

# O ator da enunciação na adaptação: uma visão semiodiscursiva da tradução/adaptação

---

## *The Actor of the Enunciation in the Adaptation: a Semiodiscursive Approach on Translation/Adaptation*

Edison Gomes Junior\*  
Universidade Estadual de Mato Grosso - Unemat

119

---

**RESUMO:** Partindo da semiótica discursiva e da teoria da tradução, pretende-se entender como a figura do cineasta, entendido como ator da enunciação, uma subjetividade enunciativa formada a partir de um estilo discursivo próprio, deixa seus traços ideológicos na adaptação, investindo na visibilidade do tradutor / adaptador. Analisando o filme *Paranoid Park*, discutimos como os interpretantes do ator da enunciação Gus Van Sant, relacionados a temas e formas pessoais, ou autorais, são sobrepostos ao texto fonte, existindo como atualizações críticas relacionadas não apenas a macro, mas também micro-culturas, crenças e saberes alternativos assumidos pelo cineasta, e constitutivos de sua subjetividade semiótica. Em termos expressivos, concluímos que o ator da enunciação investe em formas experimentais e pouco convencionais relacionadas ao gosto da elite, à não-domesticação da tradução, e exige, diferentemente do romance, um enunciatário letrado na linguagem cinematográfica, que precisa estar familiarizado com um discurso fílmico extremamente intertextual e experimental.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica discursiva. Adaptação fílmica. Ator da enunciação. *Paranoid Park*. Gus Van Sant

**ABSTRACT:** Departing from discursive semiotics and translation theory, we discuss how the figure of the filmmaker, understood as an actor of the enunciation, an enunciative subjectivity formed by his own discursive style, leave its ideological traces in the adaptation, investing in the visibility of the translator / adaptador. Based on the film *Paranoid Park*, we discuss how the interpretants of the enunciation actor Gus Van Sant, which are related to personal and authoral themes and forms, are superimposed on the source text, existing as critical updates

---

\* Doutor em Letras - Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP)

related not only to macro, but also micro-cultures, alternative beliefs and knowledges assumed by the filmmaker, and constitutive of his semiotic subjectivity. In expressive terms, we conclude that the enunciation actor invests in experimental and unconventional forms related to the taste of the elite, the non-domestication of the translation, and requires, unlike the novel, a experienced enunciatee in the cinematographic language, who needs to be familiar with an extremely intertextual and experimental filmic discourse.

**KEYWORDS:** Discursive semiotics. Film adaptation. Enunciation actor. *Paranoid Park*. Gus Van Sant

## Introdução<sup>1</sup>

A semiótica discursiva greimasiana tem sido pouco utilizada nos Estudos de Tradução e Adaptação, que emergem, de modo geral, de abordagens literárias, filosóficas, linguístico-comunicativas e culturais. Mesmo as noções teóricas contidas no livro *Tradução Intersemiótica*<sup>2</sup>, de Julio Plaza, que vão além da tradução verbal, partindo das teorias de Peirce sobre o signo e suas várias tipologias, ocupa um espaço teórico que, apesar de extremamente útil, não contempla o que mais interessa em nossa análise, a saber, a noção semiodiscursiva de tradução, entendida como uma dinâmica semiótica que se dá a partir de uma enunciação que revela um sujeito, um projeto enunciativo e um ator da enunciação.

Em relação à tradução / traduzibilidade, a semiótica discursiva a considera uma das propriedades fundamentais dos sistemas semióticos e fundamento da abordagem semântica, existindo entre o juízo de existência do sentido e o dizer algo sobre ele (mesmo a sua falta). De modo geral, entre o perceber e o enunciar, opera-se a tradução. A partir do entendimento da tradução como princípio fundamental da semiose, pode-se concluir que essa operação engloba tanto os textos ditos “originais” (que não existiriam sem uma “atividade tradutória fundamental”), sejam eles verbais, não-verbais ou híbridos (e

<sup>1</sup> Nossa discussão é fruto de uma pesquisa de doutorado concluída em 2019: A adaptação cinematográfica do romance *Paranoid Park*: uma visada semiodiscursiva. Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Termo cunhado por Jakobson ao pensar a tradução do sentido verbal em outros tipos de códigos, ou linguagens, em uma abordagem semiocomunicativa.

sociais), assim como as traduções literárias e as adaptações fílmicas, que agora podem ser entendidas como alicerçadas em uma única e mesma operação. Segundo Octavio Paz (2009), que parece seguir a mesma linha de raciocínio, “cada tradução é, até certo ponto, uma invenção, e assim constitui um texto único” (p. 13).

Na discussão entre as relações entre tradução e a adaptação fílmica seguimos Cattrysse (1992), que se vale da semiótica cultural de Yuri Lotman e da teoria do Polissistema de Even-Zohar, para afirmar que o estudo de textos literários traduzidos e de textos fílmicos adaptados podem ser caracterizados por procedimentos, e diríamos práticas semióticas, similares: abordagens orientadas para o texto fonte e a fidelidade de sua reconstrução; expectativas em relação à adequação e normas de equivalência do texto adaptado ao original; escopo restrito a comparações de pares de textos individuais (fonte e alvo). Procurando um espaço teórico mais profundo e englobante sobre o tema, e compreendendo a tradução como base da significação humana, a semiótica discursiva entende que a operação tradutória pode ser decomposta em um *fazer interpretativo* do texto *a quo*, um *fazer produtor* do texto *ad quem*<sup>3</sup> (GREIMAS; COURTÉS 2011 [1979], p. 508; verbete: tradução) e um *fazer persuasivo* (MANCINI, 2020). Assim, o texto fonte é sempre incorporado, em seus vários níveis de sentido, do fonético ao discursivo, pelo texto alvo, a partir de uma enunciação textualizadora que opera um projeto enunciativo (termo cunhado por Mancini, 2020), com a intenção de persuadir (a semiótica discursiva considera a comunicação um *fazer persuasivo*).

