

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBRA LITERÁRIA *THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS* E SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

SANTOS, Cílio Lindemberg de Araújo

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

NASCIMENTO, Kaline Brasil Pereira (Coautora)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre o livro *The Boy in the Striped Pyjamas* (O Menino de Pijama Listrado) e a sua adaptação fílmica. Para alcançar tal objetivo, serão consideradas as categorias de Tradução Intralingual e Intersemiótica sugeridas por Jakobson (1959/2000). A análise do presente trabalho focará os seguintes aspectos: (1) os elementos do romance que permaneceram no filme; (2) os que foram modificados; e (3) os que foram acrescentados. Por um lado, é possível perceber que o livro e o filme se assemelham em vários aspectos. Por outro lado, também percebemos mudanças na adaptação, como o episódio da morte da avó de Bruno (um dos personagens) que na obra literária ficou doente e morreu, enquanto no filme foi vítima de um ataque de bomba.

Palavras-chave: Tradução e Adaptação; Análise Comparativa; Categorias de Tradução.

1. INTRODUÇÃO

Nos dias atuais, é comum perceber que a indústria cinematográfica tem se utilizado de obras literárias para a produção de filmes. O uso dessas obras para a produção fílmica tem atraído pesquisadores que investigam sobre os elementos e os processos relacionados à adaptação de textos literários para o ambiente cinematográfico. Tais pesquisas atentam, por exemplo, para aspectos pertinentes às escolhas feitas pelo diretor ao adaptar o texto para o meio fílmico, bem como à maneira como o texto literário é representado no meio cinematográfico.

Estudos relacionados à tradução se fazem presentes em pesquisas que têm sido desenvolvidas acerca de produções fílmicas a partir de obras literárias, uma vez que se pensa em adaptação como um meio de transformação do texto-fonte em texto-alvo. Sob essa perspectiva, a ideia de tradução como transformação surge a partir do momento em que se pensa nela não como mera reprodução do original (DINIZ, 1999).

Por outro lado, a questão da tradução também surge ao se considerar o texto fílmico como uma representação do texto literário. Em outras palavras, o que acontece é a interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais, neste caso, o texto literário e a adaptação fílmica, respectivamente, e a esse fenômeno se dá o nome de tradução intersemiótica (cf. JAKOBSON, 1959/2000), denominação possível de ser atribuída também ao processo contrário.

Assim, vale destacar o fato de que a ideia para este trabalho surgiu a partir de uma atividade desenvolvida durante a disciplina de Teoria e Prática de Tradução em Língua Inglesa I do Curso de Letras – Inglês da UEPB. O objetivo de tal atividade foi ler e depois assistir, respectivamente e em inglês, o romance e ao filme, ambos intitulados *The Boy in the Striped Pyjamas* (O Menino do Pijama Listrado), para traçar uma análise comparativa entre a obra e sua adaptação fílmica.

Desta maneira, o presente trabalho tem a finalidade de fazer uma análise comparativa entre a obra literária *The Boy in the Striped Pyjamas* (O Menino do Pijama Listrado), publicada em 2006, pelo escritor irlandês John Boyne e a sua adaptação fílmica de mesmo nome, lançada em 2008, com direção de Mark Herman. A partir disso, a análise deste trabalho tem foco nos seguintes aspectos: (1) os elementos do romance que permaneceram no filme; (2) os que foram modificados; e (3) os que foram acrescentados à adaptação.

Para contemplar o objetivo proposto, nosso trabalho encontra-se dividido da seguinte maneira: (1) fundamentação teórica, abarcando teorias sobre tradução e adaptação fílmica, além das categorias de tradução; (2) análise comparativa, na qual se encontra um breve resumo da obra literária, bem como os contrastes e as semelhanças, encontrados nas duas obras analisadas; e (3) algumas considerações finais.

