

# A TRANSMUTAÇÃO DA PERSONAGEM LOLITA DE NABOKOV DA LITERATURA PARA O CINEMA

THE TRANSLATION OF NABOKOV'S CHARACTER LOLITA FROM LITERATURE TO THE CINEMA

LA TRANSMUTACIÓN DEL PERSONAJE LOLITA DE NABOKOV DE LA LITERATURA PARA EL CINE

Jardas de Sousa SILVA

## RESUMO

Os romances modernos são marcados pela presença de personagens ambivalentes, tendo elas múltiplas identidades e diferentes traços de comportamento e caráter. *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, é um expoente desses tipos de obras literárias em que são apresentadas personagens com personalidades e atitudes híbridas, não lineares. A presente pesquisa analisa como esse traço duplo presente na construção da personagem Lolita foi representado pelo processo tradutório do romance para o filme produzido pelo cineasta Adrian Lyne em 1997. Ao identificarmos e discutirmos algumas características inerentes à personalidade, ao comportamento e aos posicionamentos da personagem no texto literário e na sua tradução para o cinema, analisaremos como a *Lolita* nabokoviana vem sendo apresentada para os novos contextos receptores. Para fomento teórico desta pesquisa, contaremos com alguns pressupostos relevantes aos Estudos da Tradução como os desenvolvidos por André Lefevere (2007), bem como alguns pressupostos da relação cinema e literatura por Patrick Cattrysse (1992) e Robert Stam (2008).

## PALAVRAS-CHAVE:

Lolita; Literatura; Cinema; Transmutação.

## ABSTRACT

Information and communication Modern novels are marked by the presence of ambivalent characters, who have multiple identities and different behavioral traits and character. *Lolita* (1955), by Vladimir Nabokov, is an exponent of this type of work in which are presented hybrid characters with nonlinear personalities and attitudes. This research analyzes how this double feature presented in the construction of *Lolita* as a character is represented by the translation process from the novel to the film produced by filmmaker Adrian Lyne in 1997. By identifying and discussing some inherent characteristics of the personality, behavior and ideologies of the character in the literary text and its film adaptation, we will be able to analyze how *Lolita* has been presented to a new audience. To foster this theoretical research, we will have some relevant theories on Translation Studies, as the ones developed by André Lefevere (2007), as well as some thoughts regarding film and literature by Patrick Cattrysse (1992) and Robert Stam (2008).

## KEYWORDS:

Lolita; Literature; Cinema; Film adaptation.

## RESUMEN:

Los romances modernos están marcados por la presencia de personajes ambivalentes, teniendo múltiples identidades y diferentes rasgos de comportamiento y carácter. *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, es un exponente de ese tipo de obra literaria en la que se presentan personajes con personalidades y actitudes híbridas, no lineales. La presente investigación analiza cómo este doble rasgo presente en la construcción del personaje Lolita fue representado por el proceso traductor del romance para la película producida por el cineasta Adrian Lyne en 1997. Al identificar y discutir algunas características inherentes a la personalidad, al comportamiento ya los posicionamientos del personaje en el personaje, el texto literario y en su traducción al cine, analizaremos cómo la *Lolita* nabokoviana viene siendo presentada para los nuevos contextos receptores. Para el fomento teórico de esta investigación, contar con algunos supuestos relevantes a los Estudios de la Traducción como los desarrollados por André Lefevere (2007), así como algunos supuestos de la relación cine y literatura por Patrick Cattrysse (1992) y Robert Stam (2008).

## PALABRAS-CLAVE:

Lolita; literatura; cine; Transmutación.

## 1. O ROMANCE

O caráter ambíguo que permeia a construção da personagem Lolita é ainda um grande desafio para aqueles leitores e estudiosos interessados em um dos mais controversos romances modernos escrito por Vladimir Nabokov. Desde sua publicação, em 1955, *Lolita* se destaca por ser uma obra de ficção preenchida por elementos que geram polêmicas discussões em vários contextos culturais ao redor do mundo. O enredo é apenas o ponto inicial diante de toda complexidade interpretativa que o romance pode oferecer.