Em relação ao sujeito e ao ator da enunciação, o primeiro refere-se à estrutura da enunciação pressuposta pela existência do enunciado, e comporta a

---

<sup>3</sup> O texto *a quo* pode ser considerado um texto “fundamental e abstraído”; e o texto *ad quem* um texto mais “superficial e concreto”, como no percurso gerativo de sentido. Greimas e Courtès (2011) explicam que a distinção dessas duas fases permite compreender como a interpretação do texto *a quo* pode desembocar na produção do texto *ad quem*, mais ou menos equivalente - uma decorrência de não adequação dos dois universos figurativos, ao primeiro (p. 509; verbete: tradução).

instância do enunciador, o destinador implícito da enunciação (ou comunicação) e o enunciatário, o destinatário implícito da enunciação<sup>4</sup>. O enunciador só pode ser apreendido do enunciado, que deixa entrever aspectos da enunciação e posições éticas e estéticas, e uma existência ideológica que pode ser resumida em valores. O sujeito da enunciação (empregado frequentemente como sinônimo de enunciador) opera um projeto enunciativo entendido como um conjunto de regras de textualização postas em práticas para manipular, a partir do *fazer persuasivo*, o *fazer interpretativo* do enunciatário<sup>5</sup>. Mancini (2020) caracteriza o projeto enunciativo uma atividade composta de três elementos discursivos: foco narrativo, ponto de vista e direcionamento ideológico/axiológico<sup>6</sup>. Do ponto de vista do *fazer produtor* do sujeito da enunciação, qualquer texto, verbal ou não, original ou traduzido / adaptado, projeta um *ethos* relacionado a um estilo, que pode ser da ordem do conteúdo (temas e figuras), que são relacionados a uma forma e a uma expressão, composta de elementos mínimos do sentido, verbais e não-verbais. O ator da enunciação, por sua vez, que é o foco de nossa discussão, nada mais é do que a soma de um conjunto ético e estético de discursos, podendo ser reconhecido apenas no interior desses discursos (o que a literatura denominaria autor, termo evitado pela semiótica discursiva por sua conotação “humana, real e biográfica”), e portador, por escolhas textuais que se repetem, de um estilo<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> A palavra “implícito” é importante, pois significa que esses dois actantes não existem na “realidade”, e apenas podem ser determinados a partir do discurso.

<sup>5</sup> Greimas e Courtés explicam que o fazer persuasivo é uma forma do fazer cognitivo, estando ligado à instância da enunciação, e consiste na convocação, pelo enunciador, de todo tipo de modalidades com vistas a fazer o enunciatário aceitar o contrato enunciativo proposto (2011; verbete: persuasivo).

<sup>6</sup> Segundo Mancini (2020) o primeiro “diz respeito à hierarquia dos *programas narrativos* que estabelece um peso diferenciado a cada uma das narrativas que organizam o conteúdo do texto, assim como seus modos de disposição; o segundo, denominado também de dinâmica de perspectivas, “é o jogo de vozes e tipos de organização temporal e espacial, o modo como o enunciador se vale dos elementos da sintaxe discursiva para estabelecer suas estratégias de persuasão”; o terceiro é relacionado “a escolhas semânticas, temáticas e figurativas que definem uma chave axiológica que pode ser mantida ou subvertida de uma obra para a outra” (p. 27).

<sup>7</sup> Seguir discussão em Fiorin, no livro “Em busca do sentido” (2008), no capítulo “Uma concepção discursiva de estilo”.

As noções de um ator da enunciação e de um fazer produtor existem também nas teorias mais atuais de tradução / adaptação. Venutti (2007), por exemplo, chama a atenção para a característica hermenêutica da adaptação fílmica, produzida pela aplicação de interpretantes formais e temáticos pelo cineasta, que exerce seu fazer produtor, interpretativo e persuasivo sobre o texto fonte. Assim, é provável que uma adaptação fílmica descontextualize os materiais do texto fonte literário de uma maneira muito mais extensa e complexa, não apenas por causa da mudança de tipo de conjunto significante<sup>8</sup>, mas também por causa de uma licença rotineiramente obtida pelos cineastas. Assim, no cinema há uma interpretação de materiais anteriores inscritos pelas operações transformadoras de acordo com vários fatores peculiares ao meio do filme (o roteiro, elementos da forma do filme, relações intertextuais ou intersemióticas com o cinema e outras tradições e práticas culturais, as condições institucionais e sociais da produção cinematográfica etc.), superdeterminada pela situação cultural e momento histórico em que a adaptação é produzida. Interpretando materiais anteriores, a adaptação intervém em uma conjuntura de relações e desenvolvimentos sociais.

Do ponto de vista semiodiscursivo, a característica hermenêutica da adaptação / tradução se dá a partir das três dimensões do discurso: o cognitivo (hermenêutico, interpretativo), o pragmático, ou prático (a práxis) e o tímico (paixões e afetos). Além disso qualquer cineasta, autor, tradutor, e até sujeito languageiro, pode colocar-se discursivamente (ou existir) apenas a partir de um sujeito da enunciação, actante semionarrativo do discurso, de modo que o enunciador é a concentração de todas as forças criativas que existem em outro nível do texto, que podemos definir como práticas sócio-semióticas, articuladas em macro e micro dimensões (locais e globais). Em relação às licenças obtidas pelo cineasta, e acrescentaríamos, por todo tradutor, a semiótica vislumbra uma produção textual tensiva. Mancini (2020) prevê, como parte do projeto

---

<sup>8</sup> A semiótica discursiva entende o cinema como uma linguagem sincrética, ou seja, um texto operado a partir de outras linguagens, no qual diferentes elementos expressivos (sonoros e visuais) são utilizados para comporem um conteúdo narrativo-discursivo.

enunciativo, a criação de um arco tensivo operado por cifras com valores semânticos de mais e menos que atravessa o texto traduzido / adaptado e faz parte do projeto enunciativo, em uma significação tensiva que pode recair, por exemplo, sobre opostos semânticos caros aos estudos tradutológicos, tais como visibilidade vs. invisibilidade, ou fidelidade vs. traição. Do ponto de vista discursivo, tais opostos transformam-se em “horizontes apenas teóricos de um escalonamento de relações em que identidades mais marcadas ou mais tênues se desenham entre as obras de partida e de chegada” (p.16).

A partir daí, uma vez que a enunciação tradutória não pode prescindir de um enunciador com um projeto enunciativo cognitivo, pragmático e tímico que emerge de um ponto de vista discursivo que, de um lado conota uma subjetividade, e de outro persuade um enunciatário pressuposto, as práticas tradutórias revelam um sujeito construtor de conjuntos significantes que pode ser entendido, em muitos casos, como o ator da enunciação. Partindo do ponto de vista desse ator como produtor estilístico do discurso, exploraremos como o diretor Gus Van Sant (doravante GVS), o ator da enunciação do filme *Paranoid Park* (2007) (doravante *PP*), projeta-se no texto que adapta, o romance homônimo de Blake Nelson (2006).

