

LITERATURA, CINEMA E TRADUÇÃO: UM BREVE ESTUDO DO FILME

ROMANCE

Janaína Araújo Coutinho
Universidade Federal da Paraíba

Introdução

A proposta aqui desenvolvida é de iniciar uma discussão acerca das relações existentes entre dois gêneros artísticos: Literatura e Cinema, tendo como *corpus* de estudo o longa-metragem *Romance*¹, produzido em 2008 e dirigido por Guel Arraes. Nosso objetivo é analisar trechos do filme através da ótica da adaptação, relacionando-os com o texto medieval *O Romance de Tristão e Isolda*, do autor francês Joseph Bédier, responsável por reunir alguns textos da trajetória de Tristão, inclusive os do poeta normando Béroul, tido como o autor original. Assim sendo, utilizando alguns estudiosos da área fílmica² e dos estudos da tradução e da linguagem³, buscaremos enriquecer o debate com teorias que tratam de tradução e de adaptação assumindo o caráter de tradução intersemiótica nesse espaço de transposições entre gêneros díspares.

Como sabemos, expressões artísticas trazem em suas composições discussões que seguem por caminhos ora fecundos, ora estéreis, em que uma é concebida como superior, enquanto a outra ficaria em segundo plano. Porém, mesmo que o cinema utilize, por vezes, o texto literário como base para sua execução, ambas as formas de comunicação possuem funções e características que permitem que suas realizações materiais possam ser vistas e compreendidas além da estética.

Visando contrapor-se às discussões que insistem em comparar, com cunho valorativo, as adaptações com os originais, pondo-os em relação de dependência, vemos se consolidar grupos de estudos que se dedicam a teorizar acerca da independência do texto adaptado para a mídia cinematográfica. Sendo assim, adentremos nas teorias pertinentes ao nosso estudo que busca apontar como a adaptação da literatura se efetiva quando proposta ao cinema. Sejam elas: a literatura, o cinema e a tradução intersemiótica.

1. Revisitando teorias da literatura, do cinema e da tradução intersemiótica

¹ A escolha por estudar o filme *Romance* se dá pelo interesse em entender como uma lenda do século XII pode ser adaptada para o nordeste brasileiro do início do século XIX.

² LINDA HUTCHEON, *Uma teoria da adaptação*. Santa Catarina: Ed. UFSC, 2011. THAÍS FLORES N. DINIZ, *Literatura e Cinema: Tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

³ JULIO PLAZA, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo: Perspectiva, 2003. ROMAN JAKOBSON, *Linguística e Comunicação*, São Paulo: Cultrix, 2010. ANTOINE CAMPAGNON, *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

Ao estarmos diante de um texto literário ou de um filme, nos colocamos em contato, direta ou indiretamente, também e principalmente com culturas, aspectos sociais e políticos e, desse modo, eles acabam por ocupar a posição de formadores das identidades nacionais, regionais ou mesmo individuais. Refletindo a este respeito e, tendo a literatura como foco, Antoine Compagnon em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2012), argumenta que a literatura, seja ela oral ou escrita, exerce sobre os homens certo poder capaz de sensibilizá-los para situações singulares, tornando-os quase dependentes dessa matéria:

[...] há um conhecimento no mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela) um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona. Seríamos capazes de paixão se nunca tivéssemos lido uma história de amor, se nunca nos houvessem contado uma única história de amor? (COMPAGNON, 2012, p.35)

De acordo com esse teórico, à literatura é delegada a função de uma instituição habilitada a conferir àqueles que dela utilizam ensinamentos capazes de despertar conhecimentos que ora poderiam permanecer adormecidos. Ressaltamos ainda que à literatura é permitido, no caso de registro escrito, ser vista como fonte documental para o estudo nas mais diversas áreas do conhecimento, uma vez que toda produção literária é construída dentro de uma realidade histórica específica.

Quando imaginada como produto da criatividade e que nasceu para o deleite daqueles que a querem ingênua, a literatura pode, por vezes, ir de encontro a esse pensamento e assumir postos relevantes dentro da coletividade, pois, “a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo.” (COMPAGNON, 2012, p.37).