*Lolita* é a confissão de um professor universitário de meia idade, Humbert Humbert, sobre sua trágica vivência em solo americano a partir do momento que conhece e passa a nutrir uma obsessiva paixão por uma garota de 12 anos chamada Dolores Haze, Lola ou, somente por ele, de Lolita. Para concretizar seus desejos, Humbert se casa com a mãe de Lolita, Charlotte Haze, e passa a ser então seu padrasto. Tempos depois, como uma artimanha do destino, a senhora Haze morre em um acidente e Humbert se torna o único responsável pela garota. Inicia-se então uma longa viagem dos dois protagonistas ao redor dos Estados Unidos, sendo cada cidade visitada uma fonte de vestígios acerca do trágico desfecho da conturbada relação entre Humbert e Lolita.

No entanto, com o passar dos anos, o foco no enredo dá lugar para questões mais direcionadas às complexidades sobre a figura de Lolita. É a ambiguidade observada na construção da protagonista título da obra que tem levantado discussões e estudos sobre o referido texto literário de Nabokov. Lolita, mesmo sendo uma garota de 12 anos que se vê vítima da obsessão sexual de um homem mais velho, é apresentada ao leitor com ideias e atitudes ambivalentes que podem ser interpretadas “tanto como fruto da ingenuidade infantil, quanto como da mente ardilosa de uma jovem manipuladora” (LAZARIN, 2009, p. 301).

É sob um rebuscado jogo de palavras e de pluralidades de ideias que Lolita é construída nas páginas do romance. Desta forma, Nabokov abre espaço para o desdobramento de uma série de questões que, através do discurso do narrador, surgem a todo o momento na narrativa sobre quem de fato é Lolita. Além do meio literário, muitas são as produções artísticas, culturais e de mídia que desafiam representar Lolita em outras linguagens, sendo as adaptações cinematográficas, as mais populares.

Os filmes *Lolita* de Stanley Kubrick (1962) e de Adrian Lyne (1997) apresentam a personagem mais famosa de Nabokov para um outro tipo de público, o espectador. Ao considerarmos todo esse jogo duplo em relação à Lolita no texto literário é que perguntamos como essas adaptações filmicas trataram tal característica da obra. Para essa análise, abordaremos a representação de Lolita na adaptação de Adrian Lyne por considerarmos importantes para nossa discussão elementos como ano de produção, divulgação e algumas técnicas recentes do meio cinematográfico.

## 2. O SER PERSONAGEM: LITERATURA E CINEMA

A literatura e o cinema, como formas de expressões artísticas, seguem o pensamento do escritor e filósofo alemão Johann Goethe que afirma que é através das artes que “distanciamo-nos e ao mesmo tempo aproximamo-nos da realidade” (CANDIDO, 2009, p. 38). De fato, em uma obra de ficção, é possível identificar relações de nossa vida cotidiana através do espaço e do contexto histórico e cultural que compõem esses tipos de narrativas. Entretanto, são as personagens e suas ações que mais se destacam na interação da obra com seu público receptor.

Especificamente na literatura, e no tocante ao romance, as personagens exercem a carga de apresentar, viver e, muitas vezes, narrar os ditames do enredo. A personagem é aquele elemento que

possibilita uma maior adesão de afeto por parte dos leitores à obra. Segundo Antônio Candido, a personagem tem a função de “humanizar o texto, dando a presença do real, o que contribui para o interesse do leitor na narrativa por meios de mecanismos de identificação, projeção, transferência e etc”. (CANDIDO, 2009, p. 45).

Com a ascensão do romance moderno, os leitores foram apresentados a personagens com detalhadas descrições físicas e psicológicas, tendo todas elas valores e experiências que podem ser reconhecidas como universais. No romance, o autor pode “construir com maior liberdade a história e a caracterização das personagens”, sendo ele, romancista, “capaz de representar o mundo objetivo e a ação do homem e sua relação com a realidade externa”. (SANTOS, 2013, p. 26).