É pertinente observar que GVS não apenas dirigiu *PP*, mas também o editou e o roteirizou, tendo liberdade para discutir temáticas pessoais e adotar estilos expressivos próprios. Assim, a partir da ideia de texto adaptado do ponto de vistas dos *fazeres* enunciativos tradutórios, exploraremos como o ator da enunciação, que possui uma identidade discursiva ética e estética, incorpora o texto fonte. Antes da análise apresentaremos brevemente um resumo da narrativa e depois discutiremos algumas preferências temáticas e estilísticas de GVS. Em nossa análise da adaptação como um projeto enunciativo tensivo de assimilação, ou incorporação de outro texto (em práticas intertextuais e interdiscursivas), discutiremos também a questão da fidelidade e da visibilidade do tradutor / enunciador, da construção do *éthos*, e demonstraremos como a

semiótica discursiva, ao propor uma teoria sobre o sujeito da enunciação<sup>9</sup>, seus *fazeres* tradutórios e projetos enunciativos, pode contribuir para os estudos tradulógicos.

### ***Paranoid Park*: trauma e maioria**

*Paranoid Park* é um romance de Blake Nelson, autor americano de literatura infantil e infanto-juvenil (*teen novelist*), cujo título pode ser traduzido livremente como *Parque da Paranoia* ou *Parque Paranóico*, e cuja narrativa mescla suspense psicológico e relato confessional, em uma história que pode ser vista como um rito de passagem, um momento de autoconhecimento e amadurecimento. Escrito na primeira pessoa do singular, o romance possui forma epistolar, sendo o relato de um jovem de dezesseis anos, Alex, a uma colega de escola, Macy, sobre um trágico evento no qual é diretamente relacionado: a morte de um homem. O segredo sobre o fato e suas consequências, mantido por alguns meses, é finalmente relatado pelo jovem protagonista / narrador em um conjunto de cartas que contam o seu envolvimento em um acidente fatal, ocorrido em um pátio de trens localizado ao lado da pista de *skate Paranoid Park*, espaço que o atrai pelos usuários e má fama, e que fora construída ilegalmente pelos jovens carentes da comunidade norte-americana de *Portland*, em *Oregon*.

Alex, com dezesseis anos, explica que uma crise familiar, a separação dos pais, afasta-o de casa, de modo que ele conhece Jared, um estudante mais velho, que o ensina a praticar *skate* pela cidade, e o leva à *Paranoid Park*. Excitado com o espaço transgressor, os amigos combinam voltar ao local uma segunda vez no final de semana, à noite, mas como Jared cancela o compromisso por causa de uma aventura sexual, o adolescente decide ir ao local sozinho. Lá, ele

---

<sup>9</sup> Assim, diferenciamos a semiótica peirciana da semiótica greimasiana: a primeira é voltada para o signo e a comunicação / informação; a segunda, para o sujeito da enunciação textual e seus *fazeres*.

conhece Scratch, um morador de rua também jovem, que o convida a invadir o pátio de trens para subir em um trem e cruzar a cidade. Alex concorda e segue o desconhecido, e a ingênua aventura transforma-se em tragédia: ao subirem no comboio, os garotos são perseguidos por um segurança, que começa a agredi-los. Alex, em um gesto de autodefesa e proteção do novo colega, atinge várias vezes o segurança com seu *skate*. Tentando se defender do ataque, o homem perde o equilíbrio e cai nos trilhos da ferrovia, sendo atropelado e morto. O protagonista foge do local, joga o seu skate sujo de sangue no rio ao lado do pátio de manobras, e se esconde na casa de Jared, que naquele fim de semana estava vazia.

O adolescente relata que no dia seguinte volta para a casa e tenta retomar a sua rotina de estudante, guardando o segredo do evento, que aparentemente não tem testemunhas. No entanto, amedrontado com a possibilidade de ser descoberto e preso, o jovem tenta fingir normalidade e viver a sua rotina. Dividido entre o dilema de confessar e ser preso, ou continuar sua vida normalmente, o protagonista fica paralisado e não consegue se abrir com ninguém ou afastar a angústia que o domina. Ele mente à polícia (que acha o seu *skate* perto do local do crime), aos pais e amigos, e torna-se paranoico e arredo. Macy, uma de suas colegas de escola e vizinha, percebe a mudança de comportamento do adolescente, aconselhando-o a escrever o que o aflige.

Durante as férias escolares, e depois de perceber que o crime é arquivado pela polícia, que não resolve o caso, o adolescente, mais calmo, narra rapidamente os motivos de seu comportamento e preocupações à amiga, contando sobre o acidente e suas terríveis consequências. O choque do evento, ainda presente na memória, o medo de ser descoberto e preso, e a angústia causada pelo peso do terrível segredo, fazem o narrador abordar vários assuntos em suas cartas, tais como a família, os amigos, o amor, a vida, Deus, a escola, e o mundo dos adultos e dos adolescentes. Alex não envia as cartas a Macy, e depois de escrevê-las queima-as.



## Estilos expressivos e temáticos do ator da enunciação GVS

Segundo Falsetto (2015), os filmes de GVS exploram temas relacionados a famílias destituídas, pessoas marginalizadas, os socialmente desfavorecidos, e a morte. Para Levy (2015), outro importante assunto do cineasta é a adolescência, e desde os seus primeiros trabalhos ele tem sido reconhecido como o mais dedicado cronista da juventude do cinema americano, explorando-a de várias maneiras. Adolescentes desconectados e jovens alienados têm sido o foco de seus principais filmes (p. 201)<sup>10</sup>. Abertamente homossexual após os 30 anos de idade, GVS é também relacionado à estética *queer*, pois explora as relações familiares / afetivas que vão além da ideia de família tradicional e da heteronormatização. Em GVS as demonstrações homoafetivas não são definidoras cruciais de seus personagens, escapam de superficialidades tipológicas, e possuem contornos fraternais e espirituais mais amplos.

