

Fora de controle: adaptação literária e pós-modernidadeⁱ

Fabricio de Miranda Ferreira (UFPA)ⁱⁱ

RESUMO

A intensificação das adaptações entre expressões artísticas está relacionada às revoluções tecnológicas que marcaram as expressões culturais do contemporâneo. Nesse contexto pós-moderno, de múltiplas vozes e signos simultâneos, intensificou-se a prática da adaptação, tornando-se recorrente. A arena pós-moderna é o palco que abre espaço a essa intensidade de adaptações, reescrituras, recriações e ressignificações. Assim, pretende-se estabelecer uma relação entre os estudos da pós-modernidade e a intensificação de adaptações de obras literárias na contemporaneidade, a partir da teoria da adaptação, a qual se baseia na intertextualidade: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros. Para isso, serão tomados como ponto de partida os autores Hutcheon (2013), Stam (2006), Lyotard (2009), Jameson (2002) e Derrida (2005), entre outros.

Palavras-chave: Adaptação; pós-moderno; intertextualidade; literatura.

ABSTRACT

The intensification of adaptations between artistic expressions are related to the technological revolutions that marked contemporary cultural expressions. In this postmodern context, with multiple voices and simultaneous signs, the practice of adaptation has intensified, becoming recurrent. The postmodern arena is the stage that opens space for this intensity of adaptations, rewritings, recreations and resignifications. Thus, it is intended to establish a relationship between the studies of postmodernity and the intensification of adaptations in literary works of contemporary times, based on the theory of adaptation, which is based on intertextuality: the text is based on other texts to be created, existing completely through an intertextual relationship with the former. For this, the authors Hutcheon (2013), Stam (2006), Lyotard (2009), Jameson (2002) and Derrida (2005), among others, will be taken as a starting point.

Keywords: Adaptation; post-modern; intertextuality; literature.

ⁱ Este artigo é parte da pesquisa de mestrado sobre Literatura e adaptação em quadrinhos na Universidade Federal do Pará, disponível em: <http://www.repositorio.ufpa.br/handle/2011/13965>.

ⁱⁱ Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8611-0347> | E-mail: fmferreira815@gmail.com

INTRODUÇÃO

Não se pode negar que as adaptações estão relacionadas às revoluções tecnológicas que marcaram as expressões culturais do mundo contemporâneo. Ou seja, as adaptações obedecem a uma lógica de massificação, em que a arte passa a ser “adaptada” para outros meios mais “reproduzíveis”, que têm maior popularidade. Com isso, acentua-se uma fusão de linguagens a partir das adaptações, intensificando-se no cinema e entre tantas outras expressões, como animações, televisão e quadrinhos.

Nesse contexto de multiplicidade de signos e mídias, numa proporção nunca vista, a adaptação é uma prática recorrente. Não que ela já não existisse antes, como mostra Linda Hutcheon – a arte desde seus primórdios já adaptava – mas, “nós, pós-modernos, claramente herdamos esse hábito, mas temos ainda outros novos materiais à nossa disposição [...]. O resultado? A adaptação fugiu do controle” (HUTCHEON, 2013, p. 11). Sim, a arena pós-moderna de múltiplas vozes e signos é o palco que abre espaço a essa intensidade de adaptações, reescrituras, recriações e ressignificações.

Segundo o filósofo francês Jean-François Lyotard, um dos nomes referenciais quanto ao pós-moderno, este conceito passou a designar “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX” (LYOTARD, 2009, p. XV). Tal estado, conforme Lyotard, refere-se a uma *condição pós-moderna* cultural que, simplificando, caracteriza-se pela incredulidade perante os metarrelatos ou “grandes relatos”, discursos filosóficos que legitimariam a ciência moderna. Com as transformações a que se refere Lyotard, a função narrativa desses metarrelatos se dispersa em “nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*” (2009, p. XVI). Portanto, a sociedade pós-moderna se baseia numa pragmática de partículas de linguagem, na qual existem muitos jogos de linguagem diferentes, resultando na heterogeneidade dos elementos.