Em seus estudos sobre o texto romanesco, E.M. Forster (1974) analisa e classifica a personagem por meio de seu comportamento dentro da trama. Forster aponta para os personagens os tipos “planos” e os considerados “redondos”. Sem problemas para seu entendimento, os personagens planos são definidos por sua linearidade dentro da narrativa. Para o autor, “em sua forma mais pura” (personagens planas) são construídas “ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas”. (FORSTER, 1974, p. 54).

Em contrapartida, são os do segundo tipo – redondos - as personagens que mais ganham destaque nas interpretações e análises do romance moderno. Forster caracteriza-os com maior relevância devido à complexidade encontrada nessas personagens, são elas que despertam maiores sentimentos nos leitores. Como não rir e chorar ao conhecer o contraditório herói Dom Quixote de Miguel de Cervantes? Por essa perspectiva é que Forster destaca que:

*Essas personagens [redondas] são definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades*

*ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. [...] são dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano (FORSTER, 1974, p. 56)*

Desde meados do século XVIII, a literatura traz a vida e ao nosso imaginário grandes personagens de traços complexos e construídos de forma a levantar inúmeras possibilidades de leitura. Dentre vários, vale ressaltar as protagonistas de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Raskólnikov de Crime e Castigo* de Fiódor Dostoievski, *Capitu de Dom Casmurro* escrita por Machado de Assis e a célebre personagem de Vladimir Nabokov de nome *Lolita*.

Personagem e leitor estabelecem conexões através de algo comum aos dois: viver em um mundo não mais objetivo e totalizante, tal como era o mundo clássico. Nas palavras de Candido (2009, p. 35), “as personagens do romance moderno vivem conflitos e situações-limites, em que são revelados aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos”. A personagem é, portanto, a representação do que há de mais vivo no texto literário.

Outras artes logo perceberam a importância da elaboração de uma personagem na elaboração de uma história. O cinema é um dos exemplos que mais transparecem a relevância da utilização desse elemento para suas expressões. A personagem cinematográfica, assim como a literária, tem a função de guiar, persuadir e interagir o leitor com a história. No entanto, o cinema, devido a sua linguagem própria, exige não somente o uso das palavras na caracterização de seus personagens, mas, sobretudo, o uso da imagem.

A personagem da ficção fílmica é criada através de palavras (roteiro) e ganha vida ao ser incorporada por alguém “real”, isto é, um ator. Toda expressão de sua sensibilidade também depende de uma série de outros fatores como imagem, luz, som, montagem e direção. É, portanto, sobre essa ideia de personagem que

Paulo Emilio Sales Gomes destaca uma simbiose entre cinema, teatro e romance:

*Podemos [...] definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente reformulada (GOMES, 2009, p. 106)*

Mesmo observando tais aproximações, não podemos tomar o cinema apenas como a soma de outras linguagens artísticas. Como as outras grandes formas de arte (pintura, escultura, literatura), o cinema tem seus elementos que são particulares e inerentes somente ao seu meio. Especificamente, no trato e na construção de seus personagens, a linguagem cinematográfica destaca-se pela materialização das qualidades, defeitos, traços físicos e psicológicos do indivíduo. No cinema, contar é desde logo “mostrar, dar a ver, ainda que o ato de narração a isso não se reduza” (GARDIES, 2011, p. 86).

A apresentação de um personagem nas telas passa por todo um processo de planejamento em que não só um indivíduo é responsável. Como já mencionado anteriormente, o ator empresta seu corpo, sua voz e sua sensibilidade para criar a figura de uma personagem para o público espectador. Além disso, a construção da personagem em imagens é resultado de uma criação coletiva, a qual René Gardies resume:

*Entre o argumento, o realizador e ao ator, mas também o sonoplasta, o operador ou o desenhador*

*de guarda-roupa, instaura-se um verdadeiro trabalho de negociações que, lentamente, faz emergir a figura fílmica da personagem. Neste sentido, deve-se conceber sempre a personagem como o resultado de um conjunto complexo de transações (...). Pelo menos quatro componentes de base entram no ‘fabrico’ da figura actorial: o actante, o papel, o personagem e o ator-intérprete, cada qual participando de maneira específica na elaboração da figura, e isto numa interação constante (GARDIES, 2011, p. 81)*