127

Em termos expressivos, Vicari (2012) compara o cineasta aos compositores de *hip hop* e música eletrônica do final dos anos 80, que mesclam trechos ou trilhas inteiras de outras canções e composições instrumentais em seus próprios trabalhos, operando o *sampling*, uma mistura de diferentes amostras de peças musicais dentro de uma única composição.<sup>11</sup> Esse tipo de artista, no entanto, não é característico de apenas um momento histórico, podendo ser observado no final do século 19 e início do século 20, por exemplo, em pintores e compositores que colavam objetos diferentes em suas pinturas, como os surrealistas e dadaístas, ou mesclavam diferentes gêneros musicais em suas sinfonias, como Beethoven. Nesse sentido, tais práticas de significação aproximam-se da noção de bricolagem e de *bricoleur*, indivíduo descrito por Levi-Strauss (1976) como artista que opera a partir de um conjunto de utensílios, materiais e resíduos que coleta, reaproveita e conserva ao longo da

---

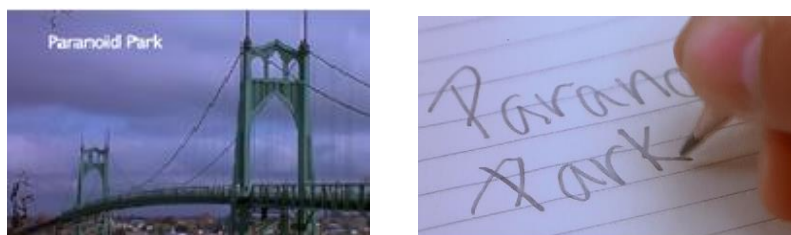
<sup>10</sup> A tradução é nossa.

<sup>11</sup> A tradução é nossa.

vida, compondo um tesouro de ideias. A semiótica entende a bricolagem menos como expressão artística, como forma particular de práxis enunciativa (FLOCH, 1985, p.6), diretamente relacionada à produção de conjuntos significantes em geral.

A partir daí, pode-se entender porque GVS se interessa por um romance como *PP*, escrito por um autor local (o escritor reside na mesma cidade do cineasta), e que narra as agruras da maioridade de um jovem branco e confuso da idade média, e seu doloroso processo de formação identitária, relacionada ao divórcio dos pais, e a uma pista de *skate* marginal, que apesar de ser considerada um espaço ameaçador e proibido na comunidade “conservadora” do protagonista, transforma-se na possibilidade de outra vida, mais livre e fraterna. É na imagem inicial do filme, por exemplo, na qual Alex começa a escrever as cartas que confessam suas angústias, que pode ser percebida uma mescla entre o ator da enunciação, GVS, e o ator do enunciado (o protagonista / narrador), Alex. Ao iniciar o seu relato, o jovem escreve o título do romance adaptado em seu caderno, em uma cena que simboliza empatia e fusão não apenas com o protagonista / narrador, mas com o universo adolescente e marginal:

Figura 1 - O título da obra escrito duas vezes e nos dois níveis do discurso: o da enunciação (à direita) e o do enunciado (à esquerda)



Fonte: *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2007)<sup>12</sup>

Em relação ao estilo expressivo do cineasta, que relacionamos à bricolagem, a adaptação demonstra uma série de manipulações sonoras e visuais que pretendem construir o mundo interno e afetivo do jovem que narra suas inquietações interiores. Uma das características que chama a atenção na

<sup>12</sup> Todas as imagens são do mesmo filme.

adaptação é o seu estilo expressivo, oriundo de estéticas fílmicas diversas, tais como o Expressionismo e o Impressionismo, o filme de arte, o *indie*, ou independente, e o filme caseiro com tons documentais, produzido por inserções de imagens filmadas de *skatistas* nas ruas de Portland com uma câmera Super-8<sup>13</sup>. Como GVS explora o ponto de vista de um adolescente que revive o trauma, elabora-se um projeto enunciativo que mescla práticas fílmicas que figuram estados mentais e emocionais, a ansiedade metafísica como condição existencial, e a subjetividade; e estéticas relacionadas à experimentação, ao independente, ao amador e à contracultura, que de certa forma suportam valores de juventude e transgressão.

Um importante componente do enunciado fílmico de *PP* é seu caráter expressionista, cujo *pathos*, segundo Thomas<sup>14</sup> (1944 apud BRILL, 2002), é a construção do indivíduo e sua vivência emocional, a experiência íntima ou um estado de alma específico (p. 401). No entendimento de Nazário (2002), o Expressionismo cria uma atmosfera de excesso, demência e pesadelo (p. 509), que existe em *PP*, ao retratar a angústia do protagonista, sua imersão no mundo do desespero e do trauma. No discurso fílmico, as aproximações dos rostos, os ângulos de câmera acentuados, as texturas granuladas, os jogos de claros e escuros<sup>15</sup>, as oscilações gradativas entre ícone e figura (que criam imagens mais ou menos concretas), a quase inacessibilidade de imagens e sons, criam efeitos de um “real sensível”. Outra importante similaridade entre o filme de GVS e a estética expressionista é sua autoconsciência, ou reflexividade, criada na estética da vanguarda modernista. O filme assume-se enquanto discurso não convencional e individualizado, procurando desvencilhar-se das construções mais prosaicas de sentido, relacionadas às convenções do drama comercial.

<sup>13</sup> O filme possui dois diretores de fotografia: um responsável pela câmera 35mm e um responsável pela câmera Super-8.

<sup>14</sup> THOMAS, Karin. *Bis Heute: Stilgeschichte der Bildenden Kunst im 20 Jahrhundert*, neue. Ed ver. Köln, Dumont Buchverlag, 1944.

<sup>15</sup> Nazário (2002) comenta que no cinema expressionista, “os iluminadores recriavam em estúdio toda uma mascarada fantástica; manchas que deslizavam pelas paredes criando profundidades; focos direcionados que revelavam pouco a pouco elementos sinistros: o olhar podia acompanhar os contornos e os planos, os contrastes de claridade e sombra (p. 520 e 522). Todos esses elementos estão presentes em *PP*.”

Apoiando-se na ideia de representação da memória, o enunciador constrói impressões oníricas, e de fragmentação temporal, adotando um discurso não-linear, e propondo uma narrativa que, diferentemente do romance, pretende mimetizar o espaço interior do protagonista e gerar confusão no enunciatário, que se vê diante de um quebra-cabeças.

Como na estética Impressionista, contemporânea à Expressionista, o ator da enunciação de *PP* aposta na experimentação, em um discurso fílmico caracterizado por um grande número de proezas técnico-estilísticas, tais como sobreimpressões, deformações óticas e planos subjetivos, pois são relativos à interioridade, além de imagens fora de foco e longos planos. Segundo Martins (2006), ao buscar escrever com a câmera para instalar um olhar humano e mais natural, o Impressionismo consagra o reino da imagem, dando especial atenção à materialidade não-figurativa da imagem, sua parte mais abstrata. O mesmo tratamento estilístico ocorre em *PP*, que procura recriar os conflitos internos do personagem a partir de deformações audiovisuais que distorcem o mundo natural.