Nesse contexto, a arte como um todo – e especificamente a literatura – estaria vivenciando, na contemporaneidade, uma estética marcada pela fragmentação, intertextualidade e pastiche. Tal fragmentação resulta em uma mistura de gêneros e estilos, além de um maior envolvimento entre linguagens artísticas, como a música e o cinema, promovendo a mistura que favorece o ecletismo e a junção de códigos.

Finalmente, “o novo parece não existir, o que existe é apenas o ‘reaproveitamento’, a ‘releitura’, a ‘adaptação’ do passado, ou ainda, a mistura de momentos históricos, de linguagens, culturas e estilos de época” (COSTA, 2012, p. 5).

A prática da adaptação se intensificou quase simultaneamente ao surgimento da chamada sétima arte – o cinema –, no século XIX, vindo a se popularizar a partir da tentativa, por parte dos produtores, de se atingir a camada burguesa da população no final da década de 1920 (SKYLAR apud AMORIM, 2013, p. 15). Atualmente, filmes adaptados de obras preexistentes – literatura, quadrinhos, pintura, etc. – já dominam boa parte da produção do cinema mundial, ganhando destaque, até mesmo em importantes premiações como o Oscar, o Globo de Ouro e o Emmy (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Não obstante, podemos observar a intertextualidade na adaptação: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros (HUTCHEON, 2013, p. 30). Semioticamente falando, as adaptações de uma mídia para outra são comparadas às traduções, uma vez que traduzem uma obra de uma linguagem para outra diferente da obra adaptada. Analogicamente, como na tradução de uma língua para outra, é impossível traduzir literalmente, pois cada língua possui especificidades, obrigando o tradutor a recriar o texto na sua língua, também o adaptador precisa ter habilidade suficiente para encontrar elementos no seu fazer artístico que correspondam ao sentido que o autor da obra de partida queria propor.

Essa é apenas uma das questões que atualmente envolvem a adaptação. Outra questão muito colocada é a da fidelidade. Ainda hoje persiste uma crítica da fidelidade em relação às adaptações, que coloca na adaptação uma obrigação em relação ao texto que foi adaptado. Para essa crítica, uma boa adaptação é aquela que procura ser ao máximo “parecida” com a obra adaptada. Ou seja, não há espaço para inserção ou supressão de elementos, nem mudanças de qualquer tipo, e quando isso ocorre nas adaptações, estas são reprovadas. Logo, a adaptação é vista de uma ótica profundamente moralista, como um desserviço à literatura. Tal discurso geralmente lamenta o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado” e reafirma uma pretensa superioridade da obra adaptada à adaptação. Stam (2006) faz um questionamento contundente a essa exigência de fidelidade, apoiado nas mudanças no pensamento ocidental a partir da segunda metade do século XX. Nesta

pesquisa, essas mudanças estão dentro de um contexto artístico do cenário pós-moderno, como vimos anteriormente, do declínio das metanarrativas, da fragmentação e da intertextualidade.

Já Hutcheon, em *Teoria da Adaptação* (2013), elabora uma teoria que trata da *adaptação como adaptação*, partindo do fato de que a adaptação se refere tanto ao produto como ao processo. A teórica então analisa a adaptação tanto como um *produto formal de uma transposição intersemiótica* quanto um *processo de reinterpretação e recriação*. Portanto, não trata de adaptações específicas, mas do processo de adaptação em si, independente do suporte.

A autora canadense, em seus livros, não aborda especificamente a relação entre adaptação e pós-modernidade, deixando uma lacuna por onde esta pesquisa caminha. Portanto, o objetivo deste artigo é relacionar as adaptações, principalmente de obras literárias, a partir da teoria da adaptação, ao contexto da pós-modernidade. Para, isso optou-se por abordar a adaptação *no contexto da arte pós-moderna*, no processo de recriação de uma nova obra autônoma, uma vez que tal processo corrobora tanto a intertextualidade quanto a inversão da relação hierárquica dos binarismos, entre eles o “original” e a “cópia” – fatores caros à pós-modernidade, como veremos a seguir.

