alguém que não gosta de crianças e não quer ter uma família, e termina o livro como alguém que se aceita como figura paterna dos dois meninos e pensa em se casar com Rachel. Novamente, o tema da parentalidade se faz presente.

Contraponho isto ao filme pois, enquanto nele inicialmente o personagem também não se interessa em crianças, não é esse o ponto principal do personagem. A primeira cena do filme, quando somos apresentados ao personagem, é trabalhada a partir da vida do personagem como alguém solitário, que “vive como uma ilha”. O final do filme, e assim de sua jornada, o mostra rodeado de pessoas, retratando sua passagem de solitário para alguém rodeado de pessoas. Observa-se que, apesar de temas como parentalidade e depressão terem sido modificados, o tema central da narrativa, a conexão humana, é mantido.

Ressalta-se que a resolução do filme também representa o fim do conflito de Will com Rachel, onde os problemas de relacionamento dos dois se resolvem rapidamente. Ou seja: numa mesma conversa, o conflito é apresentado e solucionado. Já no romance, isto ocorre de maneira diferente. Isso se refere a uma modulação de tempo, um aspecto importante dentro da técnica e estrutura narrativa. Tal modulação parece ocorrer neste ponto da relação como modo de forçar o personagem de Will a se avaliar e de resolver todos os problemas dos personagens

em um momento só, de forma que Will e Fiona, Will e Marcus, Marcus e Fiona, Marcus e seus colegas de classe, e Will e Rachel, encontram seu desfecho a partir do mesmo momento.

É interessante notar também como a modulação e modificação do tempo se relacionam na caracterização de Fiona, assim como na caracterização de sua relação com os personagens principais. Enquanto, por exemplo, Fiona se opõe ao vínculo de Will e Marcus durante mais tempo no livro, sua aceitação no filme se resolve em apenas uma conversa, o que corresponde a uma modulação. Do mesmo modo, há uma modificação de tempo em relação a suas discussões com Marcus, que no livro ocorrem frequentemente, e no filme acontece apenas no Natal. Tal modificação serve como reflexão da amplificação do vínculo de Will e Marcus, mencionada anteriormente, pois assinala a única briga entre Fiona e Marcus como em torno de Will.

Mediante tal análise, verifica-se mais uma vez que mudanças adaptacionais observadas em cada aspecto narrativo diferente se relacionam entre si, revelando que escolhas tradutórias refletem nos personagens, no cenário, e até mesmo na técnica e estrutura narrativa. O trabalho de contraste e comparação realizado neste capítulo, portanto, serve como modo de significar cada alteração dentro da narrativa, de forma a entender melhor a construção que a tradução faz a partir da história. Assim, aponta-se não o que se perde, mas o que se ganha dentro do processo. Esta questão será melhor desenvolvida no capítulo seguinte, que marca também a conclusão do trabalho.

Capítulo 4 - Conclusão

A partir da análise da adaptação cinematográfica do livro *About a Boy* utilizando o modelo de Perdikaki (2017), verifica-se a coerência das hipóteses previstas no início da pesquisa. O modelo empregado se concentra na identificação de mudanças adaptacionais pelas quais o texto passa, baseando-se nos conceitos tradutórios de modulação, modificação e mutação. Tais conceitos são então relacionados com os aspectos narrativos de cenário, caracterização, e técnica e estrutura narrativa; ao serem utilizados em uma análise de adaptação de maneira bem sucedida, estes conceitos legitimam a ideia apresentada no começo do trabalho, que se refere à adaptação como forma de tradução.

Fundamento tal noção identificando a tradução como recodificação de signos, que se dá por meio da interpretação de quem traduz (JAKOBSON, 1959). O processo baseia-se em uma hipótese de leitura do texto fonte (CHESTERMAN, 2017), recodificando tal hipótese

para um novo sistema de signos, procurando gerar equivalências dentro das regras e das formas do sistema (JAKOBSON, 1959).

Dentro desta compreensão, verifica-se outro pressuposto da pesquisa, que caracterizava a mudança do sistema de signos e interpretação do tradutor como aspectos que diferenciam o texto fonte e o texto alvo. Tal noção é observada, por exemplo, no estudo de equivalências visuais do filme, dentro das quais ideias descritas no texto são representadas a partir de imagens.

É importante notar que a influência da interpretação e mudança de sistema de signos não ocorre apenas dentro de pontos de semelhança entre o texto e o filme, mas também dentro de escolhas tradutórias que criam pontos divergentes entre as duas obras, como a alteração de temas. No caso exemplificado, a alteração reflete como os tradutores entendem a história; qual o aspecto principal para eles — a conexão humana — e que aspectos podem ser modificados em torno deste — a parentalidade e depressão. A modificação ainda expõe como os tradutores consideram o sistema de signos do cinema para representar a narrativa, retratando, portanto, uma compreensão de discursos dentro do momento e espaço onde se trabalha.

Identifica-se, deste modo, a influência do contexto cultural e temporal do tradutor, refletindo discursos e ideias de um lugar e época, o que informa escolhas tradutórias (CHESTERMAN, 2017; O'HALLORAN, 2011; ARROJO, 1983). Relacionadas essas escolhas, encontra-se o conceito de fidelidade, reconhecido como o foco do tradutor de retratar honestamente sua compreensão da obra dentro do seu momento e espaço, que pode, ou não, se assemelhar com a compreensão do autor (ARROJO, 1983). Logo, demarca-se a tradução como produção única, dependente da interpretação do tradutor, que por sua vez depende do contexto.