*PP* também visita a estética do filme de arte, oriunda das experimentações expressionistas e impressionistas, e na qual o sujeito afetivo move a narrativa, de modo que a ação é preterida em relação à emoção, e os personagens expressam, explicam, ou estão alheios ao mundo, em histórias que orbitam em eixos temáticos tais como as autobiografias ou biografias, fantasias, alucinações ou sonhos (BORDWELL, 1985, p. 208). Como no filme de arte, *PP* cria imagens subjetivas de lembranças e percepção visuais, e os padrões de edição, as modulações de luz, a cor e o som figuram o estado psicológico do personagem, atualizando um gênero cujos elementos estilísticos contrapõem-se a normas clássicas, com ângulos, movimentos de câmera e cortes pouco usuais, mudanças irrealistas de luz ou espaço, disjunção da trilha sonora e quebras do realismo objetivo não motivado e não relacionado à subjetividade construída diegeticamente. A enunciação fílmica, incorporando esse gênero, busca o “cinema de autor”, desviando-se de normas clássicas e aderindo ao *art-cinema*,

com suas normas intrínsecas inovativas. Mas o investimento do “cinema de autor”, a singularidade da enunciação, procura incidir sobre a construção da mimese da mente de um jovem perturbado emocionalmente e mergulhado em si próprio. No filme, quadros, imagens e sons são mesclados de maneira pouco usual, acessando uma audiovisualidade lírica e poética para compor a ideia de sujeito sensível traumatizado, ou siderado. Finalmente, a utilização da película Super 8, sempre nas imagens da pista de *skate* e de *skatistas*, que são granuladas e com cores esmaecidas, confirma o estatuto bricolado do discurso fílmico, enquanto revelam as dimensões afetivas e culturais do próprio cineasta<sup>16</sup>.

Do ponto de vista da trilha sonora, a prática enunciativa de bricolagem inclui diferentes sons e estilos musicais que formam uma espessa camada significativa na narrativa, e apoiam a construção do espaço interior traumatizado do personagem, servindo como modos de descrever afetos e emoções. GVS não apenas utiliza sons eletroacústicos que criam estranhas paisagens sonoras, desvinculando som e imagem, e tornando-as quase surrealistas, como também funde diferentes estilos, incluindo a música clássica, o *blues*, trilhas sonoras de outros filmes (Nino Rota), música *country* e *folk*, e *punk rock*.

Em relação aos temas e figuras preferidos do ator da enunciação, o filme valoriza elementos que não são tratados no romance, tais como (a) a figura do céu, (b) a figura da pietá, (c) a multietnicidade, (d) a figura do pai e a (homo) afetividade, (e) a juventude como minoria marginalizada; e (f) a liberdade e a fraternidade dessas minorias preteridas. Vamos discuti-los abaixo:

a. A figura do céu: Vicari (2012) comenta que GVS utiliza o céu (que aparece em muitos de seus filmes) como elemento natural e secular, a representação de um espaço intangível, cuja observação aciona a mente, a consciência e a

---

<sup>16</sup> Em uma entrevista a Falsetto (2015), GVS revela o uso dessa câmera nos tempos de estudante de artes.

reflexão, lembrando ao homem sua finitude e solidão (p.58)<sup>17</sup>. No filme, e diferentemente da narrativa literária, na qual ele é sequer citado, a imagem do céu é uma constante, sendo descrito de várias maneiras, mais ou menos carregado ou limpo, conotando a passagem do tempo e um peso esmagador que pode ser relacionado à angústia do jovem e à sua solidão. Na imagem dos créditos iniciais, por exemplo, cuja composição plástica do quadro nitidamente separa natureza e cultura, a cidade é retratada como um elemento contido e englobado, sufocado e oprimido pela imensidão acinzentada do céu. Da mesma maneira, na primeira cena em que Alex vai à praia escrever, o quadro é novamente dividido entre céu e terra, e o jovem protagonista torna-se minúsculo, perdido na imensidão do mundo e, principalmente, na imensidão de seus pensamentos:

Figura 2 - O céu na cena de abertura do filme (à esquerda) e quando Alex escreve, na praia (à direita).



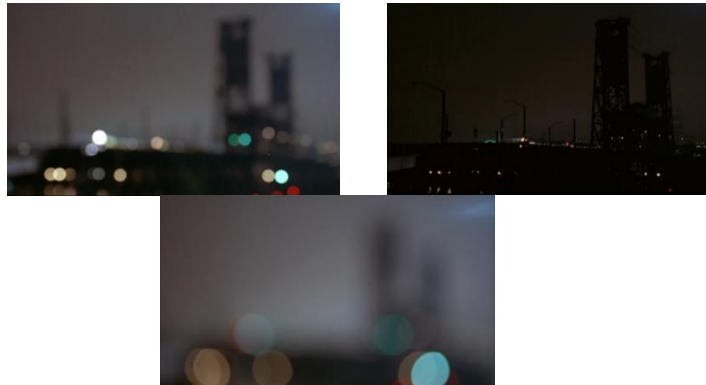
Fonte: Paranoid Park (2007)<sup>18</sup>

Na cena da morte do vigia o céu, retratado à noite, revela qualidades elétricas, mudando de cor repentinamente e simbolizando o estado emocional do ator. Nessa cena, a imagem do céu figurativiza o próprio espaço interior do personagem, como na estética Expressionista e no filme de arte:

<sup>17</sup> A tradução de Vicari é nossa.

<sup>18</sup> Todas as imagens são do filme dirigido por GVS.

Figura 3: um céu elétrico, que ilumina e escurece a imagem, tornando-a incerta e pouco nítida (fora de foco) revela o tormento do jovem após o acidente fatídico



- b. a pietá (a figura redentora): outro importante elemento simbólico para GVS, e sempre presente em seus filmes, inclusive em *PP*, é o da pietá, ou a Virgem Maria, ícone religioso universal de socorro e luto, e redefinido pelo cineasta em contextos infundidos de figuras familiares, amigos ou parceiros amorosos, de modo que mesmo os homens são associados a essa figura de proteção (VICARI, 2012, p. 55). Vicari (2012) acredita que as pietás van santianas tocam no que se pode chamar de “emoções culturais” e retraduzem a imagem de Cristo, que em seus filmes é representado a partir das minorias: não apenas os imigrantes, usuários de drogas ou trapaceiros protegidos por amantes, homo ou heterossexuais (p. 57) mas, como vimos, também os adolescentes. No filme, a pietá é mencionada de duas maneiras: musicalmente, pela canção *The white lady loves you more*, utilizada em uma sequência que mostra jovens *skatistas* na rua, e cita uma Dama Branca, que enquanto na canção original é uma alusão à cocaína, no filme simboliza valores maternos e protetores; e visualmente, em imagens em primeiro plano das mulheres que se relacionam com o personagem, e exalam qualidades de pureza e proteção:

Figura 3 - As *pietás* de Gus Van Sant



Em uma das cenas finais do romance, Alex aparece deitado na calçada e Macy aproxima-se do jovem, perguntando-lhe se está morto:

Macy: Porque você está deitado no meio da calçada?  
Alex: Porque.  
Macy: Você está morto?  
Alex: Eu pareço morto?  
Macy: Um pouco<sup>19</sup>.

