

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

TAMARA ALVES DE MELO

**De Laclos a Dias: uma análise sobre a tradução das
personagens femininas da obra literária As Relações
Perigosas na minissérie Ligações Perigosas**

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**De Laclos a Dias: uma análise sobre a tradução das
personagens femininas da obra literária As Relações
Perigosas na minissérie Ligações Perigosas**

Tamara Alves de Melo

**Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura**

Orientador: Prof. Dr. Anderson Vinicius Romanini

São Paulo

2019

De Laclos a Dias: uma análise sobre a tradução das personagens femininas da obra literária *As Relações Perigosas* na minissérie *Ligações Perigosas*¹

Tamara Alves de Melo²

Resumo

A presente pesquisa tem como propósito analisar como a minissérie *Ligações Perigosas*, adaptação televisiva da obra literária francesa *As Relações Perigosas*, propôs-se a trabalhar as temáticas feministas apresentadas na produção originária em um novo tempo/espço. Para tanto, serão aplicados os estudos sobre a teoria feminista do cinema, em especial os empreendidos pela pesquisadora Teresa Di Lauretis, e tradução intersemiótica.

A partir de uma passagem previamente selecionada de cada uma das três protagonistas das obras (Marquesa Isabelle de Merteuil/Isabel D'Ávila de Alencar, Cécile de Volanges/Cecília Mata Medeiros, Madame Marie de Tourvel/Mariana de Santanna), o artigo buscará entender como as escolhas por modificar/atualizar — ou não — as experiências vivenciadas por elas conversam com o período atual, no qual a luta feminista e as discussões sobre a violência contra a mulher se tornaram primordiais na conquista pela igualdade de direitos.

Haverá um olhar especial para a cena do estupro de Cecile/Cecília, que ao ser transposta para a minissérie foi romantizada, minimizando o caso de violência sexual sofrida pela personagem.

Palavras chave: feminismo, aparelho de gênero, tradução intersemiótica, adaptação, literatura francesa.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura. Sob orientação do Prof. Dr. Anderson Vinicius Romanini.

² Pós-graduando em Mídia, Informação e Cultura pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da ECA - USP.

Abstract

The present research aims to analyze how the miniseries *Ligações Perigosas*, television adaptation of the French epistolary novel *Les Liaisons dangereuses*, proposed to work the feminist themes current in the original production in a new time/space. To this end, the studies on the feminist theory of cinema, especially those undertaken by the researcher Teresa Di Lauretis, and intersemiotic translation will be applied.

From a previously selected passage of each of the three protagonists (Marquesa Isabelle de Merteuil/Isabel D'Ávila de Alencar, Cécile de Volanges/Cecilia Mata Medeiros, Madame Marie de Tourvel/Mariana de Santanna), this study will try to understand such as the choices for modifying/updating — or not — the experiences they have lived through in the current period, in which the feminist struggle and the discussions on violence against women have become paramount in the achievement of equal rights.

There will be a special consideration at the scene of the Cecile/Cecilia rape, which when transposed to the miniseries was romanticized, minimizing the case of sexual violence suffered by the character.

Key words: feminism, gender apparatus, intersemiotic translation, adaptation, French literature.

Resumen

La presente investigación tiene como propósito analizar cómo la miniserie *Conexiones Peligrosas*, adaptación televisiva de la obra literaria francesa *Las Amistades Peligrosas*, se propuso trabajar las temáticas feministas presentadas en la producción originaria en un nuevo tiempo/espacio. Para ello, se aplicarán los estudios sobre la teoría feminista

del cine, en particular los emprendidos por la investigadora Teresa Di Lauretis, y la traducción intersemiótica.

A partir de un pasaje previamente seleccionado de cada una de las tres protagonistas de las obras (Marquesa Isabelle de Merteuil/Isabel D'Ávila de Alencar, Cécile de Volanges/Cecilia Mata Medeiros, Madame Marie de Tourvel/Mariana de Santanna), el artículo buscará entender como las elecciones por modificar/actualizar — o no — las experiencias vivenciadas por ellas conversan con el período actual, en el cual la lucha feminista y las discusiones sobre la violencia contra la mujer se tornaron primordiales en la conquista por la igualdad de derechos.

Habrà una mirada especial a la escena de la violación de Cecile / Cecilia, que al ser transpuesta a la miniserie se rompió, minimizando el caso de violencia sexual sufrida por el personaje.

Palabras clave: feminismo, aparato de género, traducción intersemiótica, adaptación, literatura francesa.

Sumário

Introdução	6
1. Das cartas à minissérie	7
1.1. As cartas de Laclos	7
1.2. A minissérie de Dias, Coimbra e Saraceni	9
2. Cinema e a questão de gênero	10
3. Da literatura ao audiovisual — como funciona o aparelho cinematográfico.	12
4. Tradução Intersemiótica	13
4.1. O que é tradução	13
4.2. Como acontece a tradução intersemiótica	14
5. Duas obras. Três mulheres. Diversos estereótipos.	17
5.1. A Marquesa de Merteuil	17
5.2. A Madame de Tourvel	20
5.3. Cecile de Volanges	22
Considerações Finais	26
Referências Bibliográficas	30
Referências Fílmicas	32

Introdução

Este estudo buscará entender como a minissérie brasileira *Ligações Perigosas*, doravante LP, ao ser adaptada do clássico da literatura francesa *As Relações Perigosas*, doravante ARP, discorreu sobre as problemáticas inerentes às protagonistas femininas da obra, evidenciando se as principais questões relacionadas às personagens, ao serem traduzidas, abarcaram, ou não, importantes discussões feministas levantadas no romance francês.

Tratando-se de uma pesquisa qualitativa que tem como base principal a Análise de Conteúdo, este artigo observará a construção e tradução dessas personagens a partir de determinadas passagens — tais cenas foram selecionadas de acordo com a importância que possuem dentro das narrativas. Para isso, serão utilizados parte dos estudos da teoria feminista do cinema, conceito surgido nos anos 70 nos festivais de cinema de Nova Iorque, Estados Unidos da América (E.U.A), e Edimburgo, Escócia, em particular os estudos da pesquisadora Teresa Di Lauretis; e da tradução intersemiótica, fundamento cunhado nos escritos do linguista Roman Jakobson.

Os primeiros estudos que trabalharam as pautas feministas dentro do universo cinematográfico, principalmente o hollywoodiano, enfatizavam a maneira como as mulheres eram representadas pelo olhar masculino, seguindo um caráter sexista de atribuição de papéis e estereótipos. Assim, nas palavras de Acserald, “a indústria (...) tratou de reduzir as múltiplas possibilidades de representação do feminino a umas poucas opções, geralmente relacionadas à hiperbolização da sexualidade” (ACSERALD, 2015, p. 94). Buscando nos estudos de Teresa di Lauretis, a pesquisa abordará como a obra literária e a minissérie utilizaram de suas especificidades para a construção ou desconstrução dos estereótipos de gênero.

E, para isso, entenderemos que as duas produções, a originária e a adaptada, apesar de possuírem a mesma base narrativa, são diferentes entre si. Encontra-se em Plaza que “toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente” (PLAZA, 2003, p. 5). Assim, a principal preocupação do tradutor ao recuperar e ressignificar uma obra literária em um

novo tempo/espço/linguagem, como no caso estudado neste artigo, é cuidar para que a tradução atualize as temáticas esquadrinhadas na produção originária sem que, com isso, a nova criação perca a essência da primeira — ou seja, buscar as discussões acerca do feminismo que são levantadas na obra original atualizando-as para o tempo presente.

No caso da pesquisa, também contemplaremos as mudanças de sistemas de signos, do literário para o cinematográfico. Para explicar as especificidades de cada um deles, dissertando sobre as particularidades intrínsecas a cada uma dessas linguagens, será utilizado, além dos estudos da tradução intersemiótica, a semiótica da cultura, tendo como parâmetro para tal os estudos de Plaza, Diniz, Machado e Lotman.

1. Das cartas à minissérie

1.1. As cartas de Laclos

Escrito no formato de romance epistolar e publicado no ano de 1782, ARP foi o único livro lançado por Choderlos de Laclos, até então general do exército francês. Sendo a sua família enobrecida pouco depois de seu nascimento, ele acompanhou de perto a vida da aristocracia francesa do século XVIII, rico material para o conjunto de 175 cartas que contam as histórias da Marquesa de Merteuil, do Visconde de Valmont, da Madame de Tourvel, de Cécile de Volanges e do Cavaleiro Danceny.

O período vivenciado por Choderlos de Laclos e que reverbera em sua obra antecede em pouco a Revolução Francesa (1789), uma época de intensa agitação política e social na França. Entretanto, as experiências das mulheres no romance ainda demonstram a desigualdade entre os gêneros existente em uma sociedade patriarcal e sob o regime monarquista, enfatizando de que forma algumas delas tentavam esquivar-se dessa estrutura, como a Marquesa de Merteuil, e outras acabavam sendo consumidas por ela, a exemplo da Madame de Tourvel.

Na Corte, as amantes do Regente veem rastejar pelos seus salões cortesãos e escritores. Elas dirigem os negócios de Estado ao fazerem e desfazerem ministérios, como muito bem entendem. Usam a sua graça para se imporem, mas a sua influência fica por aí, visto que o seu

poder e os seus direitos são extremamente limitados pela lei. Se elas podem testemunhar perante um tribunal civil ou criminoso, elas não podem servir de testemunho nos testamentos ou nos atos notariais. Adolescente, a mulher passa, graças à instituição do casamento, da tutela do pai, do irmão ou do Estado à do marido. Ela não tem o direito de decidir da sua vida ou dos seus bens sem o consentimento e a autorização dos seus tutores. (FERNANDES, 2006, p.30)

Por conta da monarquia absolutista entrando em colapso, não é de se admirar que, quando lançado, ARP não tenha tido boa recepção entre a elite, provocando grande escândalo na sociedade e sofrendo perseguições até o século XX, quando finalmente recebeu a devida atenção da Academia.

Isso se deve, muito, a forma como parte da aristocracia é representada durante a obra: mesquinha, vingativa e devassa.

O romance é certamente um rico retrato dos vários tipos de mulheres aristocráticas da Sociedade Francesa no século XVIII, tipos que podem ser lidos, em parte, como a reprovação de Laclos a uma sociedade em que as mulheres são sufocadas e abusadas por um sistema social que as leva não apenas a aceitar sua vitimização social, mas até mesmo contribuir para isso. (HOLLINGER, 1996, p. 293, tradução nossa).

É interessante notar que em ARP o formato epistolar, escolhido pelo autor, mesmo possuindo uma estrutura narrativa em 1ª pessoa, dando voz direta aos personagens, não nos permite compreender os pensamentos deles. “Considerar a carta como gênero implica percebê-la como uma forma de escrita que nasce de condições específicas de comunicação e se transforma em procedimento literário” (CUNHA, 2015, p. 85). Assim, o que temos na epístola é um recorte de acontecimentos que ele (personagem/autor) quer nos apresentar de forma intimista.

Frédéric Calas, Janet Altman, Marie-Claire Grassi, Sabine Gruffat, Laurent Versini e outros pesquisadores assinalam que o gênero epistolar impôs-se em consequência das críticas à natureza ficcional do romance no século XVIII. A carta surgiu como um expediente suscetível de conferir um efeito de real ao romance, apresentando as vantagens de prescindir da mediação narrativa. A técnica epistolar volve-se, então, num mecanismo de verossimilhança que lança mão de estratégias visando a adesão do leitor para convencê-lo de que assiste a uma correspondência autêntica. (CUNHA, 2015, p. 85).

1.2. A minissérie de Dias, Coimbra e Saraceni

Entre as diversas adaptações para o cinema³ e para a televisão⁴ da obra, encontra-se a recente LP, minissérie veiculada em janeiro de 2016 pela Rede Globo de Televisão, escrita por Manuela Dias e com direção de João Paulo Jabur, Vinícius Coimbra e Denise Saraceni. Apresentada durante dez capítulos, de 4 a 15 de janeiro, no horário das 22h30, LP trouxe como principal adaptação à obra de Laclos a mudança de espaço e tempo da narrativa. Da França para o Brasil; de 17XX⁵ para 1928 — momento em que acontece intensa renovação cultural e artística no País, incluindo o lançamento do movimento antropofágico. Entretanto, vale salientar que, mesmo tratando-se de períodos históricos diferentes, durante a década de 20, a desigualdade de direitos entre homens e mulheres era notável. Ainda que tivessem maior acesso à instrução, o direito ao voto e o ingresso no ensino superior, a responsabilidade feminina jamais deveria transpor as fronteiras do lar. (ALMEIDA, 2014).

No cenário republicano, as mulheres eram as principais destinatárias de uma ideologia que se centrava na vigilância e na profecia de destinos para cada sexo: aos homens, o espaço público, a política, a gerência de recursos, a liberdade; para as mulheres, o espaço privado, a dependência financeira e emocional, a castidade. (ALMEIDA, 2014, p. 341).

LP, diferente de ARP, recebeu boas críticas no período de seu lançamento, muito por elementos estéticos pertencentes às obras audiovisuais, como atuação, fotografia e ambientação.

Exemplificando, o cinema — e, conseqüentemente, as obras audiovisuais — pode ser denominado, segundo Santaella, como uma linguagem verbo-visual-sonora. Sabe-se que a matriz das obras audiovisuais é a fotografia em movimento, sendo a

³ Les Liaisons Dangereuses (1959), dirigido por Roger Vadim; Une Femme Fidèle (1976), dirigido por Roger Vadim; Dangerous Liaisons (1988), dirigido por Stephen Frears; Valmont (1989), dirigido por Milos Forman; Cruel Intentions (1999), dirigido por Roger Kumble; Untold Scandal (2003), dirigido por E J-young; Dangerous Liaisons (2012), dirigido por Hur Jin-ho.

⁴ Les Liaisons Dangereuses (1980), dirigido por Claude Barma; Les Liaisons Dangereuses (2003), dirigido por Josée Dayan; The Great Seducer (2018), dirigido por Kang In.

⁵ No romance, o ano nas cartas são apresentadas nesse formato.

cadência de 24 frames por segundo a base delas. Entretanto, o verbal e o sonoro também possuem imensa importância na constituição de uma produção desta linguagem.

Por se tratar de imagens em movimento, mesmo quando não acompanhado de trilha sonora ou qualquer tipo de som, o cinema já traz a lógica da sonoridade dentro de si, na sintaxe da duração de seus planos, nos seus cortes, nos ritmos que impõe às sequências. Se for narrativo, o que, na maioria imensa das vezes, ele é, mesmo quando mudo, o cinema já traz também implícitas as características do verbal. Por isso mesmo, cinema pressupõe roteiro. Esse nível verbal que está implícito no trecho narrativo e que o roteiro explícita não é o mesmo verbal que está expresso nos diálogos das personagens, pois diálogo é fala, linguagem verbo oral, enquanto a narrativa é uma das matrizes verbal escrita. (SANTAELLA, 2001, p. 386)

Assim, ao assistir uma obra audiovisual, reage-se à imagem do que é representado. Nas palavras de Lotman, “a missão da arte não é simplesmente reproduzir um objeto, mas sim fazer dele o portador de um significado” (LOTMAN, 1979, p. 21, tradução nossa).

2. Cinema e a questão de gênero

Durante os anos 70, em festivais de cinema de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América (E.U.A), e Edimburgo, na Escócia, iniciou-se uma acentuada discussão sobre o papel das mulheres no audiovisual — esses estudos ficaram conhecidos como teoria feminista do cinema. Nela, pesquisadoras como Laura Mulvey, E. Ann Kaplan e Pam Cook, dentre outras, passaram a questionar a representação das mulheres no cinema utilizando, para isso, os estudos semióticos e lacanianos.

Nesse contexto, Lauretis, uma das principais estudiosas do tema, em inspiração foucaultiana, defende que “o sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico” (LAURETIS, 1994, p. 212), mostrando que há uma universalização do termo “mulher” que não consegue dar conta do que é, de fato, ser mulher dentro de um contexto histórico-social, argumento que ela havia começado a desenvolver em *Alice Doesn't*.

Meu próprio argumento em *Alice Doesn't* procurava mostrar exatamente isso: a discrepância, a tensão e o constante deslize entre, de um lado, a Mulher como representação, como o objeto e a própria condição da representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de “relações reais”, são motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconciliável: “as mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação”. (LAURETIS, 1994, p. 217, tradução nossa)

Assim, sendo gênero uma construção sociocultural, o que temos, na verdade, é uma representação do que é ser mulher; para a autora, “como todas as outras relações expressas na linguagem, esta é arbitrária e simbólica, ou seja, construída no âmbito da cultura” (LAURETIS, 1984, p.6). Consequentemente, aparelhos de gênero, como o aparelho cinematográfico, trarão as representações dessas representações. Porém, paradoxalmente, enquanto aparelho que trabalha com construções simbólicas, ele ocasiona uma ideia do que se pode ser, tornando-se, assim, parte constituinte dessa construção sociocultural.

O aparelho cinematográfico, então, “funciona de forma mais eficaz como uma máquina, que produzindo imagens (de mulheres ou não de mulheres) também tende a reproduzir a mulher como imagem” (LAURETIS, 1984, p. 38).

O cinema tem sido estudado como um aparelho de representação, uma máquina de imagens desenvolvida para construir imagens ou visões da realidade social e do lugar que o espectador ocupa nela. Mas, na medida em que o cinema está diretamente implicado na produção e reprodução de significados, valores e ideologia, tanto na sociabilidade como na subjetividade, ele deve ser melhor entendido como uma prática significativa, um trabalho de semiose: algo que produz efeitos de sentido e percepção, autoimagem e posições de sujeito para todos os envolvidos, fabricantes e espectadores, e assim um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia. (LAURETIS, 1984, p. 37, tradução nossa).

3. Da literatura ao audiovisual — como funciona o aparelho cinematográfico⁶.

Poemas, romances, pinturas, teatro, cinema etc — como linguagens existentes, todas elas possuem um conjunto de processos e procedimentos que permitem contextualizá-las dentro de uma cadeia semiótica específica. A partir do momento que servem para significar algo, todas essas manifestações representam atividades semióticas; ou seja, para entender a natureza de cada uma delas é preciso debruçar-se sobre seus aspectos intrínsecos, entendendo quais são os signos utilizados e de que forma eles são organizados (DINIZ, 1999).

Referente às linguagens que o estudo compreende, muitos profissionais do audiovisual encontraram na literatura rico material para “modelos de construção de enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com tempo e espaço” (DINIZ, 1999, p.66). É preciso salientar, no entanto, que ambas as linguagens possuem uma cadeia semiótica específica; entendê-las e saber como utilizá-las no processo de transposição criativa determinará, em muitos dos casos, a qualidade da obra produzida.

Para tanto, é necessário entender que o cinema possui recursos próprios que dificilmente são percebidos isoladamente, mas fazem parte de um todo que flui organicamente.

Nas produções audiovisuais, podemos notar que a imagem é limitada pelo quadro, o que, para nós, dá a impressão de que observamos sempre uma porção, denominada campo. O que está de fora do campo, está essencialmente ligado ao campo, pois só existe em função deste, já que são vinculados a ele a partir do imaginário do espectador. O que está em campo ou fora dele, juntamente com o som, forma o espaço fílmico.

⁶ O termo audiovisual foi utilizado para abarcar obras de caráter cinematográfico e televisivo. Apesar delas possuírem, também, possibilidades próprias, foi entendido que, neste estudo, ambas poderiam ter o mesmo tratamento.

Os planos são recortes do espaço fílmico, unidades mínimas da montagem, aquilo que presenciamos de acordo com o formato da tela que estamos vislumbrando. É a parte que nos é selecionada do todo.

O mundo do cinema, fracionado em planos, permite isolar qualquer detalhe. O plano adquire a liberdade da palavra: é possível realçá-lo, combiná-lo com outros planos, de acordo com as leis da proximidade semântica, no natural, empregá-lo em um sentido figurado, metafórico, metonímico. (LOTMAN, 1979, p. 36; tradução nossa).

Com a ligação entre os planos e, de modo consequente, da montagem — a junção dos planos para compor a obra — há a estrutura do filme e, assim, suas significações.

O mecanismo de diferenças e combinações determina a estrutura interna da linguagem cinematográfica. Cada imagem na tela é um signo, tem um significado, é portadora de uma informação. Este significado pode um caráter duplo. Por um lado, as imagens na tela reproduzem objetos do mundo real; entre esses objetos e suas imagens na tela se estabelece uma relação semântica (...) Por outro lados, as imagens na tela podem adquirir significados complementares, muitas vezes inesperados. A luz, a montagem, o jogo de planos, a mudança das velocidades etc., podem conferir aos objetos reproduzidos na tela significações complementares: simbólicas, metafóricas, metonímicas etc. (LOTMAN, 1979, p. 45, tradução nossa).

Pode-se concluir, inclusive, que esse mecanismo de combinações que afeta tão amplamente o significado dos filmes, dando-lhes, em muitos casos, seu posicionamento ideológico e/ou cultural, simboliza muito da visão empregue pelo roteirista/diretor à obra final.

4. Tradução Intersemiótica

4.1. O que é tradução

Ao buscar o significado da palavra “traduzir”, encontra-se no Dicionário On-line⁷ algumas possíveis designações: 1 - passar um texto de uma para outra língua; 2 - ser a reprodução, a interpretação ou expressão de; exprimir, reproduzir, interpretar; 3 - expressar-se ou se manifestar através de.

É interessante notar que algumas dessas definições trazem consigo uma ideia de substituir um conjunto de significações por outro — “passar de um a outro”, “reproduzir”; no entanto, outras ampliam esse conceito, sugerindo que tradução seja, também, ressignificar algo — “interpretar”, “manifestar”.

O linguista Roman Jakobson aduz que a tradução pode vir em três formatos: a intralingual, que consiste na interpretação de signos verbais por outros da mesma língua; interlingual, a interpretação de signos verbais por outros de outra língua; inter-semiótica (ou intersemiótica), que designa a interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais ou de “um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 2003, p.65).

Dessa maneira, é possível pontuar que a tradução não se limita ao campo linguístico, ela incorpora diferentes manifestações de linguagem, envolvendo distintos meios de comunicação, como posiciona Machado ao dizer que “tampouco é comum relacionar a prática da tradução ao processo de produção de mensagens e, conseqüentemente, da renovação de suas formas, nas diferentes atividades da comunicação na cultura” (MACHADO, 2016, p.158).

4.2. Como acontece a tradução intersemiótica

Machado pontua que a tradução intersemiótica é uma prática comunicacional e cultural, “que acolhe interações entre diferentes sistemas de codificação e se manifesta por meio da recodificação, transcodificação, transmutação e transdução” (MACHADO, 2016, p.161)⁸.

⁷ In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <<http://twixar.me/bNy3>>. Acesso em: 15/11/2018.

⁸ Recodificação: condição que a codificação existente no polo de emissão sofre transformações de caráter interpretativo ao caminhar ao polo de recepção; transcodificação: condição de mudança de

Pensando na estrutura e desenvolvimento desses processos, seria correto, então, entender a obra derivada da tradução como tão original quanto à originária? Para responder a esse questionamento, é preciso buscar o conceito de signo icônico.

Signos representam alguma coisa para alguém. Em sua divisão de classe e, por conseguinte, sua relação com o seu objeto e interpretante, ele pode ser: ícone (signos em), que operam pela semelhança entre suas qualidades, seu objeto e seu significado; índice (signos de), que operam pela contiguidade vivida (são próximos daquilo que representam); símbolo (signos para), que operam pela contiguidade estabelecida (muitas vezes por convenções) (PLAZA, 2013). Dessa forma, ao falarmos sobre tradução intersemiótica, apoiamo-nos no signo tal qual ícone, entendendo que o produto traduzido busca similaridades com o produto originário, dessa maneira recontextualizando o passado.

No presente, a criação só é percebida como tempo na oposição entre passado e futuro. Tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada. A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado (PLAZA, 2013, p. 6).

Durante muito tempo, qualquer tipo de tradução ficou restrita ao conceito de fidelidade irrestrita com a obra originária. Entretanto, estudos têm operado para a mudança desse pensamento.

Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, menciona que as obras de artes sempre foram passíveis de serem reproduzidas, mas que a reprodutibilidade técnica trouxe algo novo ao processo. Com isso, ela perdeu seu caráter de “aqui e agora”, sua aura (BENJAMIN, 1987). A tradução intersemiótica, ao ser conceituada como a transposição criativa, age não como duplicação ou mímese da obra originária, seguindo o sistema de reprodutibilidade, porém como obra original, trazendo elementos de similaridade com a primeira, sem que, para isso, busque a

códigos; transmutação: condição de alteração no interior do próprio código; transdução: condição de transformação geradora de outro código (MACHADO, 2016, p.161).

fidelidade; “não se trata de traduzir conteúdos, mas contextos estético-criativos” (MACHADO, 2016, p. 162).

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagem nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria a sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Essa é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano. (PLAZA, 2013, p.1).

Plaza explica que a Tradução Intersemiótica não busca a verossimilhança com a obra original, antes deve acontecer como uma atualização dela. O pesquisador aponta que por conta disso o tradutor reatualiza o passado no presente, aplicando na nova obra a historicidade do momento (PLAZA, 2013); ele incorpora em sua tradução suas visões de mundo, escolhendo os pontos em que deve se aproximar ou se distanciar do produto de origem.

Lotman anui com o conceito de transposição criativa ao instituir o conceito de “intraduzibilidade” de uma obra. Conforme explica Américo, “Ele refuta a própria possibilidade de transmitir exatamente o mesmo conteúdo, principalmente quando não se trata de uma palavra isolada e sim de um conjunto, um texto” (AMÉRICO, 2014, p. 21). Assim, seguindo o esquema de comunicação postulado por Jakobson de “Emissor > Contexto/Mensagem - Contato/Código > Receptor”, Lotman sugere que a mensagem dita pelo emissor nem sempre chegará da mesma maneira ao receptor, podendo sofrer alterações ou tornar-se uma nova mensagem. Ele também ressalta que esses “defeitos” surgem a partir da individualidade dos seres humanos. Essa intraduzibilidade trabalharia, então, na construção de novos textos e novas linguagens culturais — aqui possibilitada por intermédio da tradução intersemiótica. (AMÉRICO, 2014).

Isto posto, podemos compreender o tradutor como um construtor de sentidos, afinal, ele transpassa um conjunto de significados para outro conjunto de significados; são “mediadores entre as tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer

o original à tona, de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos” (DINIZ, 1999, p. 36).

Responsável por estruturar todas essas questões, a noção de tempo e espaço pode ser tanto aliada quanto carrasca do tradutor nesse processo, já que determinará o caráter cultural da nova obra; ela permite que ele crie algo novo, em consonância com o seu tempo/espaço, porém exige que o tradutor se apegue aos pormenores do que já foi para reatualizá-los. O que era deverá passar a ser.

5. Duas obras. Três mulheres. Diversos estereótipos.

Entre os personagens principais das duas obras, encontram-se três mulheres com diferentes perfis: Marquesa Isabelle de Merteuil/Isabel D'Ávila de Alencar, apresentada como uma libertina, que utiliza a manipulação como forma de poder; Cécile de Volanges/Cecília Mata Medeiros, jovem inocente cuja virgindade vira o centro de uma aposta entre a Marquesa/Isabel e o Visconde de Valmont/Augusto; Madame Marie de Tourvel/Mariana de Santanna, mulher casada e religiosa, é seduzida pelo Visconde/Augusto, que também se apaixona por ela. As três possuem vivências e personalidades diferentes.

Nas obras, suas escolhas e as consequências delas são baseadas em suas singularidades. Assim, há a criação de estereótipos femininos que conversam com padrões utilizados até os dias de hoje na representação da mulher em obras ficcionais.

Para empreender a análise da tradução, foram escolhidas três cenas, uma por protagonista, que sintetizam suas principais ações dentro das obras. Essas três cenas serviram de parâmetro para o entendimento sobre a criação desses estereótipos.

5.1. A Marquesa de Merteuil

Seria possível determinar a Marquesa de Merteuil/Isabel D'Ávila de Alencar como uma personagem feminista? De certo, é possível perceber que ela reconhece o papel dado à mulher em uma sociedade aristocrata e patriarcal.

Na carta LXXXI, dirigida ao Visconde de Valmont, a Marquesa conta sobre como observando o seu entorno aprendeu a dissuadir e manipular desde sua adolescência. Após ficar viúva, ela abraça a libertinagem, ainda que o faça de forma escondida.

Comecei, então, a desenvolver no grande palco da sociedade os talentos que adquirira. Meu primeiro cuidado foi conquistar a fama de invencível. Para consegui-lo, os homens que não me agradavam foram sempre os únicos de quem fingi aceitar homenagens. Empregava-os utilmente para angariar as honras da resistência, enquanto me entregava sem receio ao amante preferido. (LACLOS, 2002, p.142).

Ela entende que, por ser mulher, diante dos outros aristocratas deve representar um papel de submissa, algo que ela não é.

Vilãs, quase que em sua totalidade, são personagens que se impõem e controlam os acontecimentos. Para Kaplan, estudiosa da teoria feminista do cinema que busca analisar as obras baseando-se nos argumentos lacanianos, a construção narrativa dessas personagens faz com que, por estarem em uma posição de poder, percam características habitualmente relacionadas ao universo feminino, como bondade e humanidade. Assim, “agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou” (KAPLAN, 1995, p. 51).

Na realidade, trata-se de uma protagonista que trava uma guerra à opressão masculina, sem, contudo, ser empática às mulheres ao seu entorno.

Ela é um personagem complexo que demonstra as consequências desastrosas da estrutura social que permite que o desejo das mulheres pelos mesmos privilégios proporcionem aos homens uma saída construtiva. É uma personagem admirável na medida em que se propõe a combater a desigualdade sexual, mas sua crítica ao privilégio masculino e o seu padrão de ataque não são ao próprio sistema, que ela parece ver como inconquistável, mas a membros individuais de ambos os sexos. No entanto, o próprio ataque permite a crítica feminista aos padrões institucionais do romance, que não apenas vitimiza as mulheres, mas não lhes permitem meios legítimos para combater essas vitimizações. (HOLLINGER, 1996, p. 294).

Para análise, foi selecionada a cena final⁹ da Marquesa de Merteuil/Isabel D'Ávila de Alencar, na minissérie interpretada pela atriz Patrícia Pillar. O destino da protagonista se repete em ambas as obras: após a descoberta de seus planos, ela é desmoralizada. Além disso, seus bens são confiscados e ela contrai varíola, terminando desfigurada.

É interessante notar que o castigo concedido à personagem sai da esfera do social — sua desmoralização e ruína — para refletir também sua aparência, como se vaidade fosse algo intrínseco ao gênero feminino. Ainda que, para muitos, isso não tenha sido suficiente.

Desde o século XVIII, esse desfecho deu muito o que falar. Na *Correspondência Literária*, Meister suspeitava que as poucas páginas do final não encerravam moral suficiente para neutralizar o “veneno” dos quatro volumes de sedução. Laharpe, por sua vez, não exitava em denunciar a falta de moralidade do desenlace, no qual o vício não é punido “em si mesmo”, dizia ele, pois qualquer mulher honesta está sujeito à varíola e à pobreza (MATOS, 2001).

LP optou por utilizar o mesmo final do livro, inclusive não dando à Isabel voz ativa na narração — no livro, o desfecho é dado por Madame Rosemonde, em carta destinada à Madame de Volanges.

No último episódio da minissérie, enquanto ouvimos a personagem Consuelo contar sobre o desfecho de Isabel, pode-se vê-la suja e doente no que parece ser o compartimento de um navio.

⁹ Cena exibida em 15 de janeiro de 2016 pela Rede Globo de Televisão. Disponível em <<https://bit.ly/2BorgBV>>.



Figura 1: Isabel D'Ávila desfigurada fugindo do país. Fonte: Globo.com, 2016. Rede Globo de Televisão

O final da Marquesa/Isabel já foi retratado de diferentes maneiras em outras adaptações. Em *Dangerous Liaisons*, filme de 1988 dirigido por Stephen Frears, a Marquesa de Merteuil, interpretada pela atriz Glenn Close, aparece em sua última cena retirando a maquiagem sozinha após ser vaiada no teatro, contrastando com uma das cenas iniciais, quando empregados fazem isso por ela.

Já em *Les Liaisons Dangereuses*, peça do dramaturgo Christopher Hampton encenada em 1985, a Marquesa termina jogando cartas com as amigas, sem que alguém saiba de seus planos. No entanto, conforme as luzes vão se apagando, é possível ver a projeção de uma guilhotina, representando o fim da aristocracia.

5.2. A Madame de Tourvel

Antes de conhecer o Visconde de Valmont/Augusto de Valmont, a personagem de Madame de Tourvel/Mariana de Santanna, interpretada pela atriz Marjorie Estiano,

dedicava-se ao marido e à religião. Sua subordinação ao status quo reflete uma religiosidade rasa, que acaba por se pegar mais às convenções que ao divino: “Madame de Tourvel representa a “puritana”, uma personagem religiosa ligada à convenção, destruída pela religiosidade vazia, pela adesão cega à convenção social e pelo não-reconhecimento da sexualidade feminina” (HOLLINGER, 1996, p. 293, tradução nossa).

Após apaixonar-se por Visconde de Valmont/Augusto de Valmont, passou a viver pelo bon-vivant. E seu momento final, por fim, ocorre em decorrência do dele.

Em ARP, na carta CLXV, da Sra. de Volanges a Sra. de Rosemond, há sabido que a Madame de Tourvel, imensamente doente, recobra a consciência e, ao saber da morte do Visconde de Valmont, se coloca de joelhos e pede, em oração, que Deus tenha piedade dele.

Enfim, juntando as mãos e erguendo-as para o céu, disse com voz fraca, mas fervorosa: Deus Todo-Poderoso, submeto-me a tua justiça, mas perdoa Valmont. Que minhas desgraças, que reconheço ter merecido, não sejam para ele motivo de censura, e abençoei tua misericórdia. (LACLOS, 2002, p. 301).

Em LP, a cena da oração¹⁰ contou com momentos além dos descritos na obra originária. Além de pedir que os “pecados” cometidos por ela não sejam cobrados da alma dele, ela ora para que os dele recaiam sobre ela.

Em Prazer Visual e Cinema Narrativo, Mulvey, ao falar sobre narcisismo, postula que “inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 2018, p.438), o que explicaria a criação dos estereótipos, encaixando-se perfeitamente ao papel representado por Madame de Tourvel/Mariana de Santanna em ambas histórias.

A mulher, desta forma, só existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa ao seu lugar como portadora de significado, e não produtora de significado.(MULVEY, 2018, p 438).

¹⁰ Cena exibida em 14 de janeiro de 2016 pela Rede Globo de Televisão. Disponível em <<https://bit.ly/2DrXfBI>>.

5.3. Cecile de Volanges

Tanto na obra literária quanto na minissérie, a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont envolvem todos os demais personagens em uma rede de chantagens, mentiras e vinganças, mostrando o lado libertino e sem escrúpulos da nobreza francesa. A principal vítima, no entanto, é Cécile de Volanges/Cecilia Mata Medeiros, interpretada na minissérie pela atriz Alice Wegmann, cuja virgindade vira o centro de uma aposta entre eles.

O fragmento do livro em que a cena de estupro é descrita está na segunda parte e inicia-se a partir da carta em que o Visconde de Valmont conta para a Marquesa de Merteuil sobre como entrou no quarto de Cécile de Volanges tarde da noite, beneficiando-se de uma chave que ela havia entregado para que ele recolhesse as cartas destinadas ao Cavaleiro Danceny, e obrigou-a a se deitar com ele.

Seramente, eu estava muito satisfeito por observar a força da ocasião, e achava-a aqui desprovida de qualquer socorro estranho. Ela precisava, entretanto, combater o amor, o amor sustentado pelo pudor ou pela vergonha, e fortalecido, sobretudo, pela irritação que eu provocara. A ocasião era única; ali estava, sempre oferecida, sempre presente, mas o amor estava ausente. Para ter certeza de minhas observações, tinha a malícia de só empregar a força que pudesse ser combatida. Só que, se a encantadora inimiga, abusando de minha facilidade, se achava prestes a escapar-me, eu a continha com aquele mesmo temor de que já experimentara os felizes efeitos. (LACLOS, 2002, p.175).

Em seguida, encontra-se a visão de Cécile de Volanges dos fatos, descrevendo, também para a Marquesa de Merteuil, como se sentiu diante da atitude do Visconde de Valmont.

O que mais me censuro e que, entretanto, preciso contar-vos é o receio de não ter me defendido como podia. Não sei como isso aconteceu. É certo que não amo o Sr. de Valmont, ao contrário, e havia momentos que era como se o amasse. Isso não me impedia, acreditai-me, de lhe dizer sempre não, mas eu sentia que não agia como dizia, e era como se fosse contra a minha vontade. E, depois, eu estava realmente muito

perturbada. Se defender-se é sempre assim tão difícil, cumpre estarmos bem acostumadas a isso! (LACLOS, 2002, p.177).

Logo, percebe-se que ARP traz o acontecimento por dois olhares, o do estuprador, que não vê o seu ato como violência sexual, mas sim como sedução; e o da vítima, que passa a se culpar pelo acontecido e, em determinado momento, chega a acreditar que ama o agressor — nas cartas conseguintes, descobrimos que Cécile de Volanges, após o acontecimento, perdeu muito de sua vitalidade, passando boa parte do tempo triste e abatida, como nota a sua mãe, Sra. de Volanges, em carta à Marquesa de Merteuil (LACLOS, 2002).

Em LP, a cena em que o episódio¹¹ é retratado possui seis minutos. A princípio, vemos Cecília (personagem adaptado de Cécile) dormindo (vale ressaltar que o enquadramento utilizado nessa cena coloca o telespectador com o mesmo campo de visão de Augusto de Valmont (personagem adaptado de Visconde de Valmont) entrando no quarto).

Cecília e Augusto de Valmont começam a conversar e ele se propõe a ajudar-lhe a escrever uma carta. Enquanto dita o conteúdo, o bon vivant começa a acariciar Cecília, que pede para que ele pare. O agressor, então, insiste em ensiná-la a dar um “beijo de verdade” antes de ir embora.

Após o beijo, as súplicas não são atendidas e Augusto inicia o ato sexual sem o consentimento de Cecília. Nessa hora, ele pergunta à vítima se ele a está machucando, já que essa é a última coisa que quer. Por fim, novamente o enquadramento coloca o telespectador com o campo de visão do agressor, dessa vez ressaltando que Cecília está sentindo prazer. Ainda, nas cenas adiantes, o sofrimento da vítima não é mostrado.

¹¹ Cena exibida em 7 de janeiro de 2016 pela Rede Globo de Televisão. Disponível em <<https://goo.gl/22tpsG>>.



Figuras 2: cena do estupro de Cecília. Fonte: Globo.com, 2016. Rede Globo de Televisão



Figuras 3: cena do estupro de Cecília. Fonte: Globo.com, 2016. Rede Globo de Televisão



Figuras 3: cena do estupro de Cecília. Fonte: Globo.com, 2016. Rede Globo de Televisão

Da forma como foi posta na minissérie, e sendo veiculada na principal emissora de TV aberta do País — lembrando que a Rede Globo é uma concessão pública —, a romantização da violência sexual contra mulheres é algo extremamente preocupante. Ainda mais quando nos lembramos de que, por vezes, a cultura do estupro culpabiliza a vítima, como se a violência ocorresse por seu comportamento ou por não ter dito “nãos” suficientemente. Com isso, o agressor é colocado em uma posição privilegiada.

Pierre Bourdieu (2002) explica que essa posição vem como fruto da violência simbólica, relação de dominação masculina “que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2012, p.38). Assim, comportamentos e características femininas são

utilizadas, por vezes, para legitimar o ato do estupro — atenuando a inexistência de autonomia da mulher sobre o seu corpo e/ou vontade.

Essa aprendizagem é ainda mais eficaz por se manter, no essencial, tácita: a moral feminina se impõe, sobretudo, através de uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exerce continuamente através da coação quanto aos trajes ou aos penteados. (BOURDIEU, 2012; p. 38)

Era de se esperar que, em determinado momento da trama, o estupro ocorresse. A grande questão, aqui, é a maneira como ele foi colocado — há, sim, muito que se pensar sobre a construção da narrativa e as escolhas de enquadramento que envolve o episódio.

Em Kellner (1995), entende-se que a mídia é uma poderosa ferramenta de controle e manipulação. Logo, “o entretenimento oferecido por esses meios frequentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições” (KELLNER, 1995, p. 29).

Em nossas interações sociais, as imagens produzidas para a massa orientam nossa apresentação do eu na vida diária, nossa maneira de nos relacionar com os outros e a criação dos nossos valores e objetivos sociais. À medida que a importância do trabalho declina, o lazer e a cultura ocupam cada vez mais o foco da vida cotidiana e assumem um lugar significativo. (KELLNER, 1995; p. 29)

Dessa maneira, LP, ao romantizar o estupro sofrido por Cecília, fazendo-a sentir prazer com o acontecido, compactua com a normatização da violência sexual que atinge milhares de mulheres no Brasil. E ao recorrer a enquadramentos “voyeurísticos”, o faz de maneira perigosa, como se justificando o ato do agressor, reforçando uma visão misógina e machista sobre o tema.

Considerações Finais

Repassando as três cenas escolhidas, bem como a história completa de cada

uma das personagens, nota-se que muito dos seus desenlaces são construídos em torno do personagem de Visconde de Valmont/Augusto.

Comparado com a Marquesa de Merteuil/Isabel D'Ávila, ele, mesmo tendo compactuado com todos os planos, em contraste com a desmoralização social sofrida por ela, encontra uma morte honrosa, sem que nele pese a alcunha de vilão.

Todas essas mudanças transformam o personagem Valmont em um homem redimido pelo amor romântico e Merteuil em uma vilã diabólica destruída por sua ira ciumenta com o amor que Valmont sente por Tourvel, pune severamente sua criméia e negou a possibilidade de escapar. (HOLLINGER, 1996, p. 299).

Nas obras Madame de Tourvel/Mariana de Santanna não possui características marcantes, primeiramente representando a mulher que se vê presa às convenções sociais e que, ao se libertar delas, prende-se novamente em um relacionamento tóxico, causa de sua morte. Essa relação, por fim, serve mais como motivo de redenção para o Visconde de Valmont/Augusto do que como experiência narrativa de empoderamento para a personagem.

Já com Cécile de Volanges/Cecília Mata Medeiros, a situação se torna ainda mais problemática. Se na obra literária o caráter ambíguo do personagem se mostra ao pontuar as duas visões da cena do estupro, bem como as consequências do ato para Cécile, na minissérie, a romantização, além de ser um desabono à causa feminista e à luta contra a violência com as mulheres, serve para intensificar o perfil galanteador de Augusto, diminuindo a crueldade do ato.

O que observamos é que mesmo sendo um personagem dúbio, as construções narrativas de ambas as obras — porém de forma mais acentuada na minissérie — colocam-o o Visconde Valmont/Augusto como o “mocinho” da história.

Falando especificamente da minissérie, que poderia utilizar-se do período atual para recontextualizar a obra, abrindo-a para novas discussões, percebe-se que, para torná-lo o “mocinho” que foi redimido pelo amor, não houve hesitação em simplificar e

estereotipar personagens complexos, como Isabel D'Ávila, ou prestar um desserviço transformando um ato de violência contra a mulher em uma cena de sedução.

Tabela 1: comparação entre as obras

	As Relações Perigosas	Ligações Perigosas	Observações
Período	17XX	1928	
Local	França	Brasil	
Contexto Histórico	Tendo como base a vida de Choderlos de Laclos, acredita-se que a obra antecede em pouco a Revolução Francesa (1789), período de intensa agitação política e social na França.	Período de renovação cultural, principalmente nas artes. Entretanto, a obra se passa em uma pequena cidade litorânea, não colocando na obra esses aspectos históricos.	
Cena escolhida: Marquesa da Merteuil/Isabel D'Ávila	Após a descoberta de seus planos, ela é desmoralizada, seus bens são confiscados e ela contrai varíola, terminando desfigurada.	A minissérie repete o mesmo fim da obra literária.	Interessante notar que outras obras, como a peça teatral do dramaturgo Hampton (1985] e o filme dirigido por Frears (1989) não repetem esse final.
Cena escolhida: Madame de Tourvel/Marina de Santanna	Ao saber da morte do Visconde de Valmont, Mariana ora para que os “pecados” cometidos por ela não recaiam sobre ele.	Ao saber da morte de Augusto, Mariana ora não só apenas para que os “pecados” cometidos por ela não recaiam sobre ele, como para que os dele recaia sobre ela.	
Cena escolhida:	Na cena do	A cena do estupro	Na minissérie,

Cécile de Volanges/ Cecília Mata Medeiros	estupro, há a visão dos dois do acontecimento. Ainda, é mostrado como ela se sentiu culpada após o episódio.	foi colocada como se fosse uma simples sedução de Augusto à jovem que estava, em princípio, hesitante. Quase não é demonstrado o sofrimento de Cecília após o episódio.	sistemas de signos próprios da linguagem audiovisual, como enquadramento, fotografia e trilha sonora, são utilizados para minimizar a violência sexual existente.
--	---	--	--

Referências Bibliográficas

ACSELRAD, MARCIO. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. Revista Vozes e Diálogo, v. 14, n. 1, Itajaí, 2015.

ALMEIDA, Jane Soares. Mulheres no cotidiano: educação e regras de civilidade (1920/1950). Revista Dimensões, vol. 33, Sorocaba, 2014.

AMERICO, Ekaterina Vólkova. O conceito de tradução na obra de Iúri Lotman: entre intraduzibilidade e liberdade. Revista TradTerm, v.24, São Paulo, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In Benjamin, Obras Escolhidas. Brasília: Editora Brasiliense, 1987.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes Cunha. Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a releitura do cânone literário português. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <<http://twixar.me/bNy3>>. Acesso em: 15/11/2018.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Literatura e Cinema: da Semiótica à Tradução Cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

FERNANDES, Ana. Choderlos de Laclos e a educação das raparigas. Máthesis nº 15. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras, 2006.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19 edição. São Paulo: Cultrix, 2003.

HOLLINGER, Karen. Losing the Feminist Drift: Adaptations of "Les Liaisons dangereuses". Literature/Film Quarterly. Vol. 24, No. 3, 1996.

KAPLAN, Elizabeth Ann. A Mulher e o Cinema - Os dois lados do cinema. Tradução Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. A Cultura da Mídia. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LACLOS, Pierre Choderlos de. As Relações Perigosas. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. E.U.A: Indiana University Press, 1984.

LOTMAN, Yuri. Estética y Semiotica del Cine. Coleção Punto y Linea. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1979.

MACHADO, Irene. Lugar da tradução intersemiótica na comunicação intercultural. Revista USP, n.111, São Paulo, 2016.

MATOS, Franklin de. A ambiguidade de Laclos. In: MATOS, Franklin de. O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In Xavier, Ismail (org) Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva S.A., 2003.

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual verbal. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001

Referências Fílmicas

LIGAÇÕES PERIGOSAS. Direção de Stephen Frears. E.U.A.: Lorimar Film Entertainment, NFH Productions, Warner Bros , 1988. Título Original: Dangerous Liaisons.

LIGAÇÕES PERIGOSAS. Direção de João Paulo Jabur, Vinícius Coimbra e Denise Saraceni; Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2016.