

## Resenha

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.  
232 p.

## ADAPTAÇÃO COMO ADAPTAÇÃO

Marcelo da Rocha Lima Diego (Mestrando em Literatura Comparada, UFRJ/CAPES)

[marcelo1026@yahoo.com.br](mailto:marcelo1026@yahoo.com.br)

Professora de Literatura Comparada da Universidade de Toronto e pensadora da cultura pós-moderna, Linda Hutcheon traçou, através de livros como *Uma teoria da paródia* e *Poéticas do pós-modernismo*, um percurso estratégico frente aos plurais, e muitas vezes contraditórios, rearranjos epistemológicos dos séculos XX e XXI. Dispondo de um quadro teórico que vai dos formalistas russos ao neomarxismo jamesoniano, do estruturalismo de Greimas à dispersão de Derrida, a autora repensa categorias tradicionais da teoria literária a partir do lugar contemporâneo, buscando compreender historicamente tanto as obras quanto as práticas de leitura. Revela-se, no pós-modernismo hutcheoniano, uma compreensão proteica da cultura, na qual a dialética constante entre as produções artísticas e contexto social se metamorfoseia continuamente, gerando novas possibilidades formais de criação. Daí sua atenção para com elementos estruturais como a paródia, a ironia, a narração e a adaptação, sempre relidos em nova chave.

Dentro desse quadro teórico, os estudos da autora sempre privilegiaram o fenômeno da intertextualidade – marcas de um texto anterior em um novo texto –,

através do qual se processa, em grande parte, esse trânsito de informações e transformação de categorias; e, da intertextualidade, o olhar da canadense se amplia para a intersemiose, relação entre diferentes códigos simbólicos. É nesse ponto de sua trajetória intelectual que Hutcheon se detém nas questões relativas à intersemiose na arte – ao diálogo entre as diferentes linguagens artísticas –, cuja complexidade se manifesta no fenômeno da adaptação, foco de seu livro mais recente.

O primeiro questionamento que a autora se faz é sobre como se posicionar face à ubiquidade do fenômeno "adaptação", o qual abarca duas instâncias distintas, não obstante conexas: uma adaptação é igualmente um produto e uma produção. Como produto, trata-se de uma entidade formal, cuja natureza é a de um palimpsesto, caracterizando-se por ser uma transposição anunciada e extensiva de outra obra. Como produção, é um ato criativo que opera um processo específico de leitura, interpretação e recriação a partir de uma obra anterior. Frente a essa primeira familiarização com o conceito de adaptação e à variedade das concretizações do fenômeno, Hutcheon percebe a insuficiência de um aporte à questão por meio do estudo de casos particulares de adaptações, ou ainda apenas pela análise contrastiva dos gêneros e mídias; opta por investigar a natureza intrínseca da adaptação, a adaptação como adaptação, como aquilo que Genette chamou de texto em segundo grau, em relação a um primeiro.

Pensar a adaptação nunca foi tão importante quanto nos dias atuais, nos quais se revela uma prática crescente; citando um exemplo da indústria cultural, a autora informa que 85% dos filmes vencedores do Oscar de melhor filme (e as estatísticas são de 1992, tendo apenas aumentado de lá para cá) são adaptações de obras literárias – o que aponta para um fator que mais adiante será melhor esclarecido, o apelo econômico das adaptações. Por trás deste reside um apelo mais profundo: o prazer epistemológico

encontrado nas obras adaptadas, em que a segurança de um reconhecimento aumenta o prazer obtido com o frescor da novidade. Uma adaptação não é uma cópia, ou simples decodificação (embora, muitas vezes, implique uma), na qual a aura benjaminiana seria perdida; é uma obra nova na qual se conjugam repetição e diferença.

Mas o quê, exatamente, é adaptado em uma adaptação? Em um primeiro momento, parece que o fenômeno da adaptação contradiz tudo aquilo que a estética e a semiologia se esforçam por comprovar – a indiscernibilidade entre forma e conteúdo –, pois geralmente o que é transposto é a história – o enredo, a anedota. No entanto, alargando-se o olhar, nota-se que também personagens, temas, espaços, tempos e perspectivas podem ser transpostos em uma adaptação, bem como aquilo que a autora chama de "heterocosmo", "(...) literalmente, um outro mundo, ou cosmo, completo, claro, com todas as coisas como a história – lugares, personagens, eventos e situações." (p.14, tradução nossa).

No primeiro capítulo, Hutcheon conceitua aquilo que chama de "modos de engajamento", ou seja, as três maneiras através das quais a obra se relaciona com o fruidor: contar, mostrar, interagir. Para tal, revisita o debate em torno do Laocoonte iniciado por Lessing no século XVIII e relido por Greenberg no século XX; do alemão, apreende a ideia de pensar as artes em função da maneira como elas acessam perceptivamente o fruidor, mas amplia a palheta de possibilidades de linguagens e abriga "semitons" entre elas; do americano, aproveita a noção de que uma arte é presidida pelas suas potencialidades específicas expressivas, embora não restrinja a linguagem ao simples exercício dos seus próprios meios, como queria o crítico modernista.