2. TEORIAS DE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO FÍLMICA

A respeito da tradução, Jakobson (1959/2000) propõe três categorias de manifestação da tradução: (1) Intralingual, que se refere à reformulação de signos verbais dentro do mesmo código linguístico; (2) Interlingual, ou tradução propriamente dita, que remete à interpretação de signos de uma língua para outra; e (3) Intersemiótica, também conhecida como transmutação, que é a representação de signos não verbais por meio de signos verbais e vice-versa. Assim, vale ressaltar que esta pesquisa tem como foco as categorias intralingual e

intersemiótica. Plaza (2003) faz alusão a esta última categoria de tradução por afirmar que os signos utilizados, nesse tipo de tradução, produzem novos sentidos e novas estruturas e que “pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original.” (p. 30) Pensando na adaptação fílmica, por exemplo, por remeter a um modo de representar o texto original, o ato de adaptar ocasiona mudanças devido às propriedades dos signos empregados nessa atividade.

Plaza (2003) afirma ainda que toda tradução transita entre convergências e divergências, passando pelo original em pontos muito associados. A partir disso, entendemos que não há tradução neutra ou que represente identicamente o texto original (cf. OUSTINOFF, 2011). Por não refletir uma réplica do original, segundo Diniz (1999), a tradução é vista como transformação, visto que é uma “atividade voltada para as condições de produção e recepção” (p. 38). Sendo assim, a tradução se configura como uma atividade de transformação quando se encontra vinculada ao modo como o novo texto é produzido e/ou recebido, admitindo mudanças em seu processo.

Acerca da questão da adaptação fílmica, Hutcheon (2006) defende que, de fato, a “adaptação é repetição, mas repetição sem replicação.” (p. 7) (Tradução nossa¹) Corroborando essa ideia, Azerêdo (2012) menciona que a criatividade é um fator indissociável à prática de adaptação fílmica. Deste modo, vale salientar que “é próprio do fenômeno da adaptação selecionar, acrescentar, reduzir, cortar, de modo a eleger os elementos a serem ressaltados na tela” (AZERÊDO, 2012, p. 133).

Stam (2000) afirma que “a ideia de adaptação como tradução sugere um empenho baseado em princípios de transposição semiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos, típicos de qualquer tradução.” (p. 62, *apud* ZATLIN, 2005, p. 154) (Tradução nossa²) Assim, ao considerar a adaptação como tradução, faz-se necessário destacar que ela comporta tanto perdas quanto ganhos, tal como qualquer outra tradução.

Além disso, Stam (2008), numa visão simplificada de como ocorre o processo de adaptação de uma obra literária para o meio fílmico, afirma que “a energia linguística da escrita literária é transformada em energia audiovisual, cinética, e executável, numa troca

¹ “Adaptation is repetition, but repetition without replication.” (HUTCHEON, 2006, p.7)

² “The trope of adaptation as translation suggests a principled effort of semiotic transposition, with the inevitable losses and gains typical of any translation”. (STAM, 2000, p. 62, *apud* ZATLIN, 2005, p. 154)

harmoniosa de fluidos textuais.” (p. 46) (Tradução nossa³) Vincula-se a isso o que Amorim (2010) defende sobre a linguagem ser o ponto de partida para a projeção desses dois produtos – a literatura e o cinema.

3. ANÁLISE COMPARATIVA

Neste tópico do presente artigo, serão tecidos os argumentos que compõem a análise proposta. Assim, é relevante mencionar a presença das categorias de tradução de Jakobson (1959/2000) dentro deste trabalho. A categoria intralingual foi utilizada uma vez que tanto a obra literária quanto o filme foram visto e assistido, respectivamente, dentro do mesmo código linguístico – inglês – no qual a análise, da qual esse artigo se originou, foi redigida. A categoria intersemiótica, por sua vez, fez-se presente a partir do momento em que os aspectos não verbais – da adaptação – foram transpostos em aspectos verbais – da análise.

Ademais, este tópico encontra-se dividido em quatro subtópicos, sendo o primeiro deles dedicado ao resumo conciso da obra literária e os demais destinados a conter os três aspectos focados nesta análise. Assim, vale salientar que a ordem dos acontecimentos comparados não segue necessariamente a ordem cronológica do livro ou do filme.

