

A QUEDA DAS “CASAS” DE POE E CORMAN – A AMBIENTAÇÃO GÓTICA NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Prof^a Dr^a Genilda Azerêdo (UFPB)ⁱ

Mestrando Auricélio Soares Fernandes (UFPB)ⁱⁱ

Resumo:

O presente pretende discutir a transposição de sentido do discurso gótico, baseando-se na categoria da ambientação, do conto *A Queda da Casa de Usher*, do escritor americano Edgar Allan Poe e sua adaptação fílmica homônina de Roger Corman, de 1960. Pretendemos também analisar os diferentes efeitos de sentido produzidos através das relações dialógicas entre Literatura e Cinema e ainda discutir a influência da escrita ficcional de Edgar Allan Poe e suas expressões e construções nestes dois tipos de Arte. Para fundamentar teoricamente este estudo recorreremos principalmente à obras de Bakhtin (2002), Plaza (2008), Hutcheon (2006), Stam (2006), Cahir (2006) entre outros textos críticos e teóricos.

Palavras-Chave – “A Queda da Casa de Usher”, Conto, Adaptação, Roger Corman

1 Introdução

As adaptações das mais distintas formas artísticas estão cada vez mais presentes na cultura de massa atual. Porém, o termo “adaptação” é frequentemente utilizado e compreendido com base no senso comum, que o define simplesmente, como conversão de um meio artístico para outro. A crítica muitas vezes se limita a justificar a eventual “infidelidade”, o “afastamento” ou “traição ao recurso original”, argumentando sempre a favor da dependência entre as duas formas de arte que aqui discutimos: literatura e cinema. Contudo, é necessário refletir acerca da concepção de que a adaptação está, primeiramente, ligada às escolhas estéticas de cada artista e, portanto, como

estas serão representadas ao serem transmutadas para um meio distinto daquele que a originou.

A adaptação mantém um caráter dialógico entre outros diferentes textos/discursos já existentes, gerando inúmeras possibilidades de discutir as relações intertextuais, pois “o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica” (BAKHTIN, 2002, 88-9). Desta maneira, consideramos a possibilidade de artes distintas dialogarem uma com a outra para então originar outro discurso, novo e original, já que este não é dependente de seu texto-fonte, guardando apenas relações de analogia.

No entanto, não devemos caracterizar um discurso “novo”, “baseado” ou “influenciado” por outro como inferior ou infiel ao texto base, pois ele recria um discurso anterior, porém em outro meio icônico através do processo de tradução intersemiótica¹, que apresenta uma das várias possibilidades de discutir as relações dialógicas entre discursos diferentes, uma vez que “o caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação” (PLAZA, 2008, p. 13). Nesse sentido, consideramos que um processo de tradução de um tipo de discurso para outro acarretará mudanças de sentido, já que constituem meios discursivos e formas artísticas diferentes.

É a partir das considerações sobre dialogismo e da tradução intersemiótica que discutiremos a natureza dialógica do conto *A Queda da Casa de Usher*, do escritor americano Edgar Allan Poe e a sua adaptação fílmica homônina de 1960, dirigido e produzido pelo cineasta americano Roger Corman.

2 Edgar Allan Poe e suas “casas literárias”

¹ A Tradução intersemiótica ou “trasmutação” foi definida por Jakobson como o tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro [...]” (PLAZA, 2008, XI).

O escritor norte-americano Edgar Allan Poe é geralmente aclamado pela crítica mundial por ter criado e popularizado o conto policial e as histórias de detetive. Com temas sombrios e insanos e personagens esquizofrênicos, inteligentes e sadistas, Poe popularizou a literatura de terror como nenhum outro escritor havia feito até então. Porém, sua escrita não é limitada apenas a contos policiais ou de terror. Ele também é referido como um dos principais críticos e teóricos literários de seu tempo. Seus ensaios, principalmente “A Filosofia da Composição” e “O Princípio Poético”, foram responsáveis pelo surgimento da teoria do conto moderno.