1. NADA SE CRIA, TUDO SE ADAPTA

Segundo Hutcheon (2013, p. 22), é evidente que as adaptações são velhas companheiras, fundamentais à cultura ocidental, desde Shakespeare a Goethe, passando por Ésquilo e Racine. Mas, com várias novas mídias à disposição, que se popularizaram na esteira da pós-modernidade – cinema, televisão, rádio, videogames, quadrinhos etc. – a adaptação se intensificou. Ou seja, é inegável que há mais do que coincidência nessa aproximação entre adaptação e a arte pós-moderna. O que nos leva ao propósito deste capítulo, que é estabelecer esse paralelo entre as mudanças que desafiaram a arte, dando à luz à chamada arte pós-moderna, e à intensificação da prática da adaptação literária para outras mídias. Pretende-se, com isso, mais do que verificar o contexto da adaptação, mas entender a adaptação como prática cultural dentro de um processo histórico/artístico.

1.1 Nem tanto ao moderno, nem tanto ao pós

Atualmente, o termo “pós-moderno”ⁱ tem dividido opiniões. A expressão começou a ser adotada por críticos e pensadores a partir de 1950, apoiados em novos rumos por quais passava a arte, distanciando-se do modernismo, já canônico àquela altura, diferente dos novos movimentos que surgiram a partir da década de 1950, como por exemplo, o *nouveau roman*, a *nouvelle vague*, a *pop art*, a *geração beat*, a poesia concreta, o *boom* latino-americano.

Foi o filósofo francês François Lyotard, em seu *A Condição Pós-Moderna* (1979), que atestou a falência do chamado projeto da modernidade que, por sua vez, daria luz à pós-modernidadeⁱⁱ. Nesse projeto, a ciência teria papel fundamental, legitimada por esse ideal moderno. Atinge seu ápice na virada do século XIX para o XX, com o positivismo, as vanguardas artísticas e as revoluções socialistas (COELHO, 2001, p. 20). O que Lyotard enfatizou foi que, no contexto da perplexidade do pós-guerra, a incredulidade em relação às metanarrativas – grandes narrativas com função de legitimação da vida como um todo, incluindo aí o iluminismo, o marxismo, o liberalismo, a filosofia, e a ciência – pôs em xeque o projeto da modernidade. No entanto, tais metanarrativas ainda mantêm sua força, sejam renovadas – “neoliberalismo” –, adaptadas – “marxismo cultural”, – ou ainda existindo em uma nova configuração – “racionalismo crítico”, “pós-humanismo”.

Dessa forma, segundo Jameson (2002, p. 30), houve uma ruptura na arte, após, segundo as palavras do autor, a “canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno”. Para ele, essa é uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a geração da década de 1960 vai se confrontar com o movimento moderno, dando início a uma série de mudanças que dariam luz ao novo fenômeno a ser estudado e nominado. Entende-se, porém, nos estudos atuais sobre o pós-moderno, que os movimentos artísticos das décadas de 1950 e 1960 não promoveram uma “ruptura” na arte, mas sim uma radicalização do modernismo. Mas não se pode negar que tais movimentos abririam caminho para as mudanças que viriam nos anos posteriores.

Além da incredulidade em relação às próprias metanarrativas, como saberes únicos e totalizantes, e os novos rumos da arte dos anos 1960 em diante, outras

características mais citadas em relação à pós-modernidade são: o homem não tem mais uma identidade fixa, cujo centro é a sua personalidade única (HALL, 2003, p. 12); a intertextualidade e a valorização de uma multiplicidade de estilos ao invés da originalidade modernista; e, por fim, uma reescritura do passado, com as metaficções historiográficas, estabelecendo uma ponte, diferente do modernismo, que via o passado como algo a ser superado.