Porém, nos indagamos se seria conveniente fazer da literatura manifestação artística ou um meio pelo qual ideologias e ideias possam ser propagadas e inseridas em setores da sociedade, atribuindo-lhe o caráter de escrita engajada. De acordo com reflexões postas, tal questionamento ainda permanecerá, uma vez que a literatura é algo criado pelos homens e para os homens e, por isso, a funcionalidade atribuída a ela será dependente do momento histórico em que se vive e da postura que o artista escolha assumir.

No outro lado da discussão temos o cinema, expressão artística que vem ganhando reconhecimento na academia e nos grupos de pesquisa que se dedicam a confirmar a

independência criativa e a capacidade de sensibilizar através de imagens em movimento⁴. Nascido pelas mãos dos irmãos Lumière, no final do século XIX, o cinema possibilitou dar movimento simultâneo ao texto falado e à imagem estática captada pela fotografia.

Devido à sua expansão e aceitação como expressão artística, essa arte viu nascer vários nomes que se dedicaram a teorizá-lo, como o fez o russo Sergei Eisenstein, defensor da teoria que diz que o cinema deveria retratar a vida real de um modo peculiar, independente do que já se vinha fazendo no mundo. Para ele, “a matéria-prima do cinema residia nos elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta (e potencialmente mensurável) no espectador.” (ANDREW, 1989, p. 58). Era necessário tocar o espectador com aquilo que ele já conhecia que eram os acontecimentos cotidianos no qual ele assumia o papel do ator principal.

Diferentemente de outros teóricos, Eisenstein entendia e praticava o fazer cinematográfico como uma construção, em que o realismo diário poderia ser exposto por meio de alguns aspectos inerentes ao teatro, buscando sempre mostrar que, para isso,

O cineasta [...] estava à mercê dos acontecimentos que filmava, mesmo quando interpretados. A plateia olhava para os eventos cinematográficos exatamente como olhavam para os acontecimentos cotidianos, tornando o cineasta mero canal através do qual a realidade podia ser reproduzida. (ANDREW, 1989, p.55)

Além do cineasta, que como vimos é o meio pelo qual uma história deve ser contada de um modo peculiar, o teórico russo defendia ainda que o fazer cinematográfico deveria ser composto como uma canção, em que cada nota, cada melodia ocupa um lugar de relevância e que deveriam “coexistir em harmonia democrática, e não uma hierarquia feudal” (ANDREW, 1989, p.55). Para ele, o cenário, o enredo, a iluminação, a maquiagem, os figurinos compartilham da mesma responsabilidade em busca da representação mais adequada de algo contido no roteiro, ou que possa ser inserido durante o processo a partir da sensibilidade alcançada na trajetória de gravação.

Posto isso, voltemos ao problema existente entre as duas artes discutidas acima. Por ser a literatura, oral ou escrita, uma das formas mais antigas de expressão artística, seus defensores a colocam em um plano sacralizado em que ao texto não é permitido sofrer alterações quando transmutado em outro contexto artístico. O que testemunhamos acontecer e é nisso que os estudiosos se apoiam, é o crescente uso de roteiros baseados em textos literários. Não nos referimos a textos completos, o que seria inviável, economicamente e espacialmente, mas a

⁴ O cinematógrafo foi inventado pelos irmãos Auguste Lumière e Louis Jean Lumière, no final do século XIX.

adaptações, em que pequenos trechos, ou a história, os personagens, entre outros componentes, são escolhidos para servirem de mote para a criação de um novo texto, e assim, de uma nova história. Acerca disso, vejamos o que a estudiosa Thaís F. N. Diniz nos traz:

Desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos. A partir daí, a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária. (DINIZ, 2005, p.13)

Como percebemos, a dependência do cinema em relação à literatura está presente desde sua gênese. Produzir um longa-metragem capaz de atingir uma grande parcela de espectadores demanda, normalmente, um considerável orçamento de patrocinadores que, certos de sucesso, esperam sentir o retorno em suas próprias marcas. Produzir algo que esteja ligado a uma história previamente conhecida e respeitada é conferir ao filme uma relevante porcentagem de aceitação e, assim, de retorno financeiro porque, além de arte, o cinema é também trabalho (HUTCHEON, 2011, p.24)

Mas afinal, que modalidade é essa que foi e ainda continua sendo alvo de tantas discussões? O ato de adaptar caminha junto com a própria história da humanidade, uma vez que a primeira forma de contar literatura se deu pela oralidade e, assim, permitia que cada contador alterasse partes do fato narrado, sempre de acordo com a função que ele queria dar à história.