Contudo, como no texto literário, a personagem cinematográfica completa seu círculo de construção apenas após atingir seu público consumidor, neste caso, o espectador. Esse argumento se confirma, pois mesmo após a exposição das descrições físicas e psicológicas das personagens em um contexto visual, concreto, o cinema é capaz de criar indivíduos altamente complexos e fruto de muitas discussões interpretativas. Como não lembrar *Carlitos* de Charles Chaplin?

No contexto presente, são as adaptações fílmicas que se consolidam como meios de cristalizar personagens nas mais variadas culturas. Romances considerados clássicos literários juntamente com textos não-canônicos são alvos dessas adaptações que desafiam a tradução dos mais diferentes tipos de personagens para as telas. Nessas adaptações, protagonistas de grandes obras como *Hamlet*, *Macunaima* e a própria *Lolita* de Nabokov são ressignificados e até mesmo recanonizados graças as suas transmutações em imagens.

### 3. ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO TRADUÇÃO

Desde o advento do cinema, outras formas de arte como o teatro, a pintura e a fotografia influenciam as composições das mais variadas obras cinematográficas. No entanto, muitos estudiosos afirmam

que é com a Literatura que o cinema mais dialoga e mais trabalha em suas produções. O grande número de romances adaptados para as grandes telas nos últimos anos, apenas reitera a longa trajetória de interação entre as duas artes.

Com o avanço dos estudos de Tradução, podemos argumentar e compreender esse fenômeno da adaptação fílmica como um tipo de tradução. Mesmo não tratando exatamente sobre cinema, foi Roman Jakobson (1991) um dos pioneiros a introduzir o conceito de “tradução intersemiótica” para designar a transmutação de mensagem de um meio para outro. Na terceira categoria desse conceito, signo verbal traduzido para signo não-verbal, é que muitos estudiosos da adaptação se baseiam na elaboração de seus pressupostos.

Ao entender essa transmutação de uma linguagem para outra, observa-se que a adaptação fílmica de uma obra literária não pode mais ser analisada pela ideia de busca por fidelidade ou por meio do conceito de “romance filmado”. Robert Stam ao observar a transmutação do literário para o fílmico, afirma que o resultado desse processo é a produção de algo diferente, não fiel ao texto de partida, pois:

*Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal (STAM, 2008, p. 20)*

Segundo Andre Lefevere (1992), as adaptações fílmicas, assim como outras formas de tradução, podem ser encaradas como reescrituras. Lefevere em suas análises não foca somente os aspectos linguísticos que compõem a tradução, mas

também aqueles relacionados ao histórico e ao social. Além de dialogar com as ideias de Stam sobre a impossibilidade de equivalência entre as linguagens literária e cinematográfica, Lefevere aponta outras razões para compreender tradução não como cópia, mas como diferença. Em seu conceito de reescritura, o autor assume que:

*A tradução é uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, seja quais forem suas intenções, refletem sua ideologia e poética e manipulam a literatura para se adaptar a uma determinada sociedade. A reescrita é uma manipulação a serviço do poder, e no seu aspecto positivo, pode ajudar na evolução de uma literatura e de uma sociedade (LEFEVERE, 1992, p. 41)*

Essas ideologias que permeiam a tradução é que, segundo Lefevere, “tem o poder de criar novas “imagens” do texto de partida e, portanto, contribuir para o sucesso ou o fracasso na inserção de uma obra de um sistema cultural para outro” (1992, p. 45). Com base nesse argumento de tradução como manipulação, seleção e amplificação é que Patrick Cattrysse (1992, p. 84), ao se apropriar do conceito de polissistemas de Even-Zohar, destaca a relevância de se analisar as adaptações fílmicas e outros produtos traduzidos não somente pela atribuição de valores, mas, sobretudo, “a análise deve partir do processo envolvido na produção desses sistemas e de suas ressignificações”.