Portanto, neste trabalho, trataremos sobre a arte pós-moderna por meio da ótica de Hutcheon, quando afirma que:

apesar da retórica apocalíptica que muitas vezes a acompanha, o pós-moderno não assinala uma mudança utópica radical nem uma lamentável queda em direção aos simulacros hiper-reais. Não existe –, ou ainda não existe –, de forma alguma, nenhuma ruptura. (HUTCHEON, 1991, p. 16)

Segundo Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1991, p. 19). Trata-se, então, de uma continuação do passado moderno, ao mesmo tempo que é uma subversão do mesmo na medida em que o revisita com ironia, de maneira não inocente.

Importante abrir um parêntese para falar sobre o pós-moderno na América Latina: seria apropriada a aplicação do termo à realidade dos chamados países de terceiro mundo, onde está incluída a América Latina e o próprio Brasil? Néstor García Canclini se refere à hibridização cultural existente nesse continente como algo fundamental no pós-modernismo. Quanto ao desenvolvimento, Canclini observa a heterogeneidade latino-americana referente aos estágios de cada país:

Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar esta heterogeneidade é útil a reflexão antievolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra anterior. (CANCLINI, 1990, p. 28)

Percebe-se, dessa forma, que Canclini estabelece uma relação entre o pós-moderno e a multiplicidade cultural e de estágios de desenvolvimento da América Latina. Essa mistura singular dos países latinos, conforme Canclini, é algo que está bastante ligado à proposta da arte pós-moderna. Multiplicidade que, por sinal, tem marcado a arte brasileira nas últimas décadas. No campo artístico em geral, a

contemporaneidade tem presenciado estilos variados e multiformes, procedimentos de vanguarda, posicionamentos divergentes, aproximação das culturas erudita e popular, reescritura do passado. Em todas essas mudanças, o que é certo é que há, sem dúvida, traços da pós-modernidade. Justifica-se, então, falarmos em pós-moderno na literatura e na cultura brasileira (ARRUDA, 2005, p. 227).

1.2 Seguindo os passos da adaptação

O que é exatamente adaptação? Sabe-se que na biologia se refere às mudanças que os seres vivos sofrem para sobreviver ao meio. Ou seja, o conceito de adaptação, em si, já traz consigo duas nuances bem marcadas: a mudança e o meio. E se há mudança, há a passagem de um momento para outro, uma adequação ao meio. Nas artes, a ideia é representar a mudança de uma obra de arte para outro meio, no caso, outra linguagem. Dessa forma, a adaptação, necessariamente, pressupõe a existência do que se poderia chamar de obra prévia ou obra original. No entanto, em questão de arte, estamos falando de formatos diferentes, obedecendo cada qual a sua linguagem, o seu formato, seus recursos, pois são artes distintas e precisam ser tratadas com tal distinção. Portanto, Hutcheon (2013, p. 29) afirma que, de acordo com o dicionário, adaptar se refere a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual.

Portanto, para esta pesquisa, utilizaremos o conceito de adaptação de Hutcheon (2013), uma vez que a autora canadense elaborou um conceito que abarca a adaptação em sua dupla natureza de processo e produto, afinal, trata-se um processo de recriação ao mesmo tempo em que resguarda um diálogo intertextual inerente a esse processo. Tal conceito será adaptado para a análise da obra a ser estudada, para que se possa entender o contexto em que se situa a adaptação. Antes, no entanto, veremos um pouco do histórico do estudo da adaptação ao longo do tempo.

