

# O MENINO DO PIJAMA LISTRADO NO RASTRO DE ROMEU E JULIETA

Adelmo Viana Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo discute a possível relação intertextual construída sobre os rastros de *Romeu e Julieta*, a peça mais popular de William Shakespeare, escrita no século XVI, no filme *O menino do pijama listrado*, dirigido por Mark Herman (2008), a partir do romance homônimo, de John Boyne (2006), e defende a releitura, a atualização e a ressignificação cinematográfica como uma nova obra e, portanto, original, resultante e portadora da possibilidade de suplementos através do processo de tradução. Herman, aqui entendido como tradutor intersemiótico, partindo de suas escolhas, aproxima o público contemporâneo da sua ressignificação do cânone, contextualizando-o na Berlim de 1940, suscitando reflexões relevantes sobre a época e, simultaneamente, dialogando com a peça do dramaturgo inglês. O filme é analisado como tradução intersemiótica do romance de John Boyne, com o qual mantém relação intertextual ressignificada a partir da leitura e interpretação de Herman, o tradutor. A esta relação acresce-se o texto dramático shakespeariano, com o qual o filme também dialoga partir da peça, despertando o interesse na observação dos rastros identificados no processo tradutório intersemiótico. Uma tradução intersemiótica é aqui entendida como potência transformadora que contribui para a permanência das obras no tempo, permitindo ao público contato com uma expressão artística antes restrita à elite intelectual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Herman. Rastros. Intertextualidade.

**ABSTRACT:** The article discusses the possible intertextual relationship built on the traces of **Romeo and Juliet**, the most popular play by William Shakespeare, written in the sixteenth century, and the movie *The boy in the striped pajamas*, directed by Mark Herman (2008), based on the homonymous novel by John Boyne (2006), and defends the filmic re-reading, updating and reframing the film as a new work and therefore unique, resulting and raising the possibility of supplements by means of the translation process. Herman, here understood as intersemiotic translator, starting from his choices, brings contemporary audiences closer to the canon, contextualizing it in Berlin, in 1940, posing relevant reflections on the season and simultaneously dialoguing with the English dramatist's play. The film is analyzed as an intersemiotic translation of the novel by John Boyne, with which it maintains an intertextual relationship resignified from Herman's reading and interpretation. To this intertext we add the Shakespearean dramatic text, with which the film also dialogues, thus arousing our interest in observing the traces identified in the intersemiotic translation process. An intersemiotic translation is here understood as a transformative power that contributes to the permanence of the work throughout time, allowing the public to come to grips with a text previously restricted to the intellectual elite.

**KEYWORDS:** Herman. Traces. Intertextuality.

## 1. Introdução

Numa tradução intersemiótica observa-se o deslocamento de uma obra para outro meio midiático, com a conseqüente transformação de signos. O diálogo entre textos, sejam eles escritos ou fílmicos, possibilita a recriação de produções artísticas e, dialeticamente, a sua permanência através

<sup>1</sup> Participante do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabeth Ramos a ser concluído em 2014.



do tempo. No caso em questão, temos o filme *O menino do pijama listrado* – signo imagético – como tradução intersemiótica do romance homônimo – signo escrito – de John Boyne, configurando deslocamento e transformação entre diferentes mídias. Este tipo de tradução utiliza signos distintos, para suplementar a anterioridade, possibilitando novas formas de leitura e fruição da arte. Nenhum texto é pleno, assim, cada um nos remeterá a diversas interpretações, numa sucessão infundável de possibilidades interpretativas e tessituras intertextuais, sem que nenhuma delas seja completa e final. Tais interpretações são o que Jacques Derrida (2004) chamou de “suplemento”, isto é, a possibilidade inesgotável e ilimitada de adição de sentidos.

Uma tradução não implica, simplesmente, repetir as palavras, as cenas, os diálogos ou outros detalhes do texto-fonte. Ao contrário. A tradução, na sua condição de exercício de (re)criação, possibilita ao diretor inserir sua voz, ao abordar diversos temas que lhe são caros, das mais diversas maneiras. A tradução intersemiótica permite que uma obra, canônica ou não, seja atualizada em outro contexto, no caso, a cidade de Berlim, em 1940, em que o diretor-tradutor, Mark Herman, constrói uma nova obra, a partir da sua a leitura e interpretação do texto de partida e das relações intertextuais com outros textos, entre os quais, possivelmente, *Romeu e Julieta* de Shakespeare. O conceito cunhado por Kristeva sobre intertextualidade facilita nosso entendimento sobre estas relações, quando afirma que “(...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...)”. (KRISTEVA, apud OLIVEIRA, 2004, p.56)