#### 4. LOLITA: DO ROMANCE PARA AS TELAS

Após mais de duas décadas, desde sua primeira adaptação para as telas, produzida por Stanley Kubrick (1962), o diretor inglês Adrian Lyne (1997) leva novamente ao cinema a personagem mais famosa do escritor Vladimir Nabokov: Lolita. O filme de Lyne foi bastante aguardado pela indústria cinematográfica e pelo público espectador, já que o romance de Nabokov

e a própria adaptação de Kubrick se mostravam ainda como referências máximas quanto à representação de Lolita.

No início da adaptação de Lyne, é possível identificar de imediato uma tentativa de aproximação com o texto de Nabokov. O personagem Humbert, interpretado por Jeremy Irons, dirige seu carro em uma estrada deserta e, em voz-off, declama o célebre trecho de abertura do romance:

*Lolita, luz da minha vida, fogo da minha carne. Minha alma, meu pecado. L-o-l-i-t-a: a ponta da língua toca em três pontos consecutivos do palato para encostar, aos três, nos dentes. Lo. Li. Ta. Era Lo, apenas Lo, pela manhã, um metro e quarenta e cinco de altura e um pé de meia só. Era Lola de calças compridas. Era Dolly na escola. Dolores na linha pontilhada. Mas nos meus braços sempre foi Lolita (NABOKOV, 2011, p. 13)*

A partir da cena mencionada anteriormente, a personagem Lolita começa a ser construída para quem assiste, pois é Humbert que ao rememorar sua obsessiva paixão pela garota a descreve, formando uma imagem de quem ela é. Logo após, com a aparição de Charlotte Haze, muitas outras informações e características de Lolita são expostas. Mrs. Haze descreve sua filha como “maldosa” e “mal-comportada”. Dessa forma, mesmo antes de aparecer, Lolita é envolvida por uma série de discursos que guiam e precocemente determinam quem ela é para o espectador.

Lolita aparece na adaptação de Adrian Lyne sendo interpretada por Dominique Swain. A atriz participou de uma rigorosa seleção e foi escolhida entre mais de 2.500 garotas que almejavam ser a próxima Lolita cinematográfica. Com traços físicos bastante diferentes daqueles encontrados no romance, a Lolita apresentada por Lyne parece ser mais próxima de uma adolescente do que a criança de um metro e quarenta e quatro e peso de trinta e seis criada por Nabokov.

A maquiagem carregada e seus mais diversos penteados também são marcas constantes na construção da personagem filmica de Lyne. Durante sua viagem com Humbert ao redor dos Estados Unidos, Lolita é apresentada como uma garota altamente vaidosa e que sempre adota os batons de tom vermelho escuro como seus preferidos. Essa pintura forte e de tom marcante em seu rosto se evidencia e aumenta à medida que ela cresce, tornando-se quase como parte de sua personalidade.

A Lolita filmica produzida por Lyne também apresenta gostos e objetos particulares que muito destacam sua personalidade. No romance, por exemplo, por várias passagens, Nabokov também descreve Lolita a partir de objetos e de hobbies que a proporcionam prazer, sendo todos essenciais para a imagem que o leitor constrói da personagem. As brincadeiras, o jeito desengonçado e suas atitudes despreocupadas com aparências e modos também compõem a personagem:

*[...] Lá ficava ela, como qualquer criança, a enfiar o dedo no nariz enquanto lia as seções menos exigentes do jornal, tão indiferente a meu êxtase como se estivesse sentada sobre um objeto qualquer – um sapato, uma boneca, o cabo de uma raquete de tênis – e fosse preguiçosa demais para afastá-lo (NABOKOV, 2011, p. 167)*

Especificamente na obra cinematográfica, Lolita é observada por Humbert e transmutada em imagens também como uma garota um tanto desleixada. Porém, mesmo nesses momentos de lazer e de brincadeiras, a personagem é erotizada graças aos ângulos da câmera que se posicionam para destacar não Lolita enfiando o dedo no nariz, como em Nabokov, mas sua barriga descoberta de roupas, suas pernas envolvidas por uma minissaia e sequências que capturam os movimentos que deixam sutilmente sua peça íntima aparecer.