Como ela se efetiva, então, na passagem de um texto literário para um longa-metragem se ambas as formas de expressão artística têm seus próprios códigos? Para a realização da adaptação, nesse contexto de texto literário/texto cinematográfico, é necessário que o roteirista faça modificações no texto original, utilizando o “processo de procura de equivalentes” (DINIZ, 2005, p.19).

Adaptar uma narrativa literária para o cinema é, como disse Linda Hutcheon, transcodificar dois sistemas de gêneros e mídias distintos, em busca de uma interação consciente por parte de cada público (HUTCHEON, 2011, p. 15). Assim sendo, para essa teórica, podemos entender que transcodificar é adaptar textos, verbais ou não, para outras mídias, através de signos inerentes a cada gênero. Com base nesse contexto que abre a possibilidade para vários modos de tradução, temos o linguista Roman Jakobson, em seu texto *Os aspectos linguísticos da tradução*, que nos expõe haver três modos de interpretar um signo verbal. Vejamos:

- 1). A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2010, p. 64)

Aqui não nos alongaremos em explicar os primeiro e o segundo tipos de tradução, uma vez que o foco do presente estudo se debruça sobre a adaptação fílmica, e assim, a tradução intersemiótica. Diante do exposto, vemos que traduzir uma narrativa escrita, buscando inseri-la em uma mídia como o cinema, demanda que o roteirista execute o terceiro modo de tradução, em que ações escritas sejam postas em movimento, com a mesma intensidade de significados capazes de atingir e sensibilizar aqueles que estão diante da tela. Desse modo, vemos que a tradução intersemiótica vai muito além da simples transposição de códigos: “Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não linguísticos” (PLAZA, 2003, p. 67).

Nessa perspectiva, Júlio Plaza traz até nós a tipologia pensada por ele, dividindo o estudo da tradução intersemiótica em três matrizes que, desde já informamos, não são estanques em relação à sua atuação, pois é perfeitamente plausível encontrá-los em uma mesma tradução, porém, um tipo sobressairá mais que os outros. São elas: Tradução Icônica, Tradução Indicial e Tradução Simbólica.

Na primeira matriz, segundo Plaza, a tradução “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. Temos, assim, analogia entre os Objetos Imediatos⁵, equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante de transformação sígnica” (PLAZA, 2003, p.89-90). Ainda segundo essa matriz, o teórico a divide em caráter isomórfico, paramórfico e tradução icônica *Ready-Made*⁶, apropriando-se metaforicamente de explicações provindas da física e da química para explicar os dois primeiros tipos.

Segundo Plaza, a isomorfia acontece “quando substâncias diferentes cristalizam-se no mesmo sistema, com a mesma disposição e orientação dos átomos e moléculas” (PLAZA, 2003, p. 90). Já a paramorfia é a “transformação de um mineral em outro sem mudança de composição, alterando-se apenas a estrutura cristalina” (PLAZA, 2003, p.90). Como é possível perceber, segundo nosso *corpus* literatura/cinema, a adaptação de *O Romance de Tristão e*

⁵ Objetos Imediatos são as representações mentais de algo que é pronunciado ou lido.

⁶ Também chamado de pronto-feito, o conceito foi criado pelo artista Marcel Duchamp e se apropria de objetos da vida cotidiana, antes não reconhecidos como artístico, para o campo das artes.