A intervenção do lugar de fala, de impressões e da ideologia, da visão de mundo do tradutor, dentre outros aspectos, influenciam o processo de desconstrução da obra anterior, no caso, o romance de Boyne, acarretando a (re)construção da anterioridade sob a influência de outros rastros. O tradutor torna-se, assim, um mediador e aproximador de anterioridades, antes tão distantes – Boyne e Shakespeare – pondo à prova o “discurso (...) de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme” (STAM, 2006, p.20), posto que não podemos ignorar o que se ganha a partir desta (re)construção.

A influência de outros rastros e a mudança de canais midiáticos, em decorrência do deslocamento do tempo, implicam naturalmente o processo de ressignificação. Por essa razão, uma obra traduzida intersemioticamente não será jamais uma cópia da anterior, e nem por isso terá menor valor, ou será hierarquicamente secundária em relação ao texto de partida. As alterações efetuadas, pelo contrário, reforçam e estimulam diversas possibilidades de “hipertextos”, obtidos com a ressignificação do texto anterior, ou “hipotexto”, que corresponde àquele que baseia uma tradução, de acordo com a taxonomia de Gerard Genette (1980).

Dessa forma, Mark Herman nos apresenta seu filme, dentro do contexto da Alemanha de 1940, tendo o holocausto como o cenário que perpassa a história de amizade impossível entre dois garotos, ambos com oito anos de idade, pertencentes a grupos opostos, remetendo-nos à peça escrita por William Shakespeare há cinco séculos. O cânone chega então às massas enriquecido por uma nova ótica e por um outro veículo midiático de maior alcance para a geração atual.

## 2. Um pouco sobre William Shakespeare

William Shakespeare (1564 a 1616) deixou um rico legado de peças teatrais, das quais *Romeu e Julieta* se destaca como a mais popular.

Além de dramaturgo foi também ator em muitas de suas peças. Assim como outras produções dramáticas da época, as peças de Shakespeare não eram publicadas, ficando disponíveis apenas nos chamados *dirty papers*, isto é, nos textos usados pelos atores para serem encenados nos palcos. Entretanto, seus amigos e colegas de trabalho, Condell e Hemings, conseguiram reunir 36 peças e lançá-las algum tempo após da morte de William Shakespeare, no Primeiro Fólho de 1623.

Além de peças teatrais, Shakespeare foi autor de 154 sonetos publicados sobre amor, beleza e política, dentre outros temas, certamente estimulado pelo fechamento dos teatros ingleses no final do século XVI, em face da peste, que matou milhares de ingleses. Sua obra continua atual, em grande parte graças à ressignificação de seus textos em filmes e outras produções veiculadas na Internet (*youtube*, por exemplo).



A partir da tragédia romântica *Romeu e Julieta*, teceremos algumas reflexões sobre o filme *O menino do pijama listrado*, a fim de demonstrar um possível diálogo da peça shakespeariana com o texto de John Boyne e a película de Mark Herman.

### 3. Um pouco sobre John Boyne e Mark Herman

John Boyne nasceu em Dublin, Irlanda, em 1971, e estudou Literatura Inglesa no Trinity College, na mesma cidade, além de ter cursado Escrita Criativa na Universidade de East Anglia. No início, escrevia histórias curtas e cerca de 70 delas foram publicadas. Seu livro *O menino do pijama listrado*, de 2006, foi traduzido no filme do diretor Mark Herman e lançado em 2008. Ambos, livro e filme, foram premiados, tendo o romance vendido mais de cinco milhões de cópias em todo o mundo.

O diretor cinematográfico e roteirista Mark Herman nasceu em Bridlington, Inglaterra, em 1954. Estudou na Woodleigh School e ingressou na indústria cinematográfica pouco depois de completar 27 anos de idade, e depois de passar um período desenhando cartoons para animações. Dentre os filmes dirigidos por ele, *O menino do pijama listrado* (2008) foi o mais aclamado. Como em toda tradução intersemiótica, Herman teve que fazer escolhas no momento de transformar a obra escrita para a tela, dentre as quais, inserções e subtrações de aspectos em relação ao romance, o que é necessário e esperado, quando se pensam as diferenças entre as duas artes – cinema e literatura – e que funciona como um modo de “resgatar a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte.” (STAM, 2006, p.22)

### 4. Romeu e Julieta

A peça de William Shakespeare, escrita no século XVI, apresenta a rivalidade entre duas famílias – os Capuleto e os Montéquio – fato que constrói a barreira de impedimento para que os jovens Romeu e Julieta vivam sua história de amor, posto que são oriundos de famílias oponentes.