A escrita de Poe é definida, de maneira mais abrangente, como literatura da tradição *gótica*, onde os sentimentos que prevalecem são o medo e o sobrenatural. Os gêneros de sua prosa são classificados como: grotesco (humor irônico), arabesco (suspense / terror) e de raciocínio (utilização da análise racional para a reconstrução de uma série de eventos). Estes três gêneros foram amplamente desenvolvidos por ele, mas

Poe's greatest literary achievement was his renovation of the terror tale from what had been its principal intent, to entertain by means of "curdling the blood," [...]. His short stories have been recognized as some of the most sophisticated creations in psychological fiction in the English language. He realized at the outset of his career that Gothicism was eminently compatible with psychological plausibility in literature, and he worked out such designs in combination repeatedly throughout his literary career. (FISHER, 2004, p. 78)²

A escrita contística de Poe tornou-se referência para toda uma geração posterior de escritores que procuravam no conto atingir um *efeito* através da *brevidade* narrativa. A construção narrativa do americano preconizava que “em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido”(POE, 2003, p. 119). Suas teorias acerca da construção narrativa defendiam a principal característica na construção do conto: a **economia dos meios narrativos**. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos.

² A maior realização literária de Poe foi sua renovação do conto de terror do que tinha sido sua intenção principal, para entreter por meio do "coagular o sangue" [...]. Seus contos foram reconhecidos como algumas das criações mais sofisticadas na ficção psicológica no idioma Inglês. Ele percebeu no início de sua carreira que o Goticismo era eminentemente compatível com a plausibilidade psicológica na literatura, e ele repetidamente trabalhou tais projetos em combinação ao longo de sua carreira literária.

E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido. (GOTLIB, 2006 p. 35). Na narrativa de Poe, tudo, desde os nomes, um símbolo, um ambiente... deve confluir para gerar o efeito de totalidade na obra, pois nenhuma palavra é escrita por acaso, uma vez que ele defendia a arte consciente. Essa teoria foi discutida pelo próprio autor na sua “Filosofia da Composição”, publicada primeiramente em 1846, que entre outras teorias, defendia que a composição de um trabalho literário, seja ele de qualquer espécie, não pode ser atribuída à sorte ou mesmo à intuição do poeta, pois para o desenvolvimento de tal ofício, o poeta necessita recorrer a uma lógica, semelhante a uma questão matemática.

Na teoria de Poe o leitor também teria participação na interpretação da obra, podendo ele ser levado para dentro do texto e trilhar seus caminhos do começo ao fim da história, lugar onde o leitor ele estaria caminhando para o efeito final que a obra lhe proporcionaria. A teoria do *efeito* de Poe, assim como toda a sua teoria relacionada à criação literária passou a ser reconhecida internacionalmente pouco tempo antes de sua morte, em 1849. Sua poesia é uma visão revelada em música e imagem, ritmo e melancolia e suas concepções sobre as funções da imaginação poética foram aplicadas por uma geração de poetas simbolistas franceses. Foi a partir de sua divulgação na França, principalmente com a tradução de seus contos e poemas para a língua francesa, através de Baudelaire, Mallarmé e Valéry, que Poe ganhou fama definitiva e passou a ser considerado um dos mestres de inspiração do Simbolismo (GOMES, 1994).

A escrita literária ficcional de Poe segue sua teoria acerca do efeito que a narrativa deve causar nos leitores. Um dos seus contos mais apreciados criticamente é *A Queda da Casa de Usher* (do original em inglês, *The Fall of the House of Usher*), publicado originalmente em 1839 pela revista *Burton's Gentleman's Magazine*. Assim como a maioria dos contos de Poe, “A Casa de Usher” é permeado por uma atmosfera sombria e melancólica, algo conseguido através de ricos detalhes narrativos dos ambientes em que se passa o conto.