No filme, o enunciador evita a alusão à morte, e prefere estabelecer um espaço superior e inferior, de modo que apenas a primeira pergunta é mantida, e a amiga do protagonista aparece como um ser que vem de “cima”, em uma bicicleta, perguntando ao jovem prostrado no chão: “O que você está fazendo aí, deitado no meio da calçada. É legal aí embaixo?”<sup>20</sup>. É nesse momento simbólico de morte que Macy “olha para baixo de uma posição elevada” para auxiliar o jovem, sugerindo-lhe que escreva o que o aflige. No discurso de GVS, características de anjo protetor e redentor são tonificadas:

134

---

<sup>19</sup> No romance: Macy: “Why are you lying in the middle of your driveway?”  
Alex: “Because”.  
Macy: “Are you dead?”  
Alex: “Do I look dead?”  
Macy: “A little”

No filme: “Why are you lying in the middle of the driveway? Is it fun down there?”

<sup>20</sup> “Why are you lying in the middle of the driveway? Is it fun down there?”



Figura 4 - Macy / pietá como entidade superior e salvadora



c. a multietnicidade: uma mudança inesperada do romance é menos de ordem narrativa do que figurativa, e relativa a raças e etnias. Enquanto na obra literária o homem da lei é um investigador americano, Mathew Brady, supostamente branco, no filme ele é sino-americano: o detetive Richard Lu. Nesse caso, o projeto enunciativo de GVS pode ser tanto da ordem da bricolagem como da intertextualidade, e o investigador pode ser visto tanto como uma citação bem-humorada do famoso detetive Charlie Chan, personagem da TV e do cinema presente nas décadas de 30, 40 e 50, como pertencer à prática temática do ator da enunciação. Observamos, ainda, que os jovens *skatistas* retratados no filme também são de várias raças e classes sociais. Diferentemente do filme, o romance não aborda esse tema, criando um núcleo de personagens que não são descritos fisicamente, mas sugere pessoas caucasianas. O projeto enunciativo de GVS aponta para uma representação dos EUA como país racialmente diversificado:

135

Figura 5: o investigador sino-americano Lu (esquerda); e um dos jovens skatistas, negro (direita)



d. a figura do pai e a (homo) afetividade: os homens que orbitam o personagem principal e geram tensões afetivas na vida de Alex fazem parte de outro importante tema do ator da enunciação, assumidamente homossexual

quando fez o filme. Além do investigador da polícia, que no romance é aproximado ao pai de Alex, Jared e Scratch são figuras masculinas importantes para o adolescente, e mais experientes, construídos como conselheiros e pivôs do evento trágico que transforma a vida do protagonista. Enquanto de um lado, percebe-se o distanciamento entre Alex e o pai, que no filme é retratado em uma cena onde a presença do primeiro e a nitidez do segundo oscilam no quadro, outros personagens assumem a figura paterna:

Figura 6: a tensão entre o pai e o filho construída pela nitidez da imagem do pai (à direita), e pela maior ou menor presença de Alex no quadro (à esquerda)



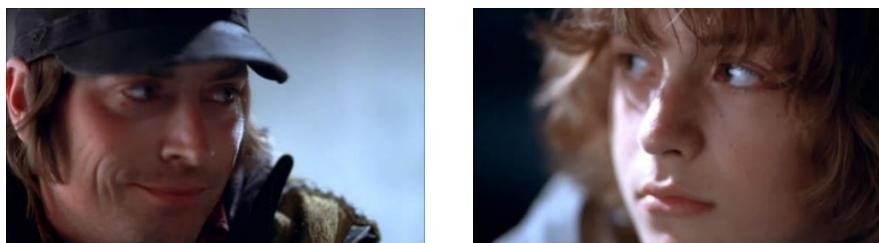
Sendo relacionados afetivamente ao protagonista, as novas figuras paternas que Alex adota geram prazeres e angústias. Jared, mais experiente sexualmente, não apenas ensina o protagonista a andar de *skate*, mas o apresenta a *Paranoid Park*. Scratch, o jovem de rua que o convida a subir no trem, é defendido pelo protagonista, que mata um homem acidentalmente por sua causa. No filme, e diferentemente do romance, a relação entre Alex e essas figuras paternas ganham sutis sugestões (homo) afetivas, que nunca são explícitas ou alteram substancialmente os personagens e os programas narrativos da história. No romance, por exemplo, quando Jared avisa a Alex que não o acompanhará a *Paranoid Park* por causa de uma aventura sexual, aquele se sente “traído”. No filme, a cena em que a comunicação ocorre é escura, e mostra o adolescente, melancólico e cabisbaixo, abraçado a um violão:

Figura 7 - Alex, pesaroso ao ser comunicado que o amigo não vai acompanhá-lo à pista de skate no fim de semana, abraça um violão



Da mesma maneira, quando Alex conhece Scratch na pista de skate, e ambos se sentam lado a lado para conversar, eles se entrelaçam, em câmera lenta, em um longo plano aproximado das duas faces, e um movimento suave e sem cortes que transmite conexão e sensualidade. Nesse momento, a expressão facial de Scratch assume um caráter nitidamente sedutor, e ele levemente sorri para Alex, com os lábios fechados. Ao mesmo tempo, por se tratar de um texto visual, a construção desses personagens propõe uma representação andrógina:

Figura 8 - sugestões homoafetivas



Na narração em voz-over do filme, o relato de Alex, que revela a simpatia por Scratch, é alterado em relação ao romance, de modo que sobre a imagem dos dois adolescentes que se entrelaçam, o protagonista comenta: Ele me perguntou se eu queria cerveja. Eu não sabia, eu queria mesmo era andar de trem<sup>21</sup>. Segundo o *Urban Dictionary* expressões relacionadas à palavra “trem”,

<sup>21</sup> “He asked me if I wanted to get some beer. I didn’t know about the beer, but I really wanted to ride a freight train”. No romance, o diálogo não existe.

como “*ride a train*”, ou mesmo “*freight train*”, possuem conotação sexual<sup>22</sup>: no português brasileiro o equivalente é “fazer um trenzinho”.