3.1. Resumo da obra literária

O romance conta a história de Bruno, um inocente menino que vive em Berlim durante o período da Segunda Guerra Mundial. Ele descobre que sua família irá se mudar por causa das exigências do trabalho de seu pai, o qual é promovido, por Hitler, a comandante do campo de concentração em Auschwitz. Em sua nova casa, Bruno não acha nada de interessante para fazer, embora sua atenção seja atraída quando ele avista de seu novo quarto uma área cercada de fios onde estão muitos homens vestidos com uniformes de prisioneiros, o que o menino acha serem pijamas listrados. Ao explorar o local perto da cerca, Bruno encontra Shmuel, um menino judeu que está do lado de dentro da cerca. Os dois se tornam grandes amigos e se encontram todos os dias no mesmo lugar, mas, ainda assim, Bruno não percebe que as dependências da cerca são, na verdade, um campo de extermínio. Um dia, Shmuel fala para Bruno que seu pai desapareceu, e, antes que se mude de volta para Berlim, Bruno decide ajudar seu amigo a procurar pelo seu pai. Assim, disfarçado com um pijama listrado para não

³ “the linguistic energy of literary writing turns into the audio-visual-kinetic-performative energy of the adaptation, in an amorous exchange of textual fluids.” (STAM, 2008, p. 46)

ser reconhecido, Bruno passa para o lado de dentro da cerca. Durante a procura pelo pai de Shmuel, os garotos são conduzidos, junto a uma multidão de judeus, para uma câmara de gás, o que Bruno pensa ser uma sala para protegê-los da chuva. Pelo ponto de vista de Bruno, a história acaba quando ele segura forte a mão de Shmuel para não se perderem na multidão. Ele não tem medo e nem tem a intenção de soltar a mão do seu melhor amigo. Apenas um ano depois do desaparecimento de seu filho que o pai de Bruno descobre o que aconteceu com ele.

3.2. Elementos remanescentes

A maioria dos elementos centrais, contidos na obra literária, foi mantida no filme. Assim, a essência da história foi mantida. Mesmo modificando o enredo original, haveria o uso dos fatores técnicos associados ao meio fílmico para conquistar a admiração do público, conforme afirma Amorim (2010).

Um dos aspectos remanescentes refere-se ao fato de que a maioria das personagens principais e secundárias apareceu no filme, por exemplo, Bruno, seus pais, sua irmã Gretel, Maria a empregada, Tenente Kotler, Pavel, Shmuel, as ordens de Hitler etc.

Outro elemento dessa ordem é o tema do romance. Mesmo tendo sido transformado, o enredo ainda demonstra ser um drama histórico que retrata os horrores e as terríveis consequências da postura nazista durante a Segunda Guerra Mundial em Berlim.

Embora os elementos principais do romance tenham permanecido na adaptação, é importante ressaltar o fato de que mudanças peculiares estão associadas a tais elementos, e é a isso que se detém o próximo subtópico.

3.3. Elementos modificados

Muitos elementos foram modificados. As razões para tais mudanças podem ter sido várias, tal como o fato de que, por se tratar de uma adaptação, embora reproduza muitos dos elementos do texto-fonte, a obra fílmica não se configura como replicação do original (cf. HUTCHEON, 2006). Ademais, considera-se também como razão que explique as mudanças existentes na adaptação o fato de que se trata de uma atividade tradutória baseada na transposição semiótica, acarretando ganhos e/ou perdas inevitáveis, tal como Stam (2000, *apud* ZATLIN, 2005) aponta. Dessa maneira, desmitifica-se a ideia de fidelidade, que permeia o senso comum, uma vez que, de acordo com Oustinoff (2011), nenhuma tradução é neutra ou reproduz fielmente a obra original.

Além disso, vale destacar que, não só dentro da esfera dos elementos modificados, mas também dentro do domínio dos elementos acrescentados, todos os aspectos da obra original que mudaram, ao passarem do meio literário para o meio cinematográfico foram modificados, de modo que as novas alterações fossem apropriadas para a nova configuração que a história adquiriu na tela. Assim, os signos envolvidos nessa atividade de transmutação não são os mesmos que o original, por que, durante o processo de adaptação, houve a produção de outros sentidos e outras estruturas, aspecto típico da categoria intersemiótica de tradução (PLAZA, 2003).

No início da adaptação, é possível observar mudanças. A primeira delas é que Bruno toma conhecimento de que sua família vai mudar de casa pela sua mãe, quando ele a encontra e, junto com a sua irmã, eles vão ao escritório do patriarca da família para conversar. No entanto, na obra literária, Bruno sabe da mudança através de Maria, a empregada, que está fazendo as malas do menino no quarto dele. Depois, ele encontra a sua mãe, mas não há conversa com o seu pai.