No decorrer da peça, as diferenças e inimizade culminam em muitos combates, enfrentamentos e

mortes de outras personagens, revelando as consequências de uma disputa cega e irracional que compromete a paz e a vida de muitos.

Na tentativa de se distanciarem da guerra entre suas famílias, Julieta é orientada pelo Frei Lourenço a simular sua própria morte, plano que deveria ser informado a Romeu. Entretanto, como o rapaz não recebeu tal informação, partiu ao encontro da amada, acreditando-a realmente morta, para, diante do suposto esquife, se suicidar por envenenamento, na desesperada tentativa de poder “juntar-se a ela”, num plano para além da vida. Ao despertar da catatonia e constatar a morte de Romeu, Julieta se desespera e também, num ato de loucura, atenta contra a própria vida com uma punhalada no peito a fim de “juntar-se a seu amado”.

A obra de Shakespeare reescreve o amor entre as personagens como algo capaz de transpor as mais absurdas rivalidades ocasionadas por diferenças sem importância.

### 5. O menino do pijama listrado em diálogo com Romeu e Julieta

Há quem afirme que uma adaptação estraga, arruína, contamina ou, até, ameaça a leitura de uma obra literária. Este tipo de opinião pauta-se sobre crenças na aura, hierarquia, sacralização da arte erudita e originalidade, reflexo de um sistema secular de valores difundidos pela cultura ocidental que prega a “superioridade do erudito sobre o popular; do profundo sobre o superficial; da cópia sobre o simulacro (...)” (OLIVEIRA, 2004, p.40), levando o cinema a enfrentar forte resistência, quando se trata de releituras de obras literárias. Em contrapartida, Gilles Deleuze (1982) defende o simulacro como portador de uma potência positiva, na dissimilitude que derruba a possibilidade de hierarquização entre as obras e retira do simulacro o polêmico “peso do original.” (DELEUZE apud OLIVEIRA, 2004, p.43)

Muitas vezes, travamos debates sobre a melhor adaptação de uma determinada obra literária, ou, até mesmo se alguma adaptação consegue capturar o conteúdo de um romance, como nós a vimos. Entretanto, não podemos esquecer que, cada tradutor intersemiótico, que é antes de tudo também leitor, tem uma determinada impressão em relação



ao texto lido. Sua leitura será construída sobre sua visão de mundo e experiências estéticas, que lhe permitem “conceber, visualmente, o que lhe é apenas apontado por meio das palavras.” (OLIVEIRA, 2004, p.45)

A questão da fidelidade não faz parte das pautas atuais dos Estudos da Tradução. Longe vão os dias em que a discussão, muitas vezes polêmica, ainda tinha espaço no meio acadêmico. Atualmente, o assunto se restringe a opiniões emitidas por críticos não especializados e por espectadores que esperam encontrar nas adaptações a que assistem, uma obra que espelha e repete aquela que leram. Quando a expectativa se frustra, a adaptação é considerada infiel, e, portanto, ruim.

Assim como em outras produções cinematográficas também baseadas em *Romeu e Julieta*, diversas questões sociais importantes são enfocadas por Herman, o que, de certo modo, dá a seu filme, um tom documental, onde preconceito, violência e o papel da mulher na sociedade são abordados, tal qual observamos na obra de Shakespeare.

O filme de Mark Herman, no entanto, não faz qualquer referência direta à peça renascentista inglesa. No entanto, ainda assim, leio em *O menino do pijama listrado* o diálogo com *Romeu e Julieta* pautado sobre a impossibilidade de se estabelecer uma relação de amizade de forma tranquila entre Shmuel e Bruno, ambos meninos com oito anos de idade, oriundos de grupos oponentes, que não aceitam a ideia de uma convivência harmoniosa com o Outro. Bruno é filho de um oficial nazista que comanda um campo de concentração, onde o judeu Shmuel se encontra prisioneiro.

A propagação da ideia sobre a necessidade de enfrentamento entre nazistas e judeus cria entre os protagonistas uma barreira difícil de ser transposta, num drama que resulta na morte dos garotos, quando conduzidos à câmara de gás, por ocasião da busca pelo pai de Shmuel, desaparecido dias antes. A morte trágica dos protagonistas também me leva a supor que o romancista John Boyne e o cineasta Mark Herman dialogam com *Romeu e Julieta*.