O ambiente escolhido para a narrativa caracterizará o tom de tristeza que transcorrerá durante o percurso da história. Enfim, grande parte dos fatos, nomes dos personagens e acontecimentos são meticulosamente pensados para se obter o efeito tão

defendido por Poe em sua “Filosofia da Composição”. O conto é narrado em primeira pessoa por um personagem cujo nome não é revelado, que passa seus dias na casa do amigo Roderick Usher, que padece de uma doença; este, sabendo do próprio fim, chama-o para uma visita. “A queda da casa de Usher” já anuncia, de certo modo, no próprio título, um prenúncio do desfecho da história, ou seja, o desabamento da casa.

A estação em que o conto se passa – outono – pode ser compreendida como uma metáfora da queda – palavra exposta no título da história – já que esta é a estação em que as folhas das árvores caem: “Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras (...) finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher”(POE, 2003, p. 7). O outono indica, também, uma mudança; porém, no contexto da história, tal mudança guarda um sentido negativo, pois o outono marca o declínio, a decadência. A casa da família Usher passará por várias mudanças até chegar ao declínio e à queda total. Em Usher a construção narrativa é metalinguística, de acordo Décio Pignatari (2004):

O título apresenta ainda duas particularidades: *a) fall*, especularmente, produz *llaf = laugh = riso, gargalhada [...]*; *b) USHER*, além de ser formado de *us = nós, he = ele, she = ela, her = dela* (a narrativa envolve três personagens), contém quatro fragmentos de *HOUSE*, rearranjadas. A canção que Roderick Usher entoava, ao som de um instrumento de cordas – *The Haunted Palace* (O Palácio Assombrado) – termina justamente com uma gargalhada de espectros [...] (p. 130).

A narrativa de Poe é permeada de códigos da própria linguagem, onde a “chave” para o desfecho do conto pode estar presente dentro da própria narrativa. Explicar a arte poética através de seus próprios códigos e signos lingüísticos tornou Poe um inovador do gênero gótico, não apenas por saber envolver o leitor dentro de seus contos, mas também por exigir que este, para compreender a narrativa, tenha atenção a fim de desvendar o sentido da própria obra.

3 Influência e Adaptações de Edgar Allan Poe no Cinema

Poe tem estado presente na cultura popular mais que nunca, principalmente adaptações de Cinema e séries de TV relacionadas à sua vida e obra. De acordo com Neimeyer (2004):

Since almost the first decade of the twentieth century, directors have been turning to Poe for inspiration, adapting his works with greater or lesser faithfulness, and incorporating aspects of his life or biographical legend into his stories.[...] In the world of cinema, Poe is probably best known through the works of American actor Vincent Price. [...] Price still seems intimately linked to Poe and the movies, and indeed to Poe and popular culture, perhaps more than any other person. From 1960 to 1970 Price starred in eleven Poe films, which were produced by American International Pictures and directed, for the most part, by Roger Corman. (p. 217)³.

Embora Edgar Allan Poe não tenha tido tanto êxito financeiro e reconhecimento popular como escritor, poeta e personalidade enquanto vivo, hoje, seu **goticismo** está vividamente presente na cultura de massa americana, principalmente no cinema. O primeiro filme relacionado com sua obra conta mais de 100 anos, e desde então mais de outros 150 têm sido adaptados ou baseados na estética grotesca, obscura, fantástica e detetivesca de sua literatura, confirmando a sua supremacia na cultura americana, desde adaptações e traduções de livros, que vão de cordéis a grandes produções dos estúdios de Hollywood.