Uma das mudanças mais notáveis no enredo refere-se ao uso que Bruno faz de seu discurso. Por um lado, no livro, ele sabe discutir e mostrar seu ponto de vista, justificando-o, tal como quando ele tenta aconselhar a sua mãe a voltarem para Berlim:

‘Bem, eu não sei o que fazemos,’ disse Bruno. ‘Eu acho que você deveria dizer ao Papai que você mudou de ideia e, bem, se tivermos que ficar aqui pelo resto do dia e jantarmos aqui esta noite e dormir aqui, por que estamos todos cansados, então tudo bem, mas precisaremos acordar cedo amanhã de manhã se quisermos chegar a Berlim na hora do chá.’ (BOYNE, 2006, p. 12) (Tradução nossa⁴)

Por outro lado, no filme, o garoto não fala tanto. Embora ele tenha sido mantido com quase todas as suas qualidades, esta foi uma das que foram omitidas.

Outro ponto a se comentar é o fato de que, no filme, o pai de Bruno, Ralf, não foi tão retratado como uma pessoa irritada, tal como ele o é no romance. Neste, ele era quase sempre referido como *Father* (Pai), e seu nome não aparece. Enquanto o romance é narrado, em grande parte, através do ponto de vista de Bruno, ele, bem como o narrador, sempre chama Ralf de *Father*, detalhe que desapareceu na adaptação. Tal mudança remete à seleção, corte,

⁴ “‘Well, I don’t know what we do,’ said Bruno. ‘I think you should just tell Father that you’ve changed your mind and, well, if we have to stay here for the rest of the day and have dinner here this evening and sleep here tonight because we’re all tired, then that’s all right, but we should probably get up early in the morning if we’re to make it back to Berlin by teatime tomorrow.’” (BOYNE, 2006, p. 12)

redução ou adição de elementos, sendo este um aspecto próprio do fenômeno de adaptação fílmica (cf. AZERÊDO, 2012).

Outro aspecto do livro que mudou no filme diz respeito à morte da avó de Bruno. No romance, ela adoece e morre. Entretanto, no cinema, ela se torna vítima de um ataque de bomba. Por ter escolhido mudar este elemento da história original, o diretor deu maior ênfase aos horrores da Segunda Guerra Mundial, já que, no livro, este aspecto não é tão focalizado como geralmente é na maioria dos filmes sobre o holocausto, tal como *Schindler's List* (A Lista de Schindler) de 1993, com direção de Steven Spielberg.

Até o presente momento, a partir dos contrastes apresentados, e considerando a prática de adaptação como tradução (STAM, 2008), verifica-se a falta de identidade para com a obra original, assim como Oustinoff (2011) pontua ser característico de qualquer processo tradutório. No entanto, assim como toda atividade de tradução, a adaptação se aproxima do original em pontos muito associados, tal como Plaza (2003) ressalta. Deste modo, nota-se que mudanças são inevitáveis quando o meio linguístico é transposto para o meio visual (STAM, 2000, *apud* ZATLIN, 2005), visto que se trata de um gênero diferente, com exploração de aspectos que divergem. Enquanto na obra escrita, o aspecto verbal tem uma relevância maior, na obra fílmica, o aspecto não verbal é essencial a sua constituição.

Outra modificação se relaciona com a presença de Hitler na história. Na obra literária, embora seu nome não seja mencionado, ele aparece para jantar na casa de Bruno com sua mulher, Eva, antes que o menino se mude com sua família. Bruno se refere ao governante como *the Fury* (a Fúria, numa tradução livre), o que é, na verdade, uma referência a *Führer*, um termo alemão que significa 'líder' ou 'guia'. Contudo, na adaptação fílmica, a figura de Hitler não aparece, embora ele se faça sempre presente devido as suas ordens para com o pai de Bruno, o qual trabalha para Hitler.