No filme, a homoafetividade também possui o seu lado violento, a homofobia, discutida em uma cena em que Jared, ao perceber que Alex trocou de *skate* sem tê-lo avisado, irrita-se, pois queria ter participado da compra e aprovado o produto. Jared receia que o amigo, iniciante no esporte e mais jovem e inexperiente, adquira um *skate* de afeminado. A cena existe no romance, mas com uma importante diferença lexical: a palavra *wuss* é substituída pela palavra *fag*<sup>23</sup>:

Figura 9 - Jared percebe que Alex tem um novo *skate* e reclama



e. A juventude como minoria marginalizada: uma cena inexistente no romance, e que adiciona uma nova faceta à narrativa, é a prisão de um adolescente na escola de Alex por porte de drogas. Enquanto Alex e Jared conversam em uma sala, a câmera abandona os dois amigos, movimenta-se para a esquerda e revela, por uma janela, a imagem de dois investigadores escoltando um adolescente algemado. O diálogo entre os jovens sobre o incidente é rápido, pois enquanto Jared conta ao amigo suas aventuras eróticas no final de semana, Alex o interrompe e pergunta:

Alex: Sabe por que estão prendendo aquele cara?

<sup>22</sup> [Urban Dictionary](https://www.urbandictionary.com). Disponível em: <<https://www.urbandictionary.com>>. Acesso em 04 / 06 / 2019.

<sup>23</sup> Na gíria inglesa *wuss* não tem necessariamente uma conotação homossexual, significando fraco, estúpido, covarde ou “bunda mole”. Por outro lado, um dos sentidos da palavra *fag* é homossexual. No filme, Jared fala: “I gotta skate with you and I can't have some fag (wuss: no romance) board riding next to me.”

Jared: Pegaram ele com maconha, acho... sei lá. Ele não vai ter um julgamento justo.

Figura 10- Jovem é preso pela polícia, na escola, por posse de maconha



Apesar de existir apenas no filme, o sentido da cena insere-se nas isotopias temáticas do romance, que concernem o mundo adulto, a lei e a autoridade, figuradas tanto pelo vigia do pátio de trens e sua morte, quanto pelo detetive que investiga o assassinato. Nesse caso, porém, a cena da prisão e o comentário de Jared atualizam a temática “mundo adulto e repressor” e remete a um discurso com valores de morte e não-liberdade. Nota-se que a imagem é cortada por um pedaço de madeira, conotando proibição, que pode ser relacionada à sua prisão. O comentário de Jared sobre o julgamento injusto revela um ponto de vista sobre a arbitrariedade da lei em relação aos jovens usuários de drogas, e o tratamento repressivo desse tipo de comportamento.

A presença de um estado policial é também sugerida em uma das várias sequências feitas com câmera e película Super-8 para o filme, na qual jovens *skatistas* são filmados em “estilo caseiro / documental”. Nessa sequência, observa-se a presença de policiais que parecem estar proibindo os jovens de ficar na rua e os multando. Em uma das cenas da sequência, um jovem negro mostra uma multa, talvez aplicada por desordem ou por não estar na escola. O filme não esclarece a questão:

Figura 11: policiais prendendo jovens na rua (esquerda); jovem negro segura multa (direita)



f. liberdade e fraternidade: a pista de *skate Paranoid Park*, construída ilegalmente por jovens sem teto, representa a juventude marginalizada, incompreendida e reprimida, um dos temas centrais de GVS. O enunciador fílmico, como no romance, descreve os usuários da pista como um grupo misturado e heterogêneo, no qual os indivíduos possuem personalidade e comportamento próprios, e vindos de todos os lugares. A descrição de Alex, afetivamente ligado ao local e aos seus usuários, não é apenas mantida pelo enunciador, mas transposta fielmente: "Uma coisa interessante de um lugar como *Paranoid* eram os caras que andavam de *skate* lá [...]. Surfistas de trem, punks de guitarra, *skatistas*, bêbados, jovens abandonados. Não importava o quão ruim era a sua vida familiar, a desses caras era bem pior".

140

Além dos usuários de *Paranoid Park*, o ator da enunciação enfatiza a comunidade *skatista* em geral, que aparece em outros momentos do filme. Muitas das cenas são filmadas em câmera lenta e em Super-8 conotando, a partir da estética mais amadora e *indie*, valores de liberdade, individualidade, criatividade, audácia, e simbolizando uma vida em desequilíbrio. Na cena final do filme, e depois que o protagonista queima as cartas na praia (a cena não existe no romance) há uma sequência de imagens de *skatistas* nas quais Alex aparece, significando que o jovem possui uma nova rotina, identidade e família:



Figura 13: Sequência de *skatistas* no final do filme, e Alex / Gabe Nevins olhando para a câmera



Nessa última imagem de Alex, filmada em Super 8, com granulações e imagens e cores esmaecidas, típicas de um registro documental amador, o jovem olha para a câmera com uma gestualidade facial bem diferente da apresentada na ficção. Pode-se dizer que, de um lado, a estratégia enunciativa intensifica sua concretude e presença corporal, através do grão da película e suas impressões táteis; de outro lado, força uma duplicidade entre o personagem Alex, o ator do enunciado, e o seu intérprete, o adolescente norte-americano Gabe Nevins, operando uma quebra dos limites entre o mundo da ficção e o mundo da realidade, o ator do mundo ficcional e o ator do mundo natural:

Figura 14 - Super- 8 e ator fictício / real



A dúvida sobre o estatuto da imagem, como discurso referencial ancorado no ficcional ou no “real”, é instalada propositadamente pelo ator da enunciação,

em uma abordagem que gera complexidade semântica ao jovem, a partir da modalização discursiva do *ser vs. parecer*. Fitando a câmera, o ator fictício Alex quebra a ilusão da ficção e revela o aparato cinematográfico; realiza-se, segundo Fiorin (2002), uma embreagem discursiva que pretende inserir o ator fictício dentro da realidade e, em nossa opinião, construí-lo como figura ambígua e complexa, que extravasa para dimensões sociais. Logicamente, a dúvida entre ficção e realidade interessa menos do que a construção de sentido da operação que humaniza o ator fictício enquanto revela o ator “real”, e faz um tributo a adolescência através do espaço discursivo fictício e poético. Ao problematizar o contrato de veridicção do texto, mesclando ficção e realidade, ou ao utilizar imagens de vários jovens *skatistas* nas ruas de Portland, o ator da enunciação chama a atenção para o filme também como discurso que pretende ir além da ficção e adquirir um caráter com tons etnográficos.