Num claro exemplo de paratextualidade, para usar a taxonomia de Gerard Genette, a capa do filme de Mark Herman traz os protagonistas frente a frente, simbolizando a oposição dos seus lugares de pertencimento. Shmuel e Bruno estão se-

parados pela cerca elétrica, que cerceia a liberdade do garoto judeu e impede que seu novo amigo se aproxime de fato. O demarcador de limites exposto na capa, quando transposto, culminará no final trágico dos protagonistas, vítimas de importantes reflexões construídas por seus autores.

Quanto ao roteiro, o filme constrói reflexões ainda atuais sobre violência, intolerância, preconceito.

## 6. Rastros de *Romeu e Julieta* em *O menino do pijama listrado*

Como uma tradução não pode manter com o texto-fonte uma relação de espelhamento, visto ser um novo texto produzido de outros sujeitos, inseridos em outros tempos e espaços, o trabalho de (re) criação artística resulta da subjetividade do seu (re) criador, o que lhe permite abordar diversos temas, das mais diversas maneiras. Certamente a leitura do roteirista/diretor não corresponderá à nossa leitura, nem produzirá os mesmos efeitos, dadas as diferentes expectativas e singularidades dos leitores em jogo. Nem por isso a tradução/adaptação terá menor valor. Será tão somente diferente da nossa leitura, da leitura de outros e da obra escrita de que partiu, e será representada num outro canal midiático, numa outra linguagem, expressa por uma pluralidade de gêneros e em outros contextos. A tradução é composta de outra(s) fonte(s) que se cruzam durante o processo da sua construção, que dialogam a partir de semelhanças e diferenças, consideradas, por alguns, como perdas e, por outros, como ganhos que contribuem para a sobrevivência da anterioridade.

(...) as adaptações cinematográficas ganham (...) a possibilidade de uma leitura interessada na dissimilitude, que as deseja como diferença, em relação à obra literária que as inspirou, deslocando-se para a repetição o olhar tradicionalmente orientado para a semelhança. O redimensionamento do valor das adaptações é um dos saldos positivos do investimento analítico (CUNHA, apud OLIVEIRA, 2004, p.12).

As alterações necessárias à composição de uma obra fílmica como montagem, fotografia, som, ce-

nografia, dentre outros aspectos, são necessárias para construir novos significados para a linguagem do cinema. Como um filme feito a partir de uma obra literária constitui outro texto, dotado de características próprias, as operações de transformação são necessárias dadas as diferenças entre os dois meios semióticos, o que torna uma tradução (hipertexto) um processo criativo, resultante de novas abordagens e visões de mundo.

Leio o filme de Herman como uma tradução intersemiótica, porque o autor partiu de uma obra escrita por John Boyne e a levou ao cinema, com o uso de signos outros que vieram a enriquecer sua produção: música, fotografia e demais recursos cinematográficos. O texto escrito, geralmente produzido por um único indivíduo, ao contrário de um filme, trabalho coletivo composto de múltiplas vozes, não inclui trilha sonora, fotografia, câmeras, diferenças relevantes entre as duas artes.

Acredito que o filme *O menino do pijama listrado*, além de adaptar o romance de Boyne, apresenta traços de intertextualidade com a obra de Shakespeare, inserindo-os em diferentes contextos reconstruídos. O mais popular dos textos dramáticos de Shakespeare remete à Itália renascentista, cenário deslocado por Herman para a Alemanha de 1940, onde é reconstruída a história entre dois garotos que tentam, a todo custo, viver uma amizade impossível, dado o ódio existente entre os universos aos quais pertencem.

A história se desenvolve a partir do ponto de vista de Bruno, para abordar o holocausto. Trata-se de um menino que tem oito anos e desconhece os horrores do antissemitismo e do método nazista da ‘solução final’ empregado contra os judeus. Tampouco imagina que a Alemanha está em guerra com a Europa, ou que sua família tenha participação ativa neste conflito. De fato, Bruno sabe apenas que foi obrigado a abandonar sua grande casa em Berlim, para se mudar para uma região, onde não tem o que fazer, nem tem amigos com quem brincar. Da janela do seu quarto, ele pode ver uma cerca, e, depois dela, pessoas de “pijama”, que sempre o deixam intrigado.

Em uma de suas andanças, chamadas por ele de “exploração”, Bruno conhece Shmuel, e conforme a amizade dos dois se intensifica, Bruno vai aos poucos tentando entender o enigma por trás das

atividades de seu pai. A obra trata sobre amizade em tempos de guerra, e sobre a inocência de uma criança colocada diante de uma questão tão terrível quanto o holocausto.