A relação entre a mãe de Bruno e o Tenente Kotler, o qual trabalha para o pai de Bruno, foi outro elemento que sofreu alteração. Por um lado, no livro, eles se dão muito bem, de maneira que há um segredo entre eles. A história chega a implicar que eles têm um caso amoroso. Isso se torna evidente ao leitor quando Bruno encontra Kotler, “que estava acabando de sair da cozinha.” (BOYNE, 2006, p. 87) (Tradução nossa⁵) Enquanto Bruno fala com Kotler, sua mãe sai da cozinha e, sem perceber a presença de seu filho, ela acaba elucidando como é a sua relação para com o funcionário do seu marido:

⁵ “who was just leaving the kitchen.” (BOYNE, 2006, p. 87)

‘Oh, Kurt, meu querido, você ainda está por aqui,’ Mamãe disse, saindo da cozinha e vindo em direção a eles. ‘Agora eu tenho um tempinho livre se– Oh!’ ela disse, notando Bruno parado logo ali. ‘Bruno! O que você está fazendo aqui?’ (BOYNE, 2006, p. 87) (Tradução nossa⁶)

Por outro lado, porém, na adaptação, a relação entre Kotler e a mãe de Bruno não é íntima. Eles raramente conversam. O elo que os associa é o fato de que Kotler trabalha para o marido dela e ela precisa dele para levá-la até a cidade para comprar alguns produtos para a casa.

Outro elemento original que mudou é o final de ambas as histórias. No romance, por um lado, Bruno está com Shmuel dentro do campo de concentração e ambos são conduzidos a uma sala, tendo Bruno a crença de que serve para protegê-los da chuva. Conseqüentemente, “não se ouviu mais falar de Bruno depois daquilo.” (BOYNE, 2006, p. 111) (Tradução nossa⁷) Muito posteriormente, e depois que a mãe e a irmã de Bruno voltam para Berlim, o pai do menino descobre o que, de fato, aconteceu com o seu filho.

Na adaptação, por outro lado, é evidente que Bruno foi para o campo de concentração e deixou suas roupas para trás, o que fez com que seu pai entrasse apressadamente no local apenas para descobrir que seu filho tinha se tornado mais uma vítima das instruções de Hitler.

Assim, considerando a mudança de seriedade que o novo enredo recebeu, percebe-se que a adaptação pode, enquanto tradução, ser entendida como transformação não somente por não se tratar de uma repetição da obra original, mas também por remeter a uma atividade que se preocupa com o modo como a nova obra é produzida ou recebida (DINIZ, 1999). Confirma-se, portanto, a ideia de Hutcheon (2006) sobre a adaptação fílmica, por que, embora adaptar seja repetir, essa repetição não corresponde exatamente ao que é de cunho original.

Assim, fazendo uso dos elementos disponíveis pela configuração do meio cinematográfico, tais como “som, cor, luz, cenário, efeitos especiais” (cf. AMORIM, 2010, p. 1730), para dar forma à nova narrativa, alguns elementos foram acrescentados à adaptação e é a isso que se atém o próximo subtópico.

3.4. Elementos adicionados

⁶ “‘Oh, Kurt, precious, you’re still here,’ said Mother, stepping out of the kitchen and coming towards them. ‘I have a little free time now if– Oh!’ she said, noticing Bruno standing there. ‘Bruno! What are you doing here?’” (BOYNE, 2006, p. 87)

⁷ “Nothing more was ever heard of Bruno after that.” (BOYNE, 2006, p. 111)

Não só por se tratar da adaptação de uma obra literária, mas também com o intento de oferecer suporte às mudanças impostas ao enredo fílmico, alguns elementos foram acrescentados. Claramente, tais elementos foram alocados de maneira contextualizada para que pudessem se adequar ao período no qual a história se passa – durante o Holocausto.

Assim, pode-se citar, como um dos elementos acrescentados, a fumaça preta e o mau cheiro que a acompanha, que Bruno sente já estando em sua nova casa. Todavia, no romance não há evidência de tais eventos. Por ter incorporado esse típico aspecto daquele tempo, no enredo do filme, o diretor pode ter intencionado produzir uma espécie de *foreshadowing*, que se refere a um tipo de prospecção, ou seja, uma previsão de que algo pode acontecer, aludindo para o final da trama.