Ao ir para as telas, a personagem Lolita ganha não somente corpo, mas também

voz e atitudes próprias. É Lolita quem determina o rumo da viagem, é ela quem escolhe as músicas no carro, é ela quem tenta traçar seu próprio destino. No entanto, assim como o leitor do romance, o espectador conhece Lolita unicamente pela visão de Humbert. Tal argumento se faz verdadeiro, ao observarmos a última cena do filme em que Lolita aparece. Não é a imagem da garota grávida, sem maquiagem, dona de casa que ganha destaque na tela ao final e, sim a imagem que Humbert ainda faz dela. É como se a Lolita que passeia pela humbertlândia e por todo filme continuasse ainda viva.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação cinematográfica de Adrian Lyne ressignifica não somente a personagem Lolita de Vladimir Nabokov, mas também traz como consequência a ressignificação do romance por completo. O próprio narrador Humbert pode ser interpretado quase como o “mocinho” da história, pois seu comportamento é todo reconfigurado para que Lolita seja posta em relevância. Humbert passa a ser um homem apaixonado, que sofre por não ter o amor de sua amada tão correspondido quanto ele gostaria. Ele não é mais o pedófilo assumido e sarcástico de Nabokov, pois, nos filmes, passa a ser um romântico incompreendido.

Por sua vez, Lolita adquire certa linearidade de construção no decorrer do filme. Todas as imagens criadas por Humbert, assim como sua mãe e outros personagens são reforçados pelas atitudes e falas que a protagonista apresenta. A garota desobediente, rebelde, de forte apelo sedutor e de caráter duvidoso permeia a construção desta Lolita filmica. Ao não se comportar como uma vítima passiva diante das situações que a cercam, a Lolita de Adrian Lyne pode ser interpretada pelos espectadores como a antagonista, como a anti-heroína de sua própria história.

Por tudo, é possível concluirmos que, mesmo ao dialogar com o romance,

uma diferente Lolita é apresentada ao público espectador da adaptação de Lyne. Os aspectos inerentes à linguagem cinematográfica, às questões envolvidas no contexto de produção do filme e a própria sensibilidade artística do roteirista e do diretor são fundamentais para o entendimento de que a Lolita que se ler não poderia ser a mesma da Lolita que se ver. Lolita é uma daquelas obras de inesgotáveis leituras e interpretações.

### REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antônio e outros A *Personagem de Ficção*. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CATTRYSSE, Patrick. *Film adaptation as translation: some methodological proposals*. In *Target 4: 1*. 53-70, John Benjamins. Amsterdam, 1992.
- SANTOS, Kássia Nobre dos. *Quando a fonte vira personagem: Análise do livro reportagem A Vida que Ninguém Vê da jornalista Eliane Brum*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC. Acesso em 15.Dez.2013.
- FORSTER, Eduard Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.
- GARDIES, René (Org.). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1991.
- LAZARIN, Denize Helena. *A Representação Cultural de Lolita do Romance de Nabokov*. Santa Maria: UFSM, 2010. 88 p. Dissertação de Mestrado, programa de pós-graduação em Letras. Centro de Artes e Letras.

*LEFEVERE, Andre. Translation, rewriting & the manipulation of literary fame. London and New York: Routledge, 1992.*

*NABOKOV, Vladimir Vladimirovich. Lolita. Tradução Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.*

*STAM, Robert. A Literatura Através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.*

---

**Recebido em 29 Jun 2018** | **Aprovado em 27 Nov 2018**

*Jardas de Sousa SILVA*

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e possui graduação em Letras com dupla habilitação em português e inglês pela mesma instituição. É professor e coordenador do curso superior em Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Atua em projetos de pesquisas nas áreas da Literatura Comparada e dos Estudos da Tradução, tendo como principal linha as questões relevantes nas estratégias de tradução de obras literárias para o cinema. E-mail: [jardas.silva@ifce.edu.br](mailto:jardas.silva@ifce.edu.br).