Dentro disso, é importante reconhecer como minha própria interpretação do livro e do filme influencia este estudo. Como observado anteriormente, a leitura e compreensão de um texto se relaciona a quem lê, quando e onde, posto que cada leitura é única. Ao admitir tal conceito, aceita-se também que uma pessoa pode interpretar o mesmo texto de formas diferentes após outras leituras.

Deste modo, faz-se necessário demarcar que esta pesquisa reflete minha visão do filme e livro, e como compreendo as escolhas tradutórias neste momento. Arrojo (1983) sugere que traduções são tão mortais quanto seres vivos, pois as visões demonstradas por elas e interpretações dentro delas pertencem a lugares e épocas e pessoas específicas. Trago a

mesma ideia para esta análise, que não se caracteriza como unânime e definitiva, mas única e minha, neste contexto.

Devo então responder às perguntas: se análises são subjetivas, até que ponto são necessárias? Se as traduções são fiéis a si mesmas, e todas são subjetivas dentro da interpretação de quem traduz e quem interage com a tradução, por que as contrastar com o texto fonte?

Avalio como necessário criar análises em relação à tradução intersemiótica como forma de explorar nossa relação, neste momento e lugar, com a tradução, e deste modo, aprofundar nosso conhecimento sobre como a construção de mundo de uma narrativa é realizada em diferentes contextos e meios. Logo, ao considerar a tradução como produto da linguagem, e a linguagem como algo que reflete a experiência do real e visão de mundo falante, julgo importante estudar a tradução intersemiótica pois esta reflete analogamente como diferentes leitores entendem e interpretam um texto, assim como eles percebem o mundo em um certo lugar e cultura. O contraste observado a partir do trabalho de comparação visa sinalizar não o que se perde na tradução, mas o que este processo pode levar a descobrir, seja dentro de uma narrativa, ou em relação à capacidade interpretativa do ser. Deste modo, ao estudar a tradução e a narrativa, se estuda o ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

23 Indie Street Radio Online, “Indie Music: A Definition”, Inglaterra: Orange Radio.

ABOUT A BOY. Chris Weitz e Paul Weitz. Working Title. Inglaterra: Universal Picture, 2002. Netflix.

AGUIAR, Daniella & QUEIROZ, João. Towards a Model of Intersemiotic Translation, in *The International Journal Of The Arts In Society V:4*, Common Ground, 2009; DOI:10.18848/1833-1866/CGP/v04i04/35694

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. São Paulo: Ática, 1986.

Acesso em:

edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3236553/mod_resource/content/1/ARROJO%20A%20quest%C3%A3o%20da%20fidelidade.pdf

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 2004

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor : quatro traduções para o português*. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, acessado via: www.escriitoriodolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf

CHESTERMEN, Andrew. *Reflections on Translation Theory: Selected papers 1993 – 2014*, Benjamins Translation Library, John Benjamins Publishing Company, 2017, DOI 10.1075/btl.132

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Cinema*, Minneapolis : University of Minnesota, 1986.

DUSI, Nicola. Intersemiotic Translation: Theories, Problems, *Semiotica*; De Gruyter Mouton; 2015; DOI:10.1515/sem-2015-0018

HALLIDAY, M.A.K. *Explorations in the Functions of Language*, London: Edward Arnold, 1973.

HORNBY, Nick. *About A Boy*. Riverhead Books. 1º ed. New York: The Berkeley Publishing Group, 1998. ISBN: 1-57322-087-6

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*; tradução André Cechinel. 2. ed. - Florianópolis : Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. *On Translation*. edited by Reuben Arthur Brower, Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press, 2013 (1959), pp. 232-239. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*, New York: Oxford University Press, 1960, Digitalizado pelo Internet Archive em 2012 com investimento da Media History Library.

KOURDIS, Evangelos & FABBRI, Paolo. Interview of Paolo Fabbri. *Punctum: International Journal of Semiotic: Translation and Translatability in Intersemiotic Space*. The Hellenic Semiotic Society, 2020.

MARK KERMODE'S SECRETS OF CINEMA, Nick Freand Jones, Mark Kermode. Inglaterra: BBC4, 2018.

METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, traduzido por Michael Taylor, Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

O’HALLORAN, Kay L. et al. Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective, *Signata*, Presses universitaires de Liège, 2016

PERDIKAKI, Katerina. Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation; *Intralinea. Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation*

Studies, 2017.

STAM, Robert. Teoria E Prática Da Adaptação: Da Fidelidade À Intertextualidade, *Ilha do Desterro*, Florianópolis, 2006

TAN, Siu-Lan et al. The Effects of Diegetic and Nondiegetic Music on Viewers' Interpretations of a Film Scene, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal Vol. 34, No. 5*, California: University of California Press, 2017.

VAN LEUVEN-ZWART, Kitty "Translation and original: Similarities and dissimilarities I", *Target* 1, no. 2: 151-81, 1989