Isolda presente em *Romance* pode ser analisada segundo essa teoria, uma vez que ela se dedica a “fazer aparecer o segundo modelo (a tradução) similar ou equivalente ao primeiro, porém com estrutura diferente e equivalente,” (PLAZA, 2003, p.90).

Ainda como tradução icônica, temos o tipo *Ready-Made* que pode se valer dos outros dois tipos descritos acima para “encontrar uma ‘tradução’ já pronta, o que expõe a possibilidade de variedades de formas de um legissigno⁷. “A tradução ready-made e o ‘original’ entram em conjunção icônica devido às suas semelhanças” (PLAZA, 2003, p. 91).

Na segunda matriz, a tradução indicial “se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução” (PLAZA, 2003, p.91). Nesse caso, há a apropriação do todo ou de partes do objeto imediato do original para a tradução, qualificando-o e ressignificando-o. Essa matriz se divide em: tradução indicial topológica-homeomórfica e tradução indicial topológica-metonímica. A primeira pertence “à correspondência entre elementos, isto é, correspondência ponto a ponto entre os elementos dos dois conjuntos de signos” (PLAZA, 2003, p.91). A tradução indicial topológica-metonímica se debruça sobre “a noção de homeomorfismo parcial, de caráter metonímico [...], como forma de estabelecer a continuidade entre original e tradução” (PLAZA, 2003, p.92). Como caráter metonímico entenda-se partes do original.

A terceira e última matriz é a da tradução simbólica que “opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (PLAZA, 2003, p. 93). Como exemplificação, o teórico traz uma palavra, não importa qual seja, traduzida para a linguagem binária.

Plaza ainda busca mostrar como as três matrizes podem aparecer em um contexto de tradução intersemiótica. Para ele, a tradução icônica é uma transcrição que se utiliza de analogias para lembrar o objeto original. Este poderá ter seu número de informações estéticas aumentado, fazendo com que a tradução se desligue do original. Quanto à tradução indicial, Plaza explica que a tradução será interpretada pela experiência concreta, uma vez que ela se determina pelo signo que antecede. A transposição se dá de um signo para outro meio, em uma relação de causa e efeito. Para a tradução simbólica, Plaza mostra que a sua relação se efetiva através de transcodificação, em que seu objeto, por força de convenção, afirma que o símbolo se constitui a partir da regra de significação. Assim sendo, passemos ao nosso *corpus*.

2. Um breve olhar sobre *O Romance de Tristão e Isolda e Romance*

⁷ É uma lei geral em que todo signo convencional é um legissigno. Cada palavra de uma língua é um legissigno.

A narrativa literária, que na verdade é um poema narrado, *O Romance de Tristão e Isolda* apresentada por Bédier, é uma compilação de trechos reunidos e refeitos por ele, resultando na obra estudada. Do original escrito por Béroul, que se encontra guardado na Biblioteca Nacional da França, existe apenas uma cópia do manuscrito referente a metade do capítulo VI até o XI, utilizados por Bédier para a composição do livro que usamos como suporte. Os outros capítulos são resultados de apropriações feitas por Bédier de partes de poesias e narrativas produzidas até o século XIX (BÉDIER, 2009).

A história se passa na Europa do século XII, em que Tristão, sobrinho e afilhado do rei Marc das Cornualhas, é enviado à Irlanda em busca de uma esposa para o tio, Isolda, a Loura. Na volta de nau para as Cornualhas, por descuido da serva de Isolda, ela e Tristão tomam a porção do amor, um vinho manipulado pela mãe de Isolda, capaz de despertar naqueles que o bebem o amor eterno. Inebriados pela paixão, os jovens se entregam um nos braços do outro, começando a problematizar toda a narrativa: o amor impossível.

Isolda casa-se com o rei Marc, porém continua amando Tristão. Após alguns encontros, a traição é descoberta, levando tio e sobrinho a disputarem o amor de Isolda. Ferido em combate, Tristão faz um último pedido: ver sua amada. Porém, antes que Isolda chegue, o cavaleiro morre e, ao ver seu grande amor morto, ela o beija nos lábios e na face e sobre ele cai desfalecida, morta. Ao saber da morte dupla, o rei Marc manda sepultá-los, um ao lado do outro. À noite, sob o túmulo de Tristão, nasceu um espinheiro forte, com flores perfumadas, que se estendeu até o túmulo da rainha, afincando seus galhos na terra que cobria Isolda, e assim, sob as ordens do rei Marc, permaneceram unidos.