Se a prática da adaptação existe desde muito tempo, por que somente no século XX foi problematizada? O fato é que a prática da adaptação se intensificou com as facilidades inseridas pelas novas tecnologias no processo artístico, dentro da lógica de

mercado da indústria cultural, começando a ser caracterizada, a partir dessa ótica, como simples massificação da obra artística; passando pelo estruturalismo, considerada como uma tradução de uma linguagem para outra; pelo pós-estruturalismo, vista como prática intertextual; e, chegando ao enfoque cultural, como adaptação intercultural. Tal associação é apenas para efeito didático, uma vez que os três enfoques podem ser aplicados ao estudo da adaptação: a tradução intersemiótica, a teoria da adaptação e a adaptação intercultural.

O filósofo francês Roland Barthes aborda, em uma série de estudos, as relações entre as linguagens semióticas (literatura, cinema, pintura, música, fotografia). Para Barthes, no nível da denotação, dos signos, é impossível obter uma correspondência; imagem e palavra são irredutíveis. No nível da conotação, porém, é possível, através de signos diferentes, veicular ideias semelhantes (BARTHES, 1977, p. 36). Dessa forma, conforme Bazin (apud SOUSA, 2012, p. 21), adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. Essa visão remete à ideia de reconhecimento-compreensão, acrescentando-se o movimento (re)interpretação- (re)criação. Seria um filme adaptado uma leitura do texto literário, construído sobre sentidos elencados por leitores do texto-base, ou ainda em (co)construção com a própria arte cinematográfica, sendo o filme realizado a partir dessas leituras, permitindo ainda novas interpretações, novos sentidos a serem construídos pelo público espectador.

Já no enfoque da teoria da adaptação, a qual vai trabalhar a adaptação como um diálogo intertextual, Robert Stam (2006) propõe uma linguagem alternativa para discutir a questão da adaptação de obras literárias para o cinema – e, por consequência, a questão do processo de adaptação como um todo. Para esse autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como infidelidade, traição, violação e vulgarização para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto original (STAM, 2006, p. 19). De acordo com Stam (2006), para superarmos a crítica da fidelidade, é necessária a percepção de que, quando classificamos uma obra como infiel ao original, expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha, ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, temática e

estética da fonte literária. A palavra “infidelidade” é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada (adaptação) que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida (obra adaptada).

Assim, para Stam (2006, p. 22), é necessário enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Stam (2006) propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

Ainda nesse enfoque, Linda Hutcheon (2013) defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todo lugar nos dias atuais. Considerando tal pressuposto, a autora promove um questionamento sobre a prática de se classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados. Para a autora, a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia do original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação. Para Hutcheon (2013, p. 28), é necessária, dessa forma, a percepção de que adaptar não significa ser fiel, e, bem como Stam, a autora defende que fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas.

Em sua obra, Hutcheon (2013, p. 29) propõe o estudo dessa prática sob três diferentes perspectivas: (i) vista como uma entidade ou um produto formal; (ii) vista como um processo de recriação; e (iii) vista a partir do seu processo de recepçãoⁱⁱⁱ. Por entidade formal ou produto, entenderíamos a adaptação como transposição particular de uma obra ou obras, uma espécie de transcodificação de um sistema semiótico a outro. Como processo de recriação, entende-se a adaptação por meio de um processo de reinterpretação e recriação, processo no qual primeiramente se apropria da obra adaptada para depois recriá-la como uma obra autônoma, mesmo estabelecendo uma relação de dialogismo intertextual (HUTCHEON, 2013, p. 73).

1.3 Fora de controle: adaptação e pós-modernidade

No contexto artístico e cultural da multiplicidade de signos e mídias da pós-modernidade, a adaptação tornou-se uma prática recorrente numa proporção nunca

vista. Não que ela já não existisse antes, como mostra Hutcheon – a arte desde seus primórdios já adaptava – mas, os pós-modernos, claramente herdaram esse hábito, com outros novos materiais à disposição, fazendo com que a adaptação fugisse do controle (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Não é muito difícil estabelecer um paralelo entre adaptação e pós-modernidade. Os movimentos da teoria na segunda metade do século minariam alguns ideais caros ao modernismo, como a originalidade e seus derivados, isto é, a hierarquia entre original e cópia, o autor como ponto de partida da obra de arte e a aura da obra artística, que permaneceria nas instâncias da alta cultura. Dessa forma, ao mesmo tempo em que contribuíram para desfazer a visão negativa da adaptação (que falamos no item anterior), direcionaram para o questionamento do modernismo e consequente desenvolvimento da teoria pós-moderna.