Percebo a aproximação entre o filme analisado e a obra de Shakespeare sob a perspectiva da oposição entre dois grupos – nazistas e judeus – ambientada na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial. A partir desse traço, desencadeia-se uma reflexão sobre questões importantes: a intolerância diante do Outro e suas consequências no cotidiano do cidadão comum.

Além dos deslocamentos de espaço e tempo, percebemos outras ressignificações na obra de Herman. O personagem Romeu, por exemplo, pode ser ressignificado em Shmuel, garoto judeu, prisioneiro num campo de concentração administrado por Ralph, um oficial do exército e pai de Bruno. Shmuel traça um uniforme listrado, que Bruno entende tratar-se de um pijama, vestido por todos os outros prisioneiros do campo. Julieta, por sua vez, reconstrói-se em Bruno, filho do comandante do campo de concentração, integrante do grupo que se opõe àquele de pertencimento de Shmuel, seu grande amigo. A personagem Maria, babá de Bruno, pode ser a ressignificação da ama de Julieta na obra shakespeariana, observando as articulações do menino para fugir de casa e visitar Shmuel, mas fingindo não percebê-las, contribuindo, indiretamente, para que Bruno escape das limitações impostas por seu pai. Embora desconhecesse a relação entre Bruno e Shmuel, sabia que Bruno estava transpondo os limites determinados por Ralph.

Numa das cenas do filme, o baile oferecido aos convidados de Ralph, pai de Bruno, a fim de celebrar sua promoção a comandante de um campo de concentração, remete ao baile em casa dos Capuleto. Entretanto, na obra fílmica, o papel de “intruso” no baile, não é do “Romeu de Herman”, e sim da avó de Bruno, ao demonstrar sua insatisfação com o envolvimento de Ralph com os ideais e as práticas nazistas.

Ao final, depois de adentrarem a câmara de gás, a escuridão, a música que estimula a tensão, o silêncio seguido do grito de Ralph e Elsa, além do jogo de sombras sobre o vestiário que aparece em tom acinzentado com a imagem esmaecida aos poucos, são recursos cinematográficos que dão ao espec-



tador a certeza da morte dos garotos. O desfecho trágico do filme, com o fim dos protagonistas, como que numa punição, tal qual ocorre em *Romeu e Julieta*, é deslocado para a realidade dos campos de concentração e demonstra a possibilidade de uma obra ressignificada através da tradução intersemiótica, isto é, a possibilidade de criação de um novo texto enriquecido por elementos outros (imagens, sons, iluminação) que lhe atribuem um novo significado. Ainda que *O menino do pijama listrado* não apresente amantes que se suicidam como prova de amor, como em *Romeu e Julieta*, seu final, suscita reflexões em torno da insensatez do ódio, que impede uma outra forma de amor.

Muitas imagens do filme traduzem, nas expressões faciais dos personagens, nos jogos de luz e sombra, nos movimentos e planos das câmeras, fatos, emoções e outros elementos importantes que, nos textos de Boyne e Shakespeare, são veiculados por signos escritos. Segundo Mark Herman, em depoimento apresentado no *making of* do filme, as listras em diversos contextos do filme formam o que ele considera “o pano de fundo” para a história narrada. Elas aparecem sob as mais diversas formas: num lençol sobre a cama de Grettel, irmã de Bruno; no pijama de Bruno durante a viagem de trem; na disposição dos pilares da casa e das árvores ao seu redor; no corrimão da escada; numa parede atrás de Ralph, durante uma discussão com sua esposa; na disposição dos talheres sobre a mesa, quando da abertura do filme; numa das roupas de Elsa, mãe de Bruno; nas grades colocadas nas janelas com o fim de impedir que Bruno visse o que ele acreditava ser uma fazenda, dentre outras situações. A simples imagem da fumaça saindo dos fornos, contraposta à expressão de alguns personagens, suplementa a história em silêncio.

Os olhares também dizem muito sobre os personagens. O olhar de Elsa ao saber sobre o tutor definido por Ralph para seus filhos; o olhar de Bruno para a janela no depósito, num misto de surpresa e curiosidade por transpor os limites a ele impostos; o olhar de Elsa ao ver as fotos sobre a parede do quarto de Grettel em alusão ao nazismo; o olhar de Sheila, avó de Bruno dirigido a Elsa, como que questionando a ideia de mudança para uma casa nova, posto que, assim como a mãe de Julieta, Elsa, mãe de Bruno, opta por se fingir alheia

aos fatos que a cercam e acata as determinações do marido, vendo-se submissa e impotente. O silêncio destes olhares são marcas do quanto imagens podem traduzir palavras no processo de tradução intersemiótica, servindo para contornar a dificuldade de se inserirem 192 páginas, numa película de 93 minutos, confirmado nas palavras do roteirista Leopoldo Serran sobre adaptação.