Quanto ao outro componente do *corpus*, temos o longa-metragem *Romance*, exibido nos cinemas brasileiros em 2008 e que teve a direção de Guel Arraes. O filme traz o encontro de Ana e Pedro, interpretados por Letícia Sabatella e Wagner Moura. Ambos, no filme, são atores de teatro que, enredados pela história de Tristão e Isolda, se deixam envolver, tornando-se, mais adiante, namorados. A peça Tristão e Isolda ganha reconhecimento do público, fazendo com que Danilo (José Wilker) convide Ana para trabalhar na televisão. Ana inicia sua carreira nessa nova mídia, dividindo-se entre ser atriz de teatro e atriz de novela, entre Rio de Janeiro e São Paulo, o que acaba por desgastar a relação com Pedro. Por três anos o casal perde o contato.

Passados três anos, o casal de jovens atores volta a trabalhar juntos, agora em um especial produzido para a televisão em que a peça antes encenada por eles, será montada no Nordeste brasileiro, mais precisamente na cidade de Cabaceiras, na Paraíba. Ao fim das gravações, Ana e Pedro voltam para o Sudeste e reiniciam o relacionamento. Como de hábito,

voltam a encenar no teatro uma adaptação que envolve Tristão e Isolda, Cyrano e Roxane, Romeu e Julieta e até eles mesmos como personagens da peça *Romance*.

Após essa curta exposição das obras, perguntamo-nos o que teria levado Guel Arraes e Jorge Furtado a roteirizar *Romance*, filme que desde seu início deixa clara a utilização da obra literária de Bédier como mote? É interessante perceber que *O Romance de Tristão e Isolda*, adaptado diegeticamente⁸ para o teatro e depois para a televisão, é usado para falar de amor, de romance, temáticas exploradas desde muito tempo pelas expressões artísticas, sejam elas escritas ou performáticas, e que se apresentam contemporâneas através das personagens de Ana e Pedro que, por algum motivo, acabam por sofrer de amor, assim como Tristão e Isolda no século XII.

Assim sendo, lembrando as matrizes criadas por Plaza (2003), vemos que *Romance* se configura, inicialmente, como uma tradução icônica isomórfica quando Arraes introduz outros personagens e outras construções verbais, assumindo assim o caráter de adaptação. Referimo-nos a Ana e a Pedro, como também aos outros personagens que constroem o meio que cerca os personagens principais. Desse modo, vemos claramente que a utilização desse romance tanto para o teatro como para o cinema se dá por meio de seu texto original, pois, como dissemos, ambas as mídias necessitam de um produto escrito e, nesse momento de ajuste para as mídias em questão, o roteirista se apropria da narratividade do texto original para recriar um texto derivativo, mas que se assume como independente e original.

Além de icônico, *Romance* também se mostra como uma tradução indicial quando do momento em que a história contida em Bédier é utilizada como prólogo para o filme, atribuindo-lhe caráter narrativo e que, de antemão, denuncia quais os caminhos serão tomados dentro da trama, a exemplo do que acontece no início do filme, quando Pedro, em voz *over*⁹, narra o primeiro parágrafo da obra *O Romance de Tristão e Isolda*:

Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles se amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele. (BÉDIER, 2009, p.1)

Como podemos observar, a literatura ganhou vida em outra mídia sem ser necessário alterar sua essência. Tal recurso pode ser facilmente notado dentro do filme, uma vez que Pedro, utilizando-se da metaficção, faz inúmeras leituras da obra literária, já adaptada para o

⁸ Diegese é o tempo e o espaço internos do filme.