A partir desse novo elemento agregado à adaptação, tem-se o pensamento trazido por Azerêdo (2012) acerca da presença da criatividade com fator inerente à prática de adaptar. Deste modo, verificou-se que, por meio dos três subtópicos destinados à análise deste estudo, a inventividade se fez presente, utilizando-se dos elementos próprios do meio fílmico para compor a nova narrativa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho objetivou fazer uma análise comparativa entre o romance *The Boy in the Striped Pyjamas* (O Menino do Pijama Listrado) e sua adaptação fílmica homônima, considerando três categorias distintas, sendo elas: os elementos que foram mantidos, os que sofreram alteração e os que foram adicionados à adaptação.

Apesar de a literatura e o cinema serem sistemas de signo diferentes – o primeiro verbal e o segundo não verbal –, eles compartilham algumas características, tais como o fato de serem estruturas de natureza narratológica e terem seu movimento impulsionado pela linguagem (AMORIM, 2010). Por representarem algo que pode ser comunicado, ambas as formas de narrativa podem trocar energias entre si num processo de adaptação (cf. STAM, 2008), podendo, assim, a literatura ser transformada em cinema, e este, por sua vez, ser convertido naquela. E nesse processo de câmbio intersemiótico, permeia a linguagem.

Assim sendo, a adaptação pode ser entendida como tradução não só por se configurar como uma atividade de transformação do texto literário em texto fílmico, na tentativa de um

representar o outro, mas também pelo fato de que toda tradução, de acordo com Plaza (2003), constitui um produto que se encontra num estado de semelhanças e diferenças com relação ao texto-fonte.

Deste modo, não se pode responsabilizar a adaptação, ou quem a produziu, pela existência de mudanças para com o texto original, afinal, como destaca Azerêdo (2012), a ideia de adaptar admite o fazer de escolhas quanto a adicionar, retirar ou encurtar os elementos que serão apresentados na tela. Ademais, mostra-se indissociável ao processo de adaptar a ideia da criatividade, podendo, por exemplo, compensar as alterações que compõem o novo enredo através de novos recursos de significação (AZERÊDO, 2012).

Portanto, observa-se a inevitabilidade das transformações no processo de adaptação fílmica, por que, uma vez que o cinema se apropria de um texto literário, ao tentar transmitir o sentido que ele possui para o meio cinematográfico, por conta dos elementos deste, que são, por sua vez, ausentes na literatura, o trabalho de tradução tende a deixar ou remover traços, de acordo com as intenções do diretor, o qual decide a disposição dos elementos na tela.

Concebendo o presente trabalho como uma das múltiplas possibilidades de estudo interligando tradução e adaptação, espera-se com este trabalho que haja pesquisas futuras na área de tradução e adaptação fílmica. Algumas das possibilidades de pesquisa existentes que relacionem os dois tópicos referem-se: (1) à questão da fidelidade quanto ao tratamento recebido pelo conteúdo literário ao ser transposto para o meio fílmico, podendo o caminho inverso também ser uma possibilidade de estudo; e (2) à temática da intertextualidade como sendo um meio de composição do cinema não só a partir da literatura, mas também a partir de outras fontes cinematográficas.

5. REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Álvaro de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. In: **Cadernos do CNLF**. Vol. XIV, nº 2, t. 2. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2010, p. 1725–1739. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf> Acesso em 17/08/2014.

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda (Orgs.). **Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

BOYNE, John. **The Boy in the Striped Pyjamas**. Londres: Black Swan, 2006.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999.

HUTCHEON, Linda. Beginning to Theorize Adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?. In: _____. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006, p. 1-32.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence (Editor). **The Translation Studies Reader**. New York: Routledge, 1959/2000, p. 113-118.

OUSTINOFF, Michael. **Tradução: história, teorias e métodos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PLAZA, Julio. A Tradução Intersemiótica como Pensamento em Signos. In: _____. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos)

STAM, Robert. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Eds.). **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. Maiden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing, 2008.

THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS. Direção: Mark Herman. Produção: David Heyman. Elenco: Asa Butterfield, Jack Scanlon, David Thewlis, Vera Farmiga, Amber Beattie, entre outros. Roteiro: Mark Herman. Música: James Horner. Nova York: Miramax Lionsgate, Miramax Films, 12/09/2008. 1 DVD (94 minutes), ecrã panorâmico, colorido. Baseado no romance “The Boy in the Striped Pyjamas” de John Boyne.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation: a practitioner’s view**. Clevedon, Buffalo e Toronto: Multilingual Matters LTD, 2005.