Portanto, a adaptação deixou de ser vista como mera técnica de massificação ou como produto artístico inferior à obra adaptada para ser estudada como um fenômeno cultural intrínseco à nossa época. E esse movimento teórico – de valorização das adaptações como obras autônomas – pode ser inserido em um amplo contexto artístico da segunda metade do século XX, no qual o pós-moderno está inserido, e que permite o paralelo feito aqui entre adaptação e arte pós-moderna.

Hutcheon, que teorizou tanto sobre o pós-modernismo como sobre adaptação, não abordou especificamente a relação entre esses dois pontos, mas justificou seu empenho nesses temas da seguinte maneira:

Em primeiro lugar, sempre tive grande interesse pelo que veio a ser chamado de “intertextualidade” ou relações dialógicas entre textos [...]. Uma segunda constante foi o impulso talvez perverso de desierarquizar, o desejo de desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como pós-modernismo, paródia e, agora, adaptação, não raro vistas como secundárias e inferiores. (HUTCHEON, 2013, p. 12)

Ou seja, neste trecho podemos perceber que a autora estabelece uma relação entre a teoria pós-moderna e a teoria da adaptação partindo de duas características comuns: a intertextualidade e a inversão da hierarquia entre as categorias obra adaptada *versus* adaptação, por meio da valorização da adaptação como obra de arte autônoma e não devedora à obra adaptada. Ou seja, há nesses dois pontos o esforço de desafiar uma

hierarquia entre categorias que remete à superioridade de uma categoria a outra, como nas categorias espírito *versus* físico, voz *versus* escrita, original *versus* cópia, etc.

Como vimos anteriormente, Stam, em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), faz uma crítica à chamada *crítica da fidelidade*, defendendo que a adaptação possui uma relação não hierárquica com a obra original, mas dialógica e intertextual. A crítica da fidelidade se baseia em um moralismo hierarquizante em que a adaptação é uma obra que deve ser fiel à obra original, recaindo em uma avaliação um tanto quanto subjetiva da qualidade das adaptações. Nesse artigo, Stam baseia sua crítica em movimentos teóricos reunidos sob a rubrica do *pós* para mostrar como eles contribuíram para dar uma nova ótica para a crítica das adaptações.

Para subverter o preconceito com as adaptações, Stam mostra como desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo causaram impacto direto no aprofundamento do estudo das adaptações. Dessa maneira, interessa para esta pesquisa dois aportes teóricos apontados por ele para estabelecer o paralelo entre os estudos da adaptação e da arte pós-moderna, para situarmos a adaptação no contexto cultural da arte pós-moderna: a *intertextualidade* de Kristeva e o *suplemento* de Derrida.

A teoria da *intertextualidade* de Kristeva enfatiza a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior. Stam entende o conceito de adaptação como um “dialogismo intertextual”, em que todas as formas de texto são intersecções de outras faces textuais. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, “a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24). Ou seja, mesmo o texto dito “original” também carrega consigo ecos de outros textos, e indefinidamente, não havendo qualquer hierarquia entre os textos. Dessa forma, a intertextualidade opõe-se à originalidade modernista, ao confrontar essa pretensa originalidade com a ideia de hipertextos, os ecos de outros textos que qualquer obra carrega consigo. Nesse sentido, a ideia de intertextualidade, ao opor-se ao antigo conceito de influência, derruba a ideia de modelos a serem seguidos, inserindo a literatura em um contexto de sistema amplo de signos, marcado pela troca constante, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam e a questão da verdade se torna impertinente.