O tempo médio de duração de um filme comercial (em torno de cem minutos) é um elemento limitador no processo de transposição da narrativa fílmica. Apresentar neste tempo, uma história que contenha quatrocentas, quinhentas ou mais páginas exige do “adaptador” uma escolha, uma seleção, uma estilização. Ele corta, suprime, enxerta e interpreta o texto, segundo a sua própria concepção da obra literária (...) (SERRAN, apud OLIVEIRA, 2004, p.46).

Em *O menino do pijama listrado*, a imagem da bola constrói o elo entre os universos tão próximos e tão distantes, quando jogada por cima da cerca. A brincadeira torna-se uma espécie de elemento atenuador do dramático momento de separação, oposição e conflito entre os grupos de pertencimento das duas crianças, capaz de vencer as diferenças existentes.

O recurso do *flashback*, além de “economizar” palavras, retoma o conflito histórico instaurado com a guerra. Além das imagens, os sons também cumprem essa função: o barulho dos aviões de bombardeio, os gritos de personagens, o silêncio, a música que constrói a tensão.

## 7. Considerações finais

Não há mais razão para resistir à possibilidade de apropriação, adaptação, ressignificação, atualização e (re)criação de textos, em novos textos e em novos meios por meio da tradução intersemiótica. É importante estar aberto à interferência de outros valores, crenças e experiências de vida dos tradutores, atuando como ponto de partida para a construção de *hipertextos* criados a partir de uma nova perspectiva, que supera ideias ultrapassadas sobre a existência de uma essência e significado único, que exigem fidelidade, e resultam na hierarquização

entre “original” e tradução. Dessa forma, Ramos defende a tradução como algo que:

(...) chega ao público através do cinema, da televisão, dos desenhos animados, das histórias em quadrinhos, dos livros, não como outro modelo, mas como produtora de instabilidade que fala por si, é infiel, não se submete ao fundamento da origem, instaura a sua própria lógica. E é através desta própria lógica que poderá popularizar a arte e trazer o mundo de fora para mais perto do sujeito contemporâneo (...) (RAMOS, 2013, p.129).

André Bazin (1991), em seu ensaio *Por um cinema impuro: em defesa da adaptação*, enfatiza que as adaptações já ocorriam e eram aceitas desde a Idade Média, quando as narrativas cristãs eram adaptadas para o teatro, a pintura, a escultura e outras manifestações artísticas.

Vale lembrar que a rede de possibilidades de traduções intersemióticas e relações intertextuais é inesgotável, pois, o que se tem hoje como uma tradução, pode se tornar texto de partida para uma outra tradução no futuro, e assim sucessivamente.

(...) enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original” (...) o “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior (...) e assim segue ad infinitum (...) (STAM, 2006, p.22).

Há que se respeitar as diferentes visões de um leitor-diretor-tradutor em relação a uma obra escrita, diferenças determinadas pelo lugar de fala de cada um, que compartilha de diferentes matrizes culturais, apontando para novos sentidos.

Discordâncias sempre existirão, posto que cada leitor carrega sua percepção sobre um texto, trazendo assim, diferentes interpretações. As escolhas tradutórias partem de sujeitos diversos, únicos, que irão se apropriar e atualizar o texto-fonte de acordo com essa singularidade. O fato é que a tradução intersemiótica possibilita a compreensão de que tradução é, de fato, a prática da semelhança na diferença, visto que o elo com a anterioridade sempre estará presente, ainda que em novos contextos e meios.

Por fim, além de provocar significativas reflexões sobre temas importantes, o filme pode funcionar como um motivador à leitura de textos como os de William Shakespeare e John Boyne, por exemplo.

## 8. REFERÊNCIAS:

- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOYNE, J. *O menino do pijama listrado*. Trad. Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HERMAN, Mark. *O menino do pijama listrado*. Gênero: Drama. Duração: 93 minutos, 2008.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.
- RAMOS, Elizabeth & OLIVEIRA, Marinyze P. de (Org.) *Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, Pocket, 1998.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Vol. 51. Florianópolis, 2006.