Consultando o site IMDB (*Internet Movie Data Base*) em 08 de agosto de 2012, constatamos que, até o corrente ano, há mais de 250 filmes inspirados ou adaptados das obras do americano, tornando-o um dos escritores com o maior número de obras adaptadas desde o surgimento do Cinema, em 1895, pelos irmãos Lumière, na França. De acordo com Smith (1999) a primeira adaptação de Poe para o Cinema ocorreu em 1908, com o filme *Sherlock Holmes in the Great Murder Mystery*, baseado no conto policial “Os Crimes da Rua Morgue”. Desde então surgiram mais de duas centenas de filmes adaptados dos contos de Edgar Allan Poe. São filmes dos mais diversos gêneros: policiais, terror, suspense entre outros. O que a literatura multigênero de Edgar Allan

³ Desde quase a primeira década do século XX, os diretores têm recorrido a Poe para a inspiração, adaptando suas obras com maior ou menor fidelidade, e incorporando aspectos de sua vida ou lenda biográfica em suas histórias.[...] No mundo do cinema, Poe é provavelmente melhor conhecido através das obras do ator americano Vincent Price. [...] Price ainda parece intimamente ligado à Poe e aos seus filmes e de fato, a Poe e à cultura popular talvez mais do que qualquer outra pessoa. De 1960 a 1970 Price estrelou em onze filmes baseados na obra de Poe, que foram produzidos pela *American International Pictures* e dirigidos, em sua maior parte, por Roger Corman.

Poe tem de tão diferencial da obra de outros escritores e que provoca tamanho interesse de diretores em “adaptar” e produzir tantos filmes baseados em seus contos?

A obra de Edgar Allan Poe mescla riqueza visual e enredos completos de suspense. Não foi por acaso que os cineastas Jean Epstein e Luiz Buñel⁴ perceberam que o texto de Poe, ao ser transmutado para a linguagem cinematográfica, proporcionaria uma excelente fonte de material artístico. “Epstein observou também que os “efeitos” da narrativa – quase sempre emocionais, e muitas vezes passionais [...]”(GERBASE, 2009, p. 27). E ainda, tais efeitos são alcançados na literatura e no cinema, através de um “plano racional”, em que se devam considerar várias etapas a serem vencidas e o uso eficiente dos signos e convenções relativas tanto ao cinema quanto à literatura. Segundo Gerbase, “a grande e pioneira contribuição de Epstein para a prática da adaptação é a sua percepção de que é possível e saudável trabalhar com o que aproxima a literatura (ou certo tipo de literatura) e o cinema, em vez de eternamente lamentar o que os distancia.” (2009, p. 27)

Embora haja méritos positivos para a recepção de filmes adaptados de obras literárias, grande parte da crítica e mídia modernas ainda desvaloriza vários desses trabalhos, “lamentando o que foi “perdido” na transposição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado”. (STAM, 2006, p. 20). Considerando a literatura e o cinema como gêneros híbridos⁵, observamos que as mais distintas expressões artísticas sempre mesclam discursos e palavras dos seus artistas às dos outros. Os filmes adaptados de trabalhos literários têm uma intensa relação com sua fonte inspiradora: a literatura. Assim, poder-se-ia afirmar que a adaptação fílmica de um texto literário “cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente

⁴ Jean Epstein e Luis Buñel são responsáveis pela produção e direção de uma das adaptações fílmicas mais cultuadas de uma obra de Edgar Allan Poe: *La chute de La maison de Usher* (*A queda da casa de Usher*), de 1928.

⁵ Sobre hibridização dos gêneros, Kress (2003) comenta que caminhamos para uma mesclagem sem fim dos gêneros, pois estamos a todo o momento criando formas híbridas, assim, chegaremos ao ponto de não mais termos formas puras, mas isso não passa de uma evolução normal dos gêneros, que obedecem as evoluções sociais. Koch e Elias (2006, p. 114) afirmam que: “a hibridização ou a intertextualidade intergêneros é o fenômeno segundo o qual um gênero pode assumir a forma de um outro gênero, tendo em vista o propósito de comunicação”. (Kress, 2003 e Koch e Elias, 2006, p. 114 *apud* Matozzo, 2008, p. 11)

imita o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação, assim, molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (STAM, 2006, p. 26), gerando, por sua vez, outro discurso, concretizado em outra linguagem, renovando um trabalho anterior.