No contexto do pós-estruturalismo, o conceito de *suplemento* de Derrida desfez binarismos excessivamente rígidos ao propor a inversão da primazia de uma categoria sobre outra, como no caso do “original” sobre a “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. Na crítica derridiana, pode-se dizer que o “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; a *Odisseia* (Homero, c. IX-VII a.C.) remonta à história oral anônima, *Dom Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605) remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719) remonta ao jornalismo de viagem, e *ad infinitum*. Os signos não têm um sentido único, estável ou permanente, mas encontram-se constantemente à deriva, num *jogo* aberto de significações. Estando em jogo, o sentido de uma palavra só existe em função da forma como essa palavra se relaciona com outras palavras, e esse sentido está sempre adiado e diferido em intermináveis remessas de significações, num movimento de *suplementariedade*. O *suplemento* é um extra adicionado a completar e compensar uma lacuna, em algo que deveria ser completo em si mesmo. Portanto, o suplemento de Derrida corrobora a intertextualidade, ao questionar a hierarquia entre “cópia” e “original”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade: “nunca houve nada exceto a escrita, nunca houve nada exceto suplementos e significações substitutas que poderiam somente surgir numa cadeia de relações diferenciais” (DERRIDA, 1995. p. 243-245). Portanto, entendendo-se os signos como suplementos de outros suplementos, sem nunca se chegar à realidade propriamente dita, desfaz-se qualquer relação hierárquica entre obras que dialoguem entre si, na clássica relação fonte/influência; mas, se toda obra é suplemento de outra, a adaptação seria um suplemento da obra adaptada que também é suplemento de outra e infinitamente, num jogo aberto de suplementações/significações.

Assim, foi impulsionado o avanço de uma teoria da adaptação sem a tutela da crítica da fidelidade e da hierarquia original/cópia. Tal avanço permitiu situar a adaptação em um contexto cultural e artístico amplo, no qual ela é ao mesmo tempo processo e produto, como veremos a seguir.

Hutcheon, em *A teoria da adaptação* (2013), procura estabelecer uma teoria da adaptação ao abordar *a adaptação como adaptação*, ou seja, enfocando o processo em si de adaptação e o produto gerado no processo. Isso porque quando nos referimos à adaptação, o conceito pode ser direcionado tanto ao processo como ao produto resultante do processo.

Hutcheon pontua que, como produto formal, a adaptação é um produto resultante de uma transcodificação intersemiótica, que pode ser comparada à tradução e à paráfrase. Da analogia com a tradução, temos que a adaptação acaba sendo uma recodificação em um novo conjunto de signos; da analogia com a paráfrase, temos que adaptar é oferecer uma nova versão de uma passagem ou texto, como, por exemplo, a adaptação livre de palavras em imagens, em adaptação cinematográficas, por exemplo (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Por outro lado, a adaptação enquanto processo é uma reinterpretação e uma recriação, isso porque os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. Ou seja, o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade e talento (HUTCHEON, 2013). Dessa forma, a adaptação gera uma obra autônoma, mas em diálogo intertextual natural com a obra original.

2 A ADAPTAÇÃO COMO PROCESSO DE RECRIAÇÃO E REINTERPRETAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS NO CONTEXTO PÓS-MODERNO

Como vimos, foi Barthes quem disse que no nível da denotação, dos signos, é impossível obter uma correspondência; imagem e palavra são irreduzíveis. No nível da conotação, porém, é possível, através de signos diferentes, veicular ideias semelhantes (BARTHES, 1977, p. 36). Adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base, pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. Portanto, a adaptação é uma *recriação* dessa obra, não somente em outra linguagem, mas a partir de uma outra leitura, a do adaptador, cujo olhar é outro.