⁹ Voz que não está presente diegeticamente na trama, mas que narra algum texto.

teatro e sendo mostrada pelo cinema, servindo, inclusive, de roteiro para seu romance com Ana: “Decidida a fazer com que Tristão se apaixone por ela, Isolda resolve enfeitiçá-lo.” (Trecho retirado do filme *Romance* em que Pedro lê o roteiro da peça, 2008). Nesse momento, Ana veste uma meia-calça para ensaiar Tristão e Isolda no teatro sendo surpreendida por Pedro que entra no mesmo cômodo, os dois trocam olhares que, após, culminarão no romance entre os dois, a nosso ver, ressignificando a obra nesse momento. Aqui, destacamos o que Barbosa (2013) apontou em seu estudo quando afirmou que a intencionalidade com *Romance*, por parte de Arraes, era mostrar que muitas das tramas literárias são passíveis de serem vividas no dia a dia.

Porém, percebemos uma alteração que se põe relevante para nós nesse trecho da leitura do roteiro, pois, segundo a obra de Bédier, o enfeitiçamento ocorre sem que os amantes saibam, sendo eles, assim, vítimas do destino. Imaginamos que o roteiro diegético da peça tenha sido traduzido dessa forma, de modo a se adequar ao momento em que Ana seduz, sutilmente, Pedro.

Ainda segundo a teoria da tradução intersemiótica e nesse contexto que envolve a bebida do amor, captamos dois signos em que é possível reconhecer a iconicidade paramórfica da adaptação. No filme, simultaneamente ao momento em que Pedro narra a situação em que Tristão e Isolda bebem o vinho, gravuras que trazem características medievais vão sendo expostas, mostrando que o suporte mudou, porém a informação permanece. Vejamos.

Isolda:

Na taça bebemos a morte e o amor. O vinho com ervas selou a nossa sorte. Nunca mais teremos alegria sem dor.

Tristão:

Pois então que ela venha, a morte.
(Trecho retirado do filme)



Gravura retirada em print do filme

Por fim, como é possível perceber, *Romance* foi tecido mesclando a lenda celta e a metaficção. Tristão e Isolda no Sertão, especial adaptado diegeticamente para a televisão, se

passa no Nordeste, na cidade de Cabaceiras, na Paraíba. Para confirmar a verossimilhança existente entre os contextos geográficos, Pedro se utiliza da adequação de componentes fílmicos: os trovadores provençais são substituídos pelos cantadores de viola, os cavaleiros medievais são os vaqueiros, reis e rainhas seriam os grandes proprietários de terra e de gado. Tais mudanças mostram que “traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética” (PLAZA, 2003, p.98). Desse modo, além dessas adaptações, ainda temos a adequação do figurino e da linguagem como relevantes para o projeto televisivo de *Tristão e Isolda no Sertão*.



Tristão:

Sendo a senhora, o amor há de pegar que nem roça de milho plantada em janeiro de uma boa invernada.
(Trecho retirado do filme)

Romance, desde seu início, dialogou com *O Romance de Tristão e Isolda*, expondo a necessidade de adaptação quando há a mudança de suporte. Nesse caso, nas muitas adaptações feitas, Guel Arraes se valeu não somente de adaptações de texto, mas também de componentes inerentes ao fazer cinematográfico. Propor a produção de uma lenda celta para o Nordeste brasileiro do início do século XX nos faz refletir acerca desta cultura que, mesmo assolada pela seca, se vista com poesia, pode ser palco para lendas internacionais, dando a esta a possibilidade de sair do papel para ganhar vida em mídias performáticas.

Referências Bibliográficas

ANDREW, J. Dudley. A tradição Formativa. In: *As principais teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. P. 21-84.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. *Paródia e auto-reflexividade no filme Romance, de Guel Arraes*. Dissertação defendida na Universidade Federal da Paraíba, 2003. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/Afonso_Barbosa.pdf>. Acessado em 20 de dezembro de 2013.

BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução: Luis Claudio de Castro Costa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. C. P. B. Mourão, C. F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein, J. P. Paes.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva. 2003.

Referência fílmica

Romance, 2008. Direção de Guel Arraes. Roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado. Produção de Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes. 104 minutos. Sonoro e colorido.