Finalmente, e tudo considerado, pode-se dizer que em relação ao romance, o filme constrói um enunciatário extremamente refinado para absorver e interpretar os estilos, temas e figuras propostas no projeto de enunciação da adaptação. O ator da enunciação do filme, diferentemente do ator da enunciação do romance, exige um enunciatário paciente, maduro e sofisticado, que se depara com um discurso que minimiza a ação e a lógica das causas e consequências e pretende ser, antes de tudo, uma experiência sensível, hermenêutica e intensa. Aqui, a distinção de Pierre Bourdieu (1984 apud Venutti, 2007) entre o gosto da elite e o gosto popular é útil<sup>24</sup>, pois segundo o sociólogo, enquanto aquele é baseado na aplicação de um conhecimento especializado, na apreciação formal desapegada de um objeto cultural, traçando a fronteira entre arte e vida, este visa apagar essa fronteira através de uma participação indireta no objeto, uma identificação compreensiva com personagens como pessoas reais, o que muitas vezes leva à inferência de lições moralistas. Assim, diferentemente das adaptações que atendem ao gosto

<sup>24</sup> Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1984.



popular e implantam recursos formais e temáticos que solicitam a identificação, tais como a edição para a continuidade narrativa, a modelagem de cenas em gêneros populares, e o tratamento de temas familiares de maneira convencional (a tradução / adaptação domesticada), a adaptação de GVS atende ao gosto de uma elite cultural, construindo uma rede intersemiótica extremamente complexa, e assumindo uma ampla familiaridade com tradições e práticas culturais diferenciadas, bem como uma disposição de fruição crítica de formas e temas que podem ser descontínuos, ou não convencionais.

## Conclusão

Partindo da teoria semiodiscursiva, que entende a criação, a tradução e a adaptação como operações de sentido similares, e o texto como resultado de um projeto enunciativo organizado por um sujeito da enunciação implícito no discurso, e cujo enunciador elabora fazeres interpretativos, produtivos e persuasivos, tentamos demonstrar como certos valores éticos e estéticos que não existiam no texto *a quo*, abstraído no processo adaptativo, foram integrados ao texto *ad quem*, a partir de interpretantes relativos a estilos temáticos e formais do ator da enunciação GVS, tanto no nível visual quanto sonoro do texto filmico. Em relação ao texto literário, observamos que apesar de seus programas narrativos não terem sido substancialmente alterados, o que sugere uma operação de fidelidade da tradução, pontos de vista e valores ideológicos foram inseridos pelo enunciador da adaptação, principalmente no nível da enunciação, revelando traços estilísticos do tradutor / adaptador de ordem micro-cultural e subjetiva, a saber, a produção discursiva apoiada na bricolagem intertextual, e temas e figuras diferenciados.

Em relação à bricolagem, observamos como GVS rechaça o lugar comum e a domesticação da tradução utilizando, de um lado, estéticas impressionistas, expressionistas e dos filmes de arte (além de uma trilha sonora eclética), que são mescladas a uma estética *indie*, ou independente, relacionada à utilização

de uma câmera Super 8. Esse projeto enunciativo não apenas constrói oposições entre cultural vs. contracultural, escravidão vs. liberdade (relacionados à indústria cinematográfica), mas também figurativiza o mundo interior do jovem, e simboliza o drama dos jovens marginalizados, que também buscam liberdade e independência. Assim, o discurso fílmico projeta um *ethos* de liberdade, independência e rebeldia ao *status quo*. Nesse sentido, a empatia do enunciador pelo drama dos adolescentes / minorias é semissimbolizada na estrutura formal do filme. Do ponto de vista dos temas e das figuras caras ao sujeito da enunciação, discutimos como as figuras do céu, da pietá, do pai, dos adolescentes-minorias e os temas da homoafetividade, liberdade e fraternidade são sobrepostos ao texto fonte; além disso, observamos que essas figuras também são construídas a partir de mudanças estratégicas no texto verbal fílmico, no nível lexical e frasal. De modo geral, percebe-se que o sujeito da enunciação tonifica a sua visibilidade a partir da estrutura estética do filme, da inserção de novos pontos de vista e da construção de novas ideologias e axiologias relacionadas à religião e à sexualidade, por exemplo, construindo um texto a partir de práticas e valores de uma elite acostumada a esse tipo de tratamento narrativo, e propondo um enunciatário diferenciado para a obra.

## Referências

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Great Britain: Methuen & Co. Ltd, 1985.

\_\_\_\_\_; THOMPSON, Karen. *A arte no cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. São Paulo: Editora Unicamp. Edusp, 2013.

BRILL, Alice. O Expressionismo na pintura. In: *O Expressionismo*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 389-448.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: *História do cinema mundial*. Org. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 55-88.

FALSETTO, Mario. *Conversations with Gus Van Sant*. London: Rowman & Littlefield, 2015.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

FLOCH, Jean Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: por une semiotique plastique*. Edition Hadès-Benjamins, 1985.

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 2 ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.

LEVY, Emanuel. *Gay directors, gay films?* Pedro Almodovar, Terence Davies, Todd Haynes, Gus Van Sant, John Waters. New York: Columbia University Press, 2015.

MANCINI, Renata. A tradução enquanto processo. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 40, nº 3, p. 14-33, set-dez, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n3p14>. Acesso em 20/12/2020.

MARTINS, Fernanda Aguiar Carneiro. Impressionismo francês. In: *História do cinema mundial*. Fernando Mascarello (org.). Campinas, São Paulo: Papirus, 2006, p. 89-107.

NAZÁRIO, Luis. O Expressionismo e o cinema. In: *O Expressionismo*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 505 - 541.

NELSON, Blake. *Paranoid Park*. USA. Speak, 2006.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Ed. Bilíngue. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

VAN SANT, Gus. *Paranoid Park* (DVD- 2007): Direção: Gus Van Sant. Produção: David Allen Cress, Neil Kopp. Elenco: Gabe Nevins, Daniel Liu, Taylor Momsen, Lauren McKinney, Christopher Doyle, Jake Miller. 85 min.

VENUTTI, Lawrence. Adaptation, Translation, Critique. *Journal of Visual Culture*, vol. 6, 1: 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1470412907075066>. Acesso em:

VICARI, Justin. *The Gus Van Sant touch: a thematic study - Drugstore Cowboy, Milk and Beyond*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. E-book.