Por isso Hutcheon, ao falar sobre a adaptação como um processo, fala em “arte cirúrgica” (2013, p. 43): geralmente em romances longos, o trabalho do adaptador é de subtrair e contrair, ou seja, de cortar personagens importantes, e com eles subtramas, acontecimentos marcantes e descrições relacionadas

Assim, podemos entender como a adaptação está inserida no contexto da arte pós-moderna. Como vimos anteriormente, a ideia de intertextualidade de Kristeva, ao opor-se ao antigo conceito de influência, derruba a ideia de modelos a serem seguidos, inserindo a literatura em um contexto de sistema amplo de signos, marcado pela troca constante, no qual a questão da propriedade e da originalidade se relativizam e a questão da verdade se torna impertinente. Essa intertextualidade é intrínseca ao contexto da arte na chamada pós-modernidade, em que a adaptação, aos poucos, deixa de ser vista como secundária ou inferior.

Consequentemente, essa intensificação da adaptação contribuiu para a inversão do binarismo entre “original” e “cópia”. Na perspectiva de Derrida, como vimos, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. Estando em um jogo aberto de significações, o sentido de uma palavra só existe em função da forma como essa palavra se relaciona com outras palavras, e esse sentido está sempre adiado e diferido em intermináveis remessas de significações, num movimento de *suplementariedade*. Dessa forma, o suplemento de Derrida corrobora a intertextualidade, ao inverter a hierarquia entre “cópia” e “original”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade. Destarte, tanto a obra literária como a adaptação (seja cinema ou quadrinhos etc.) são suplementos, sempre vão ser remetidos a significados anteriores e remeter a novas significações, em uma rede de significações sem fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao transpor uma obra para outra linguagem, os autores adaptadores (re) criam, (re) escrevem em imagens, a partir de sua própria expressão artística, o texto de outro autor.

Mas, afinal, não temos aqui a definição de intertextualidade: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação

intertextual com os primeiros? Os textos literários também não ressoam textos anteriores desde tempos imemoriais? Desde a *Odisseia* de Homero, passando pelas tragédias históricas de Shakespeare, pela *Divina Comédia* (1304-1321) de Dante Alighieri e pela sátira aos romances de cavalarias em *Dom Quixote*, até o moderno clássico *Ulysses* (1920) de James Joyce, as obras literárias sempre se criam a partir de textos preexistentes. Ou seja, mesmo o texto dito original também carrega consigo ecos de outros textos, e indefinidamente, não resistindo qualquer hierarquia entre os textos. Logo, as adaptações também podem ser grandes obras de arte, sem qualquer prejuízo para as obras literárias que servem de fonte de inspiração.

Por isso a intertextualidade foi um dos pontos de convergência entre a adaptação e a arte pós-moderna, valendo-se do suplemento de Derrida. Como vimos, o *suplemento* é um extra adicionado a completar e compensar uma lacuna, em algo que deveria ser completo em si mesmo. Os signos não têm um sentido único, estável ou permanente, mas encontram-se constantemente à deriva, num jogo aberto de significações. Por isso, inverte-se a hierarquia entre “cópia” e “original”, ou poderíamos dizer “fonte” e “influência”, “obra adaptada” e “adaptação”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade. A literatura, então, entre os signos desse jogo, seria apenas mais um suplemento. Na arte pós-moderna vê-se que a originalidade deixa de ser um objetivo, visto que toda a linguagem é suplemento numa cadeia de relações sem fim.

Interessante é que até recentemente se falava em fim da literatura, como se falava também do fim de muitas coisas: da arte, da filosofia, do jornalismo, da história. Talvez um fim aconteceu, mas não exatamente como pensávamos: houve o fim das coisas como se acreditava, separadas caprichosamente em rótulos, para uma rede imensa e intensa de troca de signos e mais signos, significações flutuantes, vozes múltiplas, linguagens, identidades, tudo móvel e líquido. A literatura, no entanto, permanece ao longo dos séculos, resistindo