Quando os méritos ou qualidades de uma tradução (nesse caso, o processo de tradução intersemiótica de um livro para um filme) são questionados, o principal ponto de partida jaz na *fidelidade* de tal trabalho. Cahir (2006) afirma que uma tradução não pode ao mesmo tempo reproduzir a “beleza” palavra por palavra, pois ela não pode recriar em outra linguagem cada aspecto do texto original. Assim, a questão não é discutir a fidelidade da tradução de um determinado trabalho, mas sim a fidelidade à quê? A que aspecto o diretor deve/deveria ser mais fiel?

Nesse contexto, Cahir (2006) faz o seguinte comentário acerca do diretor e produtor Roger Corman, conhecido em Hollywood como um dos diretores que mais adaptou as histórias de Edgar Allan Poe para o Cinema:

Corman achieves the same mocking/lauding effect by heightening absolutely everything in his films: the mercurial, eerie sound effects; the claustrophobic atmospheres; the ever-lingering mist, the dim, shadowy, cobwebbed, labyrinthian Gothic mansions [...] Corman's exaggeration, the emphasis and underscoring of the sounds and images in his films, creates a cinematic equivalent of Poe's madly dispersed dashes [...] While his Poe films often are radical translation of the stories, the films unfailingly translate the integral and intricate nature of Poe's protagonists: they are educated, cultivated, intelligent, and sensitive, but their minds operate in realms so horrific and weird as to suggest the comical. (p. 190)⁶

Assim, Roger Corman traduz a “lógica” do escritor americano para o Cinema. Embora seus filmes sejam considerados não tão “fiéis” aos os contos de Poe, o trabalho

⁶ Corman alcança o mesmo efeito de zombaria/enaltecimento ao “aumentar” tudo em seus filmes: o inconstante, efeitos de sons misteriosos, atmosferas claustrofóbicas, neblinas cada vez mais densas, mansões góticas labirínticas, obscuras, sombrias e cobertas de teias de aranhas [...] O exagero de Corman, a ênfase nos sons e nas imagens nos seus filmes, cria uma cinemática equivalente aos traços loucamente diversos de Poe [...]. Embora os seus filmes adaptados das histórias de Poe geralmente sejam traduções radicais⁶, eles infalivelmente traduzem a natureza complexa e integral dos protagonistas de Poe: eles são educados, cultos, inteligentes, e sensíveis, mas suas mentes agem em domínios tão aterrorizantes e misteriosos que sugerem o cômico.

de Corman mostra na tela o que Poe tem de mais característico: terror, suspense, o sobrenatural, ambientes obscuros e personagens complexos⁷. Roger Corman ainda dá às suas adaptações de Poe, o seu próprio estilo, o “Cormanesco”, no qual há uma “tênue relação entre horror e humor e os elementos Freudianos da escrita de Poe” (CAHIR, 2006, p. 192), Ademais, Corman, em sua biografia intitulada *How I Made a Hundred Movies and Never Lost a Dime*, admite ter recorrido ao seu senso criativo, já que não dispusera de muitos recursos financeiros, de modo a enfatizar a importância da ambientação e dos cenários em suas adaptações cinematográficas do “Ciclo Poe” e também retratar na tela um caráter mais psicológico dos personagens dos contos de Poe.

Hutcheon (2006) comenta que a fidelidade ao texto fonte não deve ser um critério de julgamento quando analisamos uma adaptação. A autora discute ainda que há várias e diferentes intenções que cercam o ato de adaptar um texto: o desejo de apagar a memória do texto adaptado ou até mesmo discutir a questão de prestar homenagem através da cópia. Há também uma questão de intertextualidade quando o leitor possui familiaridade com o texto original, mas uma adaptação pode vir a tornar-se o corpus para trabalhos subsequentes, como acontece com as inúmeras adaptações de *Drácula*, do romance de Bram Stoker. A maioria das adaptações malsucedidas quase sempre falham comercialmente devido à falta de criatividade dos adaptadores ou cineastas, pois, em seu processo de desenvolvimento, deve haver tanto a arte da “imitação” do texto fonte quanto o interesse de criar algo totalmente novo.

4 Conclusão

Ao abordarmos as linguagens literária e cinematográfica com suas devidas características e funções, percebemos que o termo “adaptar” vem atualmente recebendo outro tratamento estético devido às diversas e diferentes formas de adaptação existentes na cultura moderna. Como discutido aqui, a adaptação fílmica baseada em um trabalho

⁷ Abdala (1995) reforça que “personagens complexos” são aqueles personagens imprevisíveis e que agem de diversas formas, confundindo e representando diversas ações ao mesmo tempo. Para o autor, esse mesmo personagem pode ser o “mocinho” e o “bandido” da história e este, quanto mais ambíguo for, mais complexidade terá sua personagem.

literário pode ser tratada como um trabalho novo, não totalmente dependente do livro. A adaptação moderna pode ser realizada e discutida a partir de várias teorias: a da imitação e homenagem ao texto fonte (HUTCHEON, 2006), a teoria da novidade de criação de outra situação áudio-visual-verbal, a da hibridização ou da intertextualidade intergêneros (STAM, 2006) ou simplesmente, a tradução da “lógica” da literatura/escritor que serve como fonte para uma determinada adaptação, enfatizando as principais características estruturais e estéticas da literatura base, como defende Cahir (2006).

A questão da transposição do discurso ou “lógica” do gótico da literatura de Poe para o Cinema foi amplamente utilizada por Roger Corman e a chamada estética “Cormanêsca” de Cinema, principalmente no que se refere à caracterização dos ambientes cinematográficos, o apelo obscuro e outros recursos, a exemplo do uso sugestivo de fotografia e iluminação, que o tornaram um dos principais nomes do cinema de terror dos Estados Unidos, corroborando o que Hutcheon (2006) afirma: que a fidelidade ao texto literário não deve ser o critério de julgamento ao avaliarmos uma adaptação, defendendo que teorias da intertextualidade, a imitação e homenagem às fontes originais das adaptações podem ser também parâmetros de grande importância teórica e crítica ao se estudar adaptações.

Referências Bibliográficas

- 1] ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.
- 2] BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernadini. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 2002.
- 3] CAHIR, Linda Constanzo. *Literature into film: theory and practical approaches*. United States of America: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- 4] CORMAN, Roger. *How I Made a Hundred Movies and Never Lost a Dime*. New York: Da Capo Press, 1990.
- 5] FISHER, BENJAMIN FRAKLIN. *Poe and the Gothic tradition*. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

- 6] GERBASE, Carlos. *O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (E o que a literatura ainda aprende com o cinema)*. In: Letras de Hoje, Porto Alegre, v.44, n. 2, p. 21-27, abr./jun. 2009.
- 7] GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994
- 8] GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11 .ed. São Paulo Ática, 2006. 95p. — (Princípios ; 2)
- 9] HUTCHEON, Linda. *Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why?How? Where? When?.* In _____: A Theory of Adaptation. New York and London: Routledge, 2006.
- 10] MATOZZO, Atilio Augustinho. *Do hibridismo ao intergênero: uma análise da forma e do propósito comunicativo*. In: Luminaria, v. 1, n.9 (2008).
- 11] NEIMEYER, MARK. *Poe and popular culture*. In: HAYES, KEVIN J. The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.
- 12] PIGNATARI, DÉCIO. *Semiótica e Literatura*. 6ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004
- 13] PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Estudos; 93)
- 14] POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- 15] SMITH, Don J. *The Poe Cinema: A Critical Filmography*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1999.
- 16] STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

Autores:

i Genilda Azerêdo (Profa. Dra)

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

ii Auricélio Soares Fernandes (Mestrando)

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

XIII Encontro da ABRALIC
Internacionalização do Regional

10 a 12 de outubro de 2012
UEPB/UFCG – Campina Grande, PB

E-mail: metallicauricelio@hotmail.com