



**ROMEU E JULIETA EM POCAHONTAS: ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO,  
LITERATURA COMPARADA E A TEORIA DA INTERTEXTUALIDADE**

**ROMEO AND JULIET IN POCAHONTAS: ADAPTATION STUDIES,  
COMPARATIVE LITERATURE AND INTERTEXTUALITY THEORY**

Tiago Marques Luiz<sup>1</sup>

**RESUMO**

A intertextualidade tem sido força motriz para o estudo de uma adaptação, mas poucos estudiosos sublimaram sua relevância, priorizando questões como recepção pelo público, a técnica ou estética cinematográfica e, ocasionalmente, a égide da fidelidade. Entretanto, o ponto de partida para qualquer produção audiovisual (seja ela o cinema, a televisão ou o teatro) parte da matéria escrita, o texto. Inserido no campo dos Estudos da Adaptação em diálogo com a Literatura Comparada e a Teoria da Intertextualidade, este texto tem como propósito averiguar em que medida há uma aproximação entre a peça trágica *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e a animação *Pocahontas*, de Walt Disney. O presente trabalho se estrutura nas considerações iniciais acerca da adaptação do texto de Shakespeare enquanto ponto de partida para as produções cinematográficas, seguido das reflexões teóricas entre Literatura Comparada, Teoria da Adaptação, da Intertextualidade e da Reescrita, como também da análise comparativa entre o texto dramático e cinematográfico, nos levando à conclusão de um movimento de retroversão entre texto-base e texto-adaptado favorável à questão da reescrita intertextual nos estudos da adaptação.

**Palavras-chave:** Pocahontas. Romeu e Julieta. Walt Disney. William Shakespeare. Reescrita.

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras Licenciatura/Habilitação Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente é graduando em Tradução no Centro Universitário Leonardo da Vinci e pós-graduando em Semiótica e Análise do Discurso pelas Faculdades Metropolitanas de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos da Tradução e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos da tradução, tradução teatral, tradução de humor, crítica de tradução, intertextualidade, literatura comparada, estudos de adaptação (cinema e televisão) e literatura inglesa, com ênfase em William Shakespeare e suas peças 'Romeu e Julieta' e 'A Megera Domada'. E-mail: markx2006@gmail.com

## ABSTRACT

Intertextuality has been a driving force for Adaptation Studies, but few scholars have highlighted its relevance, rather prioritizing issues such as audience reception, cinematographic technique or aesthetics and, occasionally, fidelity. However, the starting point for any audiovisual production (be it film, television or theater) is the written matter, the text. Inserted within the field of Adaptation Studies in dialogue with Comparative Literature and Theory of Intertextuality, the present paper assesses the extent to which there are points of contact between William Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet* and the Walt Disney animated motion picture *Pocahontas*. The paper initially discusses the adaptation of Shakespeare's text as a starting point for film productions, proceeding to theoretical reflections between Comparative Literature, Adaptation Theory, Intertextuality and Rewriting, and to the comparative analysis between the tragedy and the motion picture, which leads to the conclusion of a retroversive movement between source and adapted texts, which invites to the question of intertextual rewriting in Adaptation Studies.

**Keywords:** Pocahontas. Romeo and Juliet. Walt Disney. William Shakespeare. Rewriting.

---

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Romeu e Julieta* é uma peça trágica de William Shakespeare, marcada tanto pelo romantismo e erotismo de seus personagens, como também pela querela entre suas famílias, cujo resultado é a morte do casal-título, que encontrou no suicídio a única solução para ficar junto, sendo representado nas mais variadas expressões artísticas. Desde esses quatro séculos que separam Shakespeare de nosso tempo, a peça tem sido adaptada para as múltiplas linguagens, como também aos diversos públicos, encantando gerações e recebendo críticas adversas, mas que é preciso reconhecer o talento do dramaturgo em representar a individualidade do ser humano em dois personagens complexos, que se encontravam numa fase bastante delicada para tratar de temas como o amor, casamento e, apesar do esmero trabalho com a linguagem poética, *Romeu e Julieta* continuam sendo aclamados como jovens apaixonantes.

A jornada do amor impossível dos dois jovens de Verona tem servido como pano de fundo para produções literárias, filmes e programas televisivos, seja de forma homônima ou como um intertexto com o qual o texto veiculado dialoga de forma assídua. A partir desse eco intertextual, nos deparamos com uma animação de Walt Disney, *Pocahontas* que, ao nosso ver, apresenta nuances do texto shakespeariano, ao tratar da relação entre uma indígena americana e um colonizador inglês, John Smith, por meio de metáforas, músicas e atitudes dos personagens no decorrer da trama. A versão Disney da história de *Pocahontas* dialoga com o estilo de *Romeu e Julieta*, em que uma jovem espirituosa e corajosa, contra todas as adversidades, se apaixona por um inglês e salva sua vida, acalmando as relações entre nativos e colonos. É indiscutível que o filme está repleto de imprecisões históricas, como o romance entre o casal protagonista, a época e a natureza da maior parte do conflito entre nativos e colonos.

Inserido no campo da Literatura Comparada em consonância com os Estudos de Adaptação e a Teoria da Intertextualidade, este texto propõe uma comparação da

peça trágica com a animação infantil, por meio do viés da reescrita, conceito proposto por André Lefevere (1992), o qual sustentará nossa análise. Das nossas considerações iniciais, seguimos para a discussão da relação entre a literatura comparada com os estudos de adaptação e a teoria da intertextualidade. Após o marco teórico, seguimos para a análise comparativa e finalizamos com nossas reflexões acerca deste tema.

## **2 A LITERATURA COMPARADA FACE AOS ESTUDOS DE ADAPTAÇÃO E À INTERTEXTUALIDADE**

O leitor naturalizou o hábito de comparar a produção audiovisual com o texto que a inspirou pela égide da fidelidade, contudo, esse conceito não mais sustenta uma análise de uma adaptação, conforme argumentam os trabalhos de Diniz (1999), Cartmell e Whelehan (1999) e Hutcheon (2011).

Em seus anos iniciais, a Literatura Comparada lançava um “olhar monológico sobre as literaturas e culturas, privilegiando um método que integra o rol de processos cognitivos que ativamos quando estamos diante de algo desconhecido” (BRANDINI, 2018, p. 68). Em outras palavras, esse campo do conhecimento monopolizava a influência de uma determinada literatura sobre outra. No entanto, com o passar dos anos, novas perspectivas foram adotadas para melhor compreensão do fenômeno comparatista, abstendo-se das semelhanças e diferenças e demarcando um novo tipo de texto, indo ao encontro de “uma compreensão particular da Literatura calcada basicamente em valores como o diálogo entre as culturas e os saberes, bem como a circulação dos textos e das ideias” (BRANDINI, 2018, p. 68). A partir disso, nota-se a relevância da intertextualidade para os estudos comparados, em que determinados aspectos e/ou textos de um sistema literário encontra ecos em uma nova produção literária ou artística, desvencilhando-se da égide da originalidade.

No tocante à Teoria da Intertextualidade em diálogo com a Literatura Comparada, Perrone-Moysés (2006) argumenta que a Literatura Comparada “não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas”, dando a entender que a “literatura nasce da literatura; cada obra é uma nova continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOYSÉS, 2006, p. 94). Nos termos de Alfaro (1996) as palavras e os textos sempre ecoam em novas palavras e em novos textos e, por isso, tratar de intertextualidade nos faz compreender os textos “não como sistemas autocontidos, mas como diferenciais e históricos, como traços e rastros de alteridade, uma vez que são moldados pela repetição e transformação de outras estruturas textuais” (ALFARO, 1996, p. 268, tradução nossa<sup>2</sup>).

Perrone-Moysés também pontua que a intertextualidade, no domínio da Literatura Comparada, tem como propósito “examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptos, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova” (PERRONE-MOYSÉS, 2006, p. 94), distanciando-se da questão das influências – tópico muito em voga nos primórdios da Literatura Comparada –, as quais “não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-

---

<sup>2</sup> No original: “not as self-contained systems but as differential and historical, as traces and tracings of otherness, since they are shaped by the repetition and transformation of other textual structures”

imitação” (PERRONE-MOYSÉS, 2006, p. 94). Portanto, o texto enquanto matéria-prima não pode ser visto como um produto singular, único, mas uma escrita feita “a partir de, sobre e dentro de outros textos” (FERNÁNDEZ, 2001, p. 74, tradução nossa<sup>3</sup>), ou, como quer Flávio Kothe, a dualidade subtração e adição entre as obras de arte “é um gesto semântico que as estrutura: é a orientação do sentido de seu artefato, é a delimitação de um espaço em contraposição ou aproximação para com espaços ocupados por outras obras” (KOTHE, 2019, p. 162).

Com isso em vista, Luiz pontua que a obra literária se distancia de uma leitura fechada e “abre margem para a leitura intertextual. Essa leitura, por sua natureza, estabelece uma diferença com base na semelhança, indo na contracorrente da atribuição de um caráter homogêneo à produção artística” (LUIZ, 2021, p. 59). Essa leitura dialoga com a proposta feita por Kristeva (2005) acerca da intertextualidade – a teórica ressalta que nenhum texto é completo por si só, pois a sua escrita é constantemente retomada e renovada. Com isso, podemos dizer que o papel da intertextualidade na teoria da adaptação não envolve apenas uma palavra ou alguma fonte conhecida, permitindo argumentar que um intertexto é um texto que se esconde e se molda dentro de outro, moldando significados, quer o autor esteja consciente disso ou não.

A intertextualidade, ao nosso ver, é um fenômeno que muito dialoga e contribui não só à Literatura Comparada, mas também a outras formas de representação textual como as adaptações. As adaptações, como pontuam Hutcheon (2013) e Faria (2019), têm sido pautadas no empréstimo do texto literário para a composição cinematográfica, cujo resultado tem sido a crítica pautada na aporia da fidelidade, melhor dizendo, da imagofilia versus a logofobia. Felizmente, essa questão tornou-se obsoleta para avaliar as produções cinematográficas e audiovisuais de um modo geral – a crítica especializada tem levado em consideração os aspectos técnicos como a interpretação do ator, a cenografia e o processo criativo como um todo, em que palavra e imagem estão em níveis de equidade e não de superioridade (DESMOND; HAWKES, 2005; ESSLIN, 2000; WESTBROOK, 2010).

Se partirmos do pressuposto de que todo intertexto é um novo original, iremos ao encontro da assertiva de Neubert e Shreve (1992) de que a intertextualidade consiste em um padrão global “que o leitor compara a modelos cognitivos pré-existentis tirados da experiência. A intertextualidade é uma propriedade de ‘ser como outros textos desse tipo’ que os leitores atribuem aos textos” (NEUBERT; SHREVE, 1992, p. 117<sup>4</sup>). Pode-se dizer que a intertextualidade aciona nossa memória e conhecimento de mundo sobre uma determinada prática artística e literária, contudo, não podemos afirmar que o novo texto será semelhante e do mesmo tipo que o texto-base. Podemos chegar à conclusão de que o objetivo do escritor é atingir um fim e produzir uma reação pretendida em seus leitores, a qual não necessariamente será idêntica à sua e, no tocante à uma adaptação intersemiótica, existe complexidade adicional porque não é apenas o elemento verbal que se destaca – é a sua relação com outros componentes que vão potencializar, de forma sonora e visual, o sentido presente na obra de partida.

Se o adaptador quiser criar algo “natural” e de forma semelhante ao texto de partida, seu texto cinematográfico precisa ter um grau de parença, de modo que não gere um estranhamento em seu espectador, porém, como ressalta Julio Plaza,

<sup>3</sup> No original: “sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos”.

<sup>4</sup> No original: “which the reader compares to pre-existing cognitive templates abstracted from experience. Intertextuality is a property of “being like other texts of this kind” which readers attribute to texts”.

“mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não-igual” (PLAZA, 2010, p. 32-33). Plaza acredita que a obra de origem pode ou ser superada ou complementada pela tradução, pois escolhe outro signo para imitar e alternar criativamente sua mensagem. Não se ignora o diálogo intertextual; em vez disso, se usa outro conjunto de signos para transmitir seus pensamentos.

O termo "tradução intersemiótica" já contém a ideia de inexistência em virtude de sua semelhança e inigualável. Tanto o processo de tradução intersemiótica quanto a tradução proposta buscam a semelhança; eles encontram a diferença e criam um diálogo entre as diferenças. Neste objeto de estudo, sabemos o que é a narrativa de Romeu e Julieta, e Pocahontas traz as nuances do drama trágico em um novo tipo de texto – a animação para crianças. *Pocahontas* é um recontar vívido de como os colonos britânicos chegaram ao Novo Mundo que acabaria se tornando os Estados Unidos da América. Não apenas há um diálogo intertextual com a peça, como também com a história verídica de Pocahontas, porém, independentemente de como a realidade histórica que serve de base tenha sido tratada, foi suavizada pela animação, tendo em vista a repercussão negativa do que foi a colonização americana, indo ao encontro de uma miscigenação multicultural da história norte-americana (cf. EDWARDS, 1999; BUESCHER; ONO, 1996; NELSON, 2017; WOODWARD, 1969).

A famosa história de Shakespeare sobre a tragédia de um jovem casal é envolvente e uma inspiração para diversas obras. É, portanto, quase impossível ignorar as semelhanças entre esta famosa obra e outras, primeiro pela sua popularidade e segundo pelas semelhanças encontradas noutras obras.

A adaptação, tal como postulam Neubert e Shreve (1992) sobre a tradução enquanto texto, é uma dupla intertextualidade, no sentido de que estabelece uma correspondência com os intertextos do texto-base e com os do texto-alvo, corroborando a postulação de Kristeva (2005) da linguagem enquanto dupla. A teórica propõe o conceito a partir de sua revisão do dialogismo bakhtiniano, em que a escritura denota uma dupla natureza, isto é, enquanto uma forma de comunicação e subjetivação e, “face a esse dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura”, que vai consistir na representação de “duas vias que se unem na narrativa” (KRISTEVA, 2005, p. 70).

A adaptação, segundo Bryant (2013), consiste em uma releitura de um texto-base, como também se distingue de outras adaptações, no sentido de quem se “apropria de um texto emprestado e, ao ‘citá-lo’, essencialmente o revisa e, portanto, o adapta, embora de uma forma intertextual e necessariamente parcial, em vez de abrangente” (BRYANT, 2013, p. 48, tradução nossa<sup>5</sup>), fazendo coro à reflexão de Samoyault (2008) de que a adaptação exprime a literatura “movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYULT, 2008, p. 47).

Sobre o papel do adaptador nesse processo, Neubert e Shreve (1992) reforçam que o adaptador – enquanto tradutor – não pode desconhecer essa correspondência entre o texto-alvo e o texto de partida, ou seja, esse profissional “não é livre para ignorar a intertextualidade; a tradução centrada na fonte

---

<sup>5</sup> No original: “appropriates a borrowed text and, by ‘quoting’ it, essentially revises it and therefore adapts it, though in an intertextual and necessarily partial rather than comprehensive way”.

simplesmente usa a intertextualidade do texto fonte como seu controle processual” (NEUBERT; SHREVE, 1992, p. 118, tradução nossa<sup>6</sup>).

Nos vinculamos à teoria proposta por Neubert e Shreve (1992), uma vez que partimos do pressuposto de que cinema e qualquer outra mídia são textos, que como tais, são objetos de estudos comparados de adaptação, funcionando como intertextos, viés adotado neste trabalho. Cientes de que o cinema tem usufruído da chamada literatura clássica para sua transmissão em linguagem audiovisual, concordamos que a representação criativa de textos europeus clássicos e contemporâneos é um campo fértil para a leitura intertextual. No caso desse trabalho, a obra de Shakespeare sendo ressignificada por Disney, permitindo afirmar que a produção dramática do bardo “é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto” (NITRINI, 2010, p. 162), e que é inserido em um novo contexto, segundo as convenções de tempo e sociedade.

Como bem teoriza Carvalhal acerca da articulação entre Literatura Comparada e Intertextualidade, esta permitiu àquela um melhor desenvolvimento das “relações interliterárias, redimensionando o tratamento antes dado a essas noções e subtraindo delas os traços de dependência, antecipação ou originalidade”, denotando um caráter indispensável ao exercício comparatista e permitindo remodelar “os modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências” (CARVALHAL, 1996, p. 13).

Na relação da Literatura Comparada com a Intertextualidade, Carvalhal (2003) pontua a que essa relação entre textos proporcionou aos comparatistas a retomada das relações interliterárias (e, por que não, interartísticas), distanciando-se da égide da originalidade ou da influência. Com isso, a intertextualidade “passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre textos, tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la” (CARVALHAL, 2003, p. 19). Assim como a tradução gera um novo texto, um novo original, o mesmo pode ser dito com relação à adaptação intersemiótica, no sentido de que há sempre uma evocação ao texto-base e que se torna um outro texto-base. Assim, Carvalhal assegura que o texto adaptado<sup>7</sup> não tem como propósito “ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser” (CARVALHAL, 2003, p. 227).

As pesquisas sobre as adaptações cinematográficas têm sido unidirecionais, ou seja, do literário ao cinematográfico, em que o filme se sobrepõe ao livro, pela égide da fidelidade ou da primazia da imagem sobre a palavra. No entanto, temos visto uma evolução significativa dessa teoria, que veio a se tornar não apenas um ambiente de comparação entre dois tipos de textos, mas um espaço em que se transferem, de forma criativa – ou não, a depender do espectador – elementos intrínsecos a ambas as linguagens, como a trama, os personagens, o clímax da história e outros elementos literários, de modo que não haja uma equivalência entre esses elementos, mas uma possível aproximação entre eles.

Ítalo Calvino comenta a questão dos clássicos e a memória que neles está inscrita. Todo texto é uma memória tanto individual quanto coletiva; ao ser realocada em outro cenário e contexto sociocultural, essa memória é revista, como também

<sup>6</sup> No original: “is not free to ignore intertextuality; source-centered translation simply uses source-text intertextuality as its procedural control.”

<sup>7</sup> Em seu texto, Carvalhal discute a tradução literária, porém as suas reflexões são condizentes à adaptação intersemiótica.

complementada pela bagagem de leitura do novo público que a recebe. Nas palavras de Calvino (2007, p. 10-11), os clássicos têm um impacto especial quando se impõem como inesquecíveis, e quando se escondem nas dobras da memória, imitando-se como inconsciente coletivo ou individual. Nesse sentido, Lefevere (1992), defende e propõe o conceito de reescrita, o qual é delineado pelo contexto ideológico. Segundo o teórico, se trata de adaptar uma obra a um público distinto e que essa adaptação é condicionada por valores sócio-históricos, ou seja, uma “preservação” do conteúdo estrangeiro aos parâmetros da língua e cultura de chegada. Com isso, o teórico belga defende o argumento de que a reescrita desempenha um papel relevante no desenvolvimento de literaturas e que essas reescritas se filtram no polissistema literário. A teoria da reescrita prioriza o empenho dos agentes culturais, do contexto que vai receber a obra-base, resultando em uma reformulação e uma nova imagem de autores e culturas de partida, como também na elaboração de cânones literários. Com isso, não somente as traduções como também as adaptações – literárias e intersemióticas – “produzidas dentro dos limites ideológicos e poetológicos da cultura receptora, têm também um efeito retroverso ao criarem imagens da cultura originária e cânones transculturais” (VIEIRA, 1996, p. 138).

Caso o termo 'adaptar' consista em redimensionar ou recriar os significados adjacentes de uma matriz cultural em um novo conjunto de significados em nova matriz, podemos inferir que os leitores pensados pelo adaptador serão capazes de reconhecer traços dessa base no novo texto e que a intertextualidade “influencia claramente a criação e/ou consolidação de outras estruturas semióticas como as ideologias, o cânone literário e/ou textual e as normas de aceitabilidade cultural” (RABADÁN, 1994 p. 132, tradução nossa<sup>8</sup>). No caso das adaptações feitas pelos estúdios Disney, Whelehan (1999) observa que a produção animada desse estúdio gera uma ambivalência, no sentido de que, por ser direcionada a um público infantil, as animações Disney são vistas como inofensivas e “uma escolha segura dos pais para as crianças, o que obviamente desvia qualquer questionamento do impulso ideológico específico do empreendimento Disney ou mesmo dos valores filtrados através dos contos folclóricos de origem e histórias infantis” (WHELEHAN, 1999, p. 215, tradução nossa<sup>9</sup>).

Pode-se dizer que há uma manipulação do texto-base para que ele melhor se adeque ao novo contexto de chegada, não em um sentido pejorativo, mas criativo. Há um risco de que esse texto-adaptado não venha a ser aceito nesse novo contexto, porém, cabe a ele ter perspicácia para transpor o conteúdo, segundo as convenções de seu público imaginado, para que a adaptação venha a ser aceita por esse público. A tradução/adaptação tem fator determinante nas “relações intertextuais do texto de destino em seu sentido mais amplo e sua interação com os diferentes subsistemas da cultura de destino” (RABADÁN, 1994, p. 138, tradução nossa<sup>10</sup>). Por fim, podemos assegurar que a manipulação desse texto não configura um “texto rejeitável, mas sim que sua validade é tão relativa que em um determinado contexto pode se tornar um

---

<sup>8</sup> No original: “influye de manera evidente en la creación y/o consolidación de otras estructuras semióticas tales como las ideologías, el canon literario y/o textual y las normas de aceptabilidad cultural”.

<sup>9</sup> No original: “a safe parental choice for children, which of course deflects any interrogation of the specific ideological thrust of the Disney enterprise or indeed the values filtered through the source folk tales and children's stories”.

<sup>10</sup> No original: “relaciones intertextuales del texto meta en su más amplio sentido e y su interacción con los distintos subsistemas de la cultural de llegada”.

padrão de correção” (RABADÁN, 1994, p. 138, tradução nossa<sup>11</sup>), dado o fato de o conceito de *tradução/adaptação* é variável para cada sistema cultural e nem sempre há concordância entre eles.

De forma respeitosa à colocação de Rabadán sobre a correção, podemos dizer que permitir um padrão de correção implica numa norma a ser seguida e desconsiderar o Outro enquanto receptor desse texto. No caso do presente trabalho, vemos Romeu e Julieta sendo transfigurados em John Smith e Pocahontas e se pressupomos que Shakespeare é a norma, Disney se equivoca em desviar-se do que é *Romeu e Julieta*, apesar de a trama da animação muito se assemelhar à peça trágica, somado ao fato de a verdadeira história de Pocahontas não ser como ela realmente deveria ter sido expressa.

Não concordamos em que esse vínculo à norma seja uma condição primária para realizar uma adaptação, mas é preciso haver um reconhecimento dessa norma e que ela seja redimensionada em um outro tipo de sistema cultural, um outro contexto de recepção, por outros agentes. Isso significa não desmerecer *Romeu e Julieta* e sublimar *Pocahontas* – muito pelo contrário: são obras que dialogam constantemente, mas que estão devidamente situadas em tempos, épocas e destinadas a públicos diferentes. Existem nuances da peça trágica na animação, o que não significa dizer que *Pocahontas* é uma tradução equivalente de *Romeu e Julieta*, mas uma recriação intertextual e que dialoga com o texto trágico de Shakespeare.

De acordo com Allen, o significado é algo que “existe entre um texto e todos os outros textos aos quais ele se refere e se relaciona, saindo do texto independente para uma rede de relações textuais. O texto se torna o intertexto” (ALLEN, 2011, p. 1, tradução nossa<sup>12</sup>). A ideia do texto e, portanto, da intertextualidade, depende do modo como o adaptador reelabora a trama, a narratividade do texto-adaptado a partir do que já foi escrito e lido e que está sendo reescrito e relido. O propósito da leitura intertextual, segundo Allen, é permitir que o leitor – no caso deste trabalho, o espectador – desvincule de uma leitura linear e esteja sujeito à múltiplas leituras, posto que não há uma leitura exata de um determinado texto e que cada leitor “traz consigo diferentes expectativas, interesses, pontos de vista e experiências anteriores de leitura. Cada leitor [...] é encorajado a lê-lo na ordem que melhor se adapte ao propósito dele ou dela” (ALLEN, 2011, p. 7, tradução nossa<sup>13</sup>).

Devido a isso, Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis nos dizem que esse diálogo intertextual nas adaptações diz respeito à gama de possibilidades que a prática da adaptação proporciona entre as culturas e que a “matriz completa de verbalizações comunicativas dentro das quais o texto artístico está situado [...] alcançam o texto não apenas por influências reconhecíveis, mas também através de um sutil processo de disseminação” (STAM, BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p. 232, tradução nossa<sup>14</sup>).

Diante do exposto, vemos que a intertextualidade é um conceito importante para os Estudos de Adaptação, pois ela instaura uma relação simultânea de conexão

<sup>11</sup> No original: “texto rechazable, sino que su validez es tan relativa que en un contexto dado puede convertirse en norma de corrección”.

<sup>12</sup> No original: “exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext”.

<sup>13</sup> No original: “brings with him or her different expectations, interests, viewpoints and prior reading experiences. Each reader [...] is encouraged to read it in whatever order best suits his or her purpose”.

<sup>14</sup> No original: “la matriz completa de verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, [...] alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación”.

entre os textos. Ela continuará sendo um elemento crucial na tentativa de compreender a literatura e a cultura em geral, uma vez que todo texto, mesmo quando atribuído um determinado autor, é, de fato, uma combinação da própria criatividade do autor e da influência implícita ou explícita que o ambiente circundante tem sobre o autor.

Assim, amparado pelas discussões levantadas, tecemos o argumento de que a adaptação denota tanto alteração como também reflexão sobre o processo de transição de uma linguagem a outra. Neste caso, em que *Romeu e Julieta* dialoga com *Pocahontas*, podemos dizer que a adaptação altera a história original de alguma forma. Isso pode ser alterado adicionando outro trabalho criativo à mesma história ou criando uma nova história com base na primeira.

Por isso, a tradução intersemiótica não busca a mesma qualidade entre duas obras cotejadas. Em vez disso, procura criar conexões entre várias ideias por meio da interconexão e do diálogo. Adicionar ou retirar material necessário para uma adaptação faz parte do processo criativo. Se um texto de origem apenas sugere ideias ou materiais adicionais, essa interpretação torna-se parte da adaptação (cf. PLAZA, 2010; ECO, 2007).

Com isso, prosseguimos ao cotejo comparativo entre ambos os textos, a fim de averiguar o diálogo intertextual que se perpetua.

### **3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *ROMEU E JULIETA* E *POCAHONTAS***

Muitas adaptações envolvem uma história de amor entre o colono e a nativa, embora tal conexão nunca tenha sido registrada em nenhum dos escritos coloniais. O romance entre uma garota nativa americana e um inglês colonizador realmente parece fascinante, mas implausível, assim como vemos em *Romeu e Julieta*: dois jovens, filhos de famílias inimigas respeitadas em Verona, cuja razão da querela é desconhecida e que, por um acaso do destino, acabam se apaixonando e vivem um amor proibido, cujo resultado é a morte, como símbolo de união entre os apaixonados.

Pocahontas é considerada a princesa norte-americana na filmografia Disney. Filha do chefe da tribo Powathan, é acompanhada por dois amigos, o guaxinim Meeko e o beija-flor Flit e quer conhecer mais sobre o mundo em que vive. Julieta é filha única do Senhor Capuleto e tem anseios de uma jovem apaixonada, embora na primeira aparição (Ato I, Cena III) ela não demonstre tanto romantismo, pois está sendo coagida por sua mãe e pela criada a se casar com o Conde Páris, parente do Príncipe Escalus. Embora Pocahontas demonstre ter certa liberdade dentro de sua comunidade, Julieta é cercada pela ideologia do patriarcado, a ponto de sua mãe e a Ama compactuarem com a ideia do casamento.

Julieta é prometida a Páris, e Pocahontas a Kokowan, melhor guerreiro de sua tribo, no entanto, as duas protagonistas não demonstram afeto muito menos interesse em se casar com seus pretendentes. Na peça trágica, no diálogo que ocorre na terceira cena do primeiro ato – que antecede o baile dos Capuletos –, a Ama e Senhora Capuleto convencem Julieta, por meio de metáforas e trocadilhos obscenos, de que Páris é o pretende ideal para ela, sem que a jovem tenha uma liberdade de escolha. Porém, Julieta nos dá o indicativo de que há a possibilidade de ela se encantar com o jovem parente do príncipe: “Sim, se ao olhar sentir-me apaixonada./ Porém mais longe eu nunca hei de ir,/ Que o voo que a senhora consentir” (SHAKESPEARE, 2017, p. 40).

Na animação da Disney, mais precisamente em 10:56 a 11:50, a protagonista fica surpresa ao saber que “algo empolgante que está pra acontecer” não seria o fato de seu pai prometer a mão da jovem a Kokowan, um dos guerreiros mais valentes da tribo de Pocahontas. A jovem considera o guerreiro muito sério, ao passo que seu pai argumenta que o jovem, por tamanha bravura e força, seria sinônimo de um bom marido e proteção à jovem. No entanto, Pocahontas diz que seu sonho “segue por outro caminho”. O pai afirma que o caminho certo é a união com o guerreiro, porém a jovem questiona por que ela não pode escolher – gerando uma ambiguidade em escolher seu destino ou um esposo para ela –, obtendo a seguinte resposta de seu pai, por meio de uma metáfora da natureza: “Você é a filha do chefe. É tempo de ocupar o seu lugar entre o nosso povo. Até o riacho agreste da montanha... deve se juntar ao grande rio” (POCAHONTAS, 1999, 11:53 -12:02).

O chefe presenteia Pocahontas com um colar, que antes pertencia à mãe da jovem, e lhe diz que como ela usou o acessório no dia do casamento, espera que a filha o use também no dia do seu matrimônio. Em 12:43-12:52, a jovem indígena fica pensando sobre o desejo de seu pai em ser metaforicamente estável como o rio, porém ela reconhece que essa corrente não é tão estável como se pensa. De 12:53-15:10, Pocahontas canta “Lá na curva”, em que ela questiona o que a espera numa curva do rio, como uma tradução metafórica do seu eventual casamento com Kokowan e como ela, enquanto uma jovem curiosa, pode desbravar outros caminhos do fluxo do rio ou, melhor dizendo, do seu destino.

Logo em seguida, vemos a jovem indo ao encontro da Vovó Willow, que seria uma equivalente da Ama em *Romeu e Julieta*. A personagem da animação assume o papel também de conselheira da protagonista, mas com uma linguagem denotativa, conferindo à protagonista grau de autonomia e parcimônia em escutar os espíritos da natureza, que lhe indicarão o caminho a ser seguido, ao contrário da sua contraparte teatral, caracterizada pelo uso de linguagem conotativa e obscena.

Outro ponto em comum entre as obras é o encontro de John Smith com Pocahontas e o de Romeu com Julieta. Na animação (28:51 a 31:12), vemos Pocahontas ser envolta por uma névoa; John Smith pensa ser algum animal selvagem e aponta sua espingarda para atirar, mas à medida que a névoa se esvai, vemos o semblante de Pocahontas e o jovem colono se encanta pela sua beleza. Na peça, o encontro do casal-título acontece no baile dos Capuletos na última cena do primeiro ato, em que o jovem Montéquio admira a beleza de Julieta à medida em que ela também lhe corresponde – com o toque das mãos e o beijo enquanto ambivalência de pecado e perdão.

Um outro indicativo de que Julieta não consente com o casamento com o duque está na quinta cena do terceiro ato: logo após passarem a sua única noite juntos, Romeu vai embora de Verona, condenado ao exílio pelo assassinato de Teobaldo, primo de Julieta. No entanto, momentos após ele fugir, a Senhora Capuleto aparece para avisar a filha de que seu pai “marcou um dia de alegrias” – o casamento com Páris na quinta-feira (SHAKESPEARE, 2017, p. 108). Julieta reluta e expressa que está espantada com essa decisão, muito apressada, por sinal, e que se for se casar, será antes com Romeu do que com Páris:

Pela igreja de São Pedro e de São Paulo,  
Ele não vai me fazer noiva alguma.  
Só me espanta essa pressa pr'eu casar,  
Antes que esse marido faça a corte.  
Por favor, diga a meu pai e senhor

Que não me caso ainda. E se casasse  
Seria antes com Romeu, que odeio,  
Que com Páris. Então a nova é essa? (SHAKESPEARE, 2017,  
p. 108)

Em seguida, Senhor Capuleto e a Ama entram no seu quarto e, logo após a Senhora Capuleto informar seu marido de que “Ela agradece, mas não quer” (SHAKESPEARE, 2017, p. 109) começa uma discussão entre pai e filha, em que ela gentilmente demonstra gratidão perante a proposta, mas que recusa por não amar o Conde, ao passo que o Pai tenta argumentar que tamanha é a formosura do jovem pretendente que muitas mulheres o desejariam, porém, ele escolheu Julieta. Mesmo a contragosto de seu pai, a jovem Capuleto diz: “Não sinto orgulho e sou agradecida./ Não posso ter orgulho do que odeio,/Mas sou grata pelo ódio que é amor” (SHAKESPEARE, 2017, p. 109).

No entanto, o pai se exalta e a rejeita por tamanha ingratidão:

Pois ouça: vais pra igreja quinta-feira  
Ou nunca mais verás este meu rosto.  
Não fale, não replique, não responda.  
A palma 'stá coçando. Nós, mulher,  
Julgamos pouca bênção a que Deus dera  
Com esta filha única; mas hoje  
Percebo que essa única é demais.  
E que fomos malditos ao gerá-la.  
Sai, vagabunda (SHAKESPEARE, 2017, p. 110).

Na animação, de 58:07 a 1:00:10, Kokowan flagra Pocahontas aos beijos com Smith. Tomado pela fúria, o guerreiro avança contra o colonizador inglês e durante essa briga, Pocahontas pede para que Kokowan pare. Porém, Thomas, companheiro de navegação de Smith, protege o colonizador, atirando no jovem guerreiro. Pocahontas condena Thomas por matar Kokowan, sendo impedida por Smith de avançar contra ele. Ao mandar seu companheiro fugir dali – estão dentro da floresta de Vovó Willow –, Smith é capturado pela tribo de Pocahontas, tido como o assassino de um dos seus. Na peça trágica, mais precisamente, no desfecho da primeira cena do terceiro ato, Romeu é condenado ao exílio pelo assassinato de Teobaldo, primo de Julieta. Juntando esses momentos, podemos dizer que ambas as protagonistas são tomadas pela dupla tristeza – de seus amores condenados e de seus queridos assassinados.

Por fim, nessa comparação, podemos dizer que a animação de Disney reescreve tanto a peça trágica shakespeariana como a narrativa de Pocahontas, nos termos de Lefevere (1992). Para o teórico belga, no tocante ao conceito de reescrita, em consonância com a Teoria da Intertextualidade, não há um único texto-fonte enquanto criação individual, pois se pensarmos a intertextualidade enquanto uma relação de um conglomerado de práticas textuais, a adaptação cinematográfica é uma reescrita imagética e textual na qual confluem leituras e impressões do adaptador perante o texto-base, criando uma versão desse texto.

Para Lefevere (1992), a reescrita auxilia na revisão do cânone literário, como também é uma forma de apresentar o leitor a esse tipo de literatura, pelo fato que somos apresentados a um autor não pelo seu texto como foi concebido, mas por uma reescrita, seja ela por uma antologia, uma crítica literária ou uma adaptação, como é

o caso deste trabalho. Como bem esclarece o teórico, a tradução/adaptação<sup>15</sup> perpetua a reinvenção e reinserção de um determinado texto em um novo polissistema<sup>16</sup> – ou seja, um espaço heterogêneo e dinâmico, em que aspectos socioculturais vão influenciar o processo de composição de uma produção literária e/ou artística. Gentzler comenta que a obra possui uma relação “cheia de tensão e contradições, porque o conteúdo tem construção intertextual” (GENTZLER, 2009, p. 116).

Neste texto, vemos uma obra canônica reinserida num sistema literário semiótico (o universo de Disney), propondo um novo polissistema – a animação intertextual direcionada ao público adulto e infantil, com marcas tangíveis da literatura primeira (Shakespeare, literatura adulta) presente na segunda (Disney, literatura direcionada ao público infantil e adulto). A reescrita nos permitiu inferir que, em se tratando de uma reescrita cinematográfica, houve uma mudança de repertório, neste caso, como a trama de Romeu e Julieta e de Pocahontas são representadas, permitindo dizer que se estabelece uma tensão entre o texto shakespeariano – que se encontra no centro de um polissistema, o canônico – e o texto animado de Disney, situado no polissistema infantil e adulto, que não deixa de ser visto como uma literatura.

Com isso, a adaptação de Disney corrobora com a teorização de Lefevere sobre a reescrita, no sentido de que se projeta “a imagem de um autor e/ou uma (série de) obra(s) em outra cultura, levando o autor e/ou obras para além das fronteiras de sua cultura de origem” (LEFEVERE, 1992, p. 9<sup>17</sup>). Nessa perspectiva, a intertextualidade e a reescrita podem ser estudadas tanto dentro de um único texto quanto entre textos diferentes.

Com isso, podemos pontuar que intertextualidade e reescrita estabelecem uma relação dialógica não somente em um texto, como também em textos de diferentes formatos, proporcionando aproximação e diferença dentro de uma correspondência criativa. Essa interação resultará em um texto final, produto esse que vinculará tanto a matriz quanto aspectos externos, como a ideologia, o contexto e a poética semiótica, ou seja, conjugar e comungar as tradições literárias que se incorporam do texto-base no texto-adaptado.

Considerando que a adaptação animada dialoga tanto com a narrativa trágica de Romeu e Julieta como com a narrativa oral de Pocahontas, nota-se que há um diálogo intertextual sobre amor e ódio nessas narrativas, que é transposto de forma criativa e reescrita. A ponte que se estabelece entre os textos não é fortuita, contudo, não se desmerece o teor que existem nessas narrativas que se conversam de certa maneira.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Enquanto a adaptação se concentra em criar algo a partir do que é bem conhecido, a intertextualidade tende a usar elementos ou símbolos de outra obra para traçar um significado mais claro para a nova criação. Portanto, esse diálogo denota “possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma

---

<sup>15</sup> Embora Lefevere se debruce sobre a tradução literária, suas considerações não deixam de ser aplicáveis às adaptações intersemióticas.

<sup>16</sup> Termo cunhado por Itamar Even-Zohar.

<sup>17</sup> No original: “the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin”

cultura, enfim, da matriz inteira de elocuições comunicativas dentro das quais se situa o contexto artístico” (DINIZ, 1999, p. 17).

A intertextualidade é um dispositivo literário que os autores usam para recontar ou contar novas histórias usando o texto de outras obras. A adaptação é um método utilizado em diferentes mídias para atingir o mesmo propósito, o conceito de adaptação permite mais liberdade artística ao recontar/contar uma história. Por isso, é importante que quem trabalha com a relação cinema e literatura abandone a abordagem da fidelidade em prol da intertextualidade, sem se ater às perdas das peculiaridades da matriz literária.

Toda adaptação confere grau de autonomia e originalidade no contexto em que foi produzida, de modo que o leitor/espectador não venha a considerá-la como uma tradução equivalente do texto-base, mas um redimensionamento do mesmo de forma criativa e em um novo suporte que irá reler e representar esse texto – no caso deste trabalho, do palco elisabetano para a tela do cinema. Conseqüentemente, toda adaptação, enquanto texto, vem a se tornar um intertexto para futuras releituras e novas produções cinematográficas e audiovisuais. Como nos diz Bakhtin, os sentidos são “relembrados em forma renovada (em novo contexto)” (BAKHTIN, 2003, p. 410).

O atrito constante entre eles define os eventos. O processo de desacordo entre si e a história pode ser considerado uma forma de adaptação intersemiótica. Isso pode ser aplicado tanto ao passado quanto ao presente no que diz respeito à criação de adaptações intersemióticas. Ao invés de ignorar referências intertextuais, se as incorpora em seu trabalho. Plaza acredita que o percurso da obra de arte está relacionado com a sua tradução. Ele também acredita que deve superar ou complementar a obra original. Como a criação de uma linguagem semelhante é impossível, entende-se que isso ocorre porque a linguagem visual não pode ser diferente da linguagem verbal e, portanto, não transmite significado. O processo de tradução intersemiótica não se trata de procurar afirmações ou ideias equivalentes. Em vez disso, envolve um diálogo que resulta em múltiplas interconexões.

O fato de os textos parecerem idênticos faz com que soem diferentes, o que nega qualquer noção de encontrar equivalência entre eles. Em vez disso, os diálogos e a pluralidade emergem por meio da interconexão e da comunicação. Adaptações e transmutações sempre fazem parte da história. Considerar esse contexto ao discutir adaptação ou mutação semiótica ajuda a esclarecer seu significado.

Dada a panorâmica dessa comparação, é óbvio que existem diferenças e abordagens que demonstram a escritura dramática ao elaborar uma escritura fílmica, assim como existe um diálogo constante com a tradição histórica britânica, desde a Renascença até o período colonial.

Shakespeare tem sido relido e redimensionado para outras linguagens e traduzido e adaptado em outras línguas. Portanto, o seu texto “torna-se apenas um aspecto da intertextualidade do filme, de maior ou menor importância, dependendo do conhecimento que o espectador tenha daquele” (DINIZ, 1999, p. 34), em um movimento de retroversão, o qual Lefevere (1992) denomina como um movimento duplo de impacto da adaptação, por força intertextual do texto-base *Romeu e Julieta* e como esse texto-base pode ser revisado, transformado e relido.

A peça trágica *Romeu e Julieta* é uma das peças do bardo que tem sido mais revisitadas e relidas desde a sua concepção – pensando não apenas no amor do casal-título, fio condutor de sua narrativa –, mas também nas questões políticas ali intrínsecas, como o desafeto entre ambas as famílias, a própria intervenção da Igreja (representada pelo Frei Lourenço) e da Monarquia (Príncipe Escalus) assim como a

dimensão social e sexual da comunidade veronense, por meio dos personagens Benvólio, Mercúcio e Ama, enquanto representante da classe trabalhadora.

O filme de Disney estabelece uma ponte com *Romeu e Julieta*, como também uma manipulação criativa do texto trágico de Pocahontas em um novo contexto e roupagem, vislumbrando um diálogo intertextual e reafirmando o caráter plural da leitura do texto literário e a própria versatilidade do cinema.

A famosa história de Shakespeare sobre a tragédia de um jovem casal é envolvente e uma inspiração para diversas obras. É, portanto, quase impossível ignorar as semelhanças entre esta famosa obra e a animação, primeiro pela sua popularidade e segundo pelas semelhanças encontradas.

Apesar do risco potencial, os protagonistas de ambos os textos acreditavam firmemente em seu amor um pelo outro: Julieta se apaixonou por Romeu, que era um Montéquio, enquanto Pocahontas se apaixonou por John Smith, um inglês que veio à sua terra para colonizá-la. Ambas as jovens foram avisadas e instruídas a não se envolverem com o inimigo, pois seus pais acreditavam que esse amor perigoso as fadariam à tristeza e, conseqüentemente, aos seus membros.

Além do amor proibido, o tema do ódio pode ser encontrado em ambos os textos: em *Romeu e Julieta*, os Montéquios desprezam os Capuletos e vice-versa. Em *Pocahontas*, o povo de Pocahontas despreza os ingleses por tentarem confiscar suas terras; da mesma forma, os ingleses os desprezam por combatê-los. Histórias sobre amor apresentam famílias dilaceradas pelo ódio mútuo. Por fim, essas histórias compartilham temas e personagens semelhantes, assim como são semelhantes na forma como são contadas. Aprender sobre essas duas histórias nos ajuda a entender ambas de diferentes perspectivas, e há muitas semelhanças que as pessoas não teriam notado antes. E é por isso que a teoria da intertextualidade serve para ilustrar e descrever a maneira como as histórias se aproximam, mesmo que sejam de tempos distintos.

O teatro e o cinema se valem de elementos semióticos semelhantes, como a música, o cenário, a indumentária e, principalmente, o texto escrito, contudo, cada uma dessas linguagens molda o texto às suas peculiaridades, o que não significa que diminuem o teor verbal, mas o potencializam cada qual à sua maneira de modo perspicaz e criativo.

Com isso, reforçamos o desprendimento da égide da fidelidade e realçamos o caráter palimpséstico que existe no processo adaptativo e criativo do cinema para com o texto shakespeariano e com a narrativa de Pocahontas. *Pocahontas* é fruto da criatividade de Disney, em cujo desenvolvimento da narrativa é visível o diálogo com a peça Shakespeare e o texto histórico acerca dessa personagem americana, estabelecendo uma espécie de vínculo e relação positiva em nossa visão teórica dos estudos de adaptação, de que toda adaptação consistirá em uma nova imagética, em uma nova produção textual, uma nova reescrita e um novo original.

O que há nos estudos de adaptação são intertextualidades, compreensíveis ao se analisar comparativamente os materiais.

## REFERÊNCIAS

ALFARO, M. J. M. Intertextuality: origins and development of the concept. **Atlantis**, v. 18, n. 1/2 pp. 268-285, jun.-dez. 1996.

ALLEN, G. **Intertextuality**. Nova York e Londres: Routledge, 2011.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDINI, L. T. Barthes comparatista. In: PINO, C. A.; BRANDINI, L. T.; BARBOSA, M. V.; BRITO, S. B. (Orgs). **Novamente Barthes**. Natal: Editora IFRN, 2018, p.64-79.

BRYANT, J. Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text. In: BRUHN, J.; GJELSVIK, A.; HANSSSEN, E. F. (Eds.). **Adaptation studies: new challenges, new directions**. London: Bloomsbury, 2013. p.47-67.

BUESCHER, D. T.; ONO, K. A. Civilized colonialism: *Pocahontas* as neocolonial rhetoric. **Women's Studies in Communication**, v. 19, n. 2, 1996, p. 127-153. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/07491409.1996.11089810>

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHAL, T. F. A Literatura Comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, E. L.; SOUZA, E. M. (orgs). **Literatura Comparada: ensaios**. Salvador: EDUFBA, 1996, pp. 11-18.

CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.

DESMOND, J.; HAWKES, P. **Adaptation: studying film and literature**. New York: McGraw-Hill Education, 2005

DINIZ, T. F. N. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

EDWARDS, L. H. The United Colors of *Pocahontas*: Synthetic Miscegenation and Disney's Multiculturalism. **Narrative**, Ohio, v. 7, n. 2, p. 147-168, maio 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20107179>

ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESSLIN, M. **The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen**. London: Methuen Drama, 2000.

FARIA, G. **Estudos de Literatura Comparada**. Curitiba: Appris, 2019.

FERNÁNDEZ, J. E. M. **La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual**. Madrid: Cátedra, 2001.

GENTZLER, E. **Teorias contemporâneas da tradução**. 2. ed. rev. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KOTHE, F. R. **Literatura e sistemas intersemióticos**. Cotia: Cajuína, 2019.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame**. Londres e Nova York: Routledge, 1992.

LUIZ, T. M. A relevância da intertextualidade para os estudos de adaptação. **Sociopoética**, Campina Grande, v. 23, n. 2, p. 58-68, 2021. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/SOCIOPOETICA/article/view/424>

NELSON, K. R. **The Life of Pocahontas**. Native American Biographies. New York: Power Kids, 2017.

NEUBERT, A; SHREVE, G. M. **Translation as Text**. Kent: The Kent State University Press, 1992.

NITRINI, S. **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Editora da USP, 2010.

PERRONE-MOYSÉS, L. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. *In: Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 91-99.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**POCAHONTAS**. Dir. Mike Gabriel, Eric Goldberg. 1995. United States of America: Walt Disney Studios Home Entertainment.

RABADÁN, R. Traducción, intertextualidad, manipulación. *In: ALBIR, A. H. (Ed.) Estudios sobre traducción*. Castelló: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 1994, p.129-139.

SAMOYAL, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SHAKESPEARE, W. Romeu e Julieta. Tradução de Bárbara Heliodora. *In: LEÃO, L. de C. (Org.) Grandes obras de Shakespeare*. Vol. 1: Tragédias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 11-148.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. **Nuevos conceptos de la teoría del cine**: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona, Buenos Aires e Cidade do México: Paidós Editorial, 1999.

VIEIRA, E. R. P. André Lefevere: a teoria das refrações e da tradução como reescrita. *In: VIEIRA, E. R. P. (org.) Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996, p. 138-150.

WESTBROOK, B. Being Adaptation: The resistance to theory. *In: ALBRECHT-CRANE, C.; CATCHINS, D. R. (Eds) Adaptation Studies: New Approaches.* Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2010, p. 25-45

WHELEHAN, I. 'A doggy fairy tale': The film metamorphoses of *The Hundred and One Dalmatians*. *In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Eds) Adaptations: from text to screen, screen to text.* Londres e Nova York: Routledge, 1999, p. 214-225

WOODWARD, G. S. **Pocahontas**. Norman: University of Oklahoma Press, 1969.