Assim, o modo "contar" abarca todas as linguagens artísticas narrativas, preponderantemente verbais, sob a égide da literatura; o modo "mostrar" abrange as manifestações imagéticas, principalmente visuais, como a pintura ou o cinema; e o modo "interagir" engloba os procedimentos artísticos que demandam uma participação ativa do fruidor, como as instalações de arte contemporânea, o teatro participativo, e, no horizonte ampliado dos estudos culturais, até os *videogames* e parques temáticos. Em nenhum desses modos o fruidor é passivo, mas neste último sua atuação ativa é mais marcante. A autora sublinha, ainda, o caráter sintetizante de algumas linguagens que conjugam múltiplos modos de engajamento, como, por exemplo, o cinema, que reúne fotografia, música, literatura, dança, arquitetura e teatro, entre outras manifestações artísticas, todas em função de sua gramática própria.

Na segundo capítulo a teórica se ocupa em observar como as diferentes mídias lidam com elementos como ponto de vista, interioridade/exterioridade, tempo, ironia, ambiguidade, metáfora, símbolo, silêncios e ausências. Dá conta desse exame desconstruindo alguns clichês e preconceitos, advindos de duas origens: de uma suposta hierarquia das artes na civilização ocidental – marcada complementarmente por uma iconofobia e uma logofilia –, na qual a literatura ocuparia sempre o lugar mais alto; e da valoração pós-romântica da figura do gênio e da criação original, que confere à adaptação – às intersemioses e intertextualidades como um todo – a carga pejorativa de roubo, sequestro, imitação.

Para rebater a acusação de que apenas a prosa de ficção permitiria a aproximação e o distanciamento do ponto de vista, Hutcheon inventaria os diversos e sutis recursos das mídias performáticas – que supostamente apenas *mostrariam*, em uma terceira pessoa impessoal, a ação – que permitem a eleição de focos narrativos: os movimentos

de câmera, o andamento da edição, a recorrência, na música, de *leitmotifs*, e mesmo o recorte textual privilegiado, entre outros instrumentos, que imprimem uma noção de perspectiva a essas linguagens. Contra o clichê de que apenas as artes do modo *contar* seriam o terreno da interioridade, enquanto as do modo *mostrar* seriam o da exterioridade, a autora argumenta demonstrando que, assim como muitas vezes na literatura, nessas linguagens o mundo externo torna-se espelho do mundo interno, permitindo sua expressão; lembra ainda as convenções formais já estabelecidas, por exemplo, no cinema, para a representação de pensamentos (a voz em *off* é uma delas) e para os sonhos (como uma diferenciação de cor ou de textura). Outro clichê desconstruído é o da exclusividade do modo *contar* no manejo dos planos temporais; a teórica enumera, entre as ferramentas que operam a passagem do tempo no modo *mostrar*, os *flashbacks* e a recorrência de elementos indiciais que percorrem a obra e promovem sua progressão.

O terceiro capítulo investiga quem exatamente é o adaptador, pois, muitas vezes, a transposição de um meio para outro implica a passagem de um processo de criação solitário para um processo de criação em equipe. É o que acontece na adaptação de romances para o cinema: a recriação passa por diversos filtros autorais, correspondentes a cada uma das atribuições dentro da equipe de produção de um filme; não obstante, é ao diretor que se costuma creditar a autoria, considerando que ele coordena os demais trabalhos e que estes se tornam, em suas mãos, materiais para seu processo criativo referente a uma obra total. Ainda explorando os agentes da adaptação, Hutcheon contextualiza o fenômeno dentro da indústria cultural contemporânea: adaptar é lucrativo, pois aproveita o capital cultural dos adaptadores e do público, além de abrir novos *franchisings* a partir de uma única instituição original: tomem-se como modelo as

sucessivas continuações de *O poderoso chefão*, cada uma desdobrada em uma série de produtos tais como livros, séries de televisão, cartazes, roupas, *souvenires*, jogos etc.

O quarto capítulo é centrado na recepção das adaptações. Uma constatação inicial é a de que uma adaptação só é compreendida como tal se o fruidor partilha, também, da fonte adaptada, e, portanto, efetua uma leitura em dois níveis, como em um palimpsesto. Essa qualidade de leitura varia conforme os saberes prévios do público receptor: um exemplo é o dos filmes *noir* que, na França, podem ser vistos como transposição do gênero literário *noir* porque este faz parte de um repertório cultural comum francês; já a maior parte do público norte-americano não assiste palimpsesticamente aos filmes *noir* (que Hollywood produziu abundantemente), pois o gênero literário equivalente é bem menos difundido no país.

Por fim, no quinto capítulo, o foco recai no influxo dos contextos nas adaptações. A adaptação é um fenômeno eminentemente transcultural, pois o local e o tempo em que ocorre determinam inevitavelmente alterações no sentido da obra relida. Obedecendo a processos de historicização ou de desistoricização, conteúdos sociais e culturais são transpostos; essa acomodação cultural, que promove sempre uma indigenização, jamais deixa de operar um agenciamento ideológico desses conteúdos. Chamando atenção para a impossibilidade de uma releitura neutra (como a que o discurso da “reconstituição histórica” tenta asseverar), a pensadora canadense resume: “O contexto pode modificar o sentido, não importa onde ou quando”. (p. 147).

Em suas “Questões finais”, espécie de epílogo, Linda Hutcheon, com rigor metodológico, esclarece o que não se trataria de adaptação – as alusões pontuais dentro de uma obra, as múltiplas performances de um mesmo espetáculo – e propõe um modelo de *continuum* para as relações intertextuais/intersemióticas: não classificações

estanques, mas um modo gradual de as obras relacionarem-se umas às outras. Suas palavras sintéticas ao fim do livro explicitam a filosofia que subjaz a todo o seu estudo: “No trabalho da imaginação humana, adaptação é a norma, não a exceção.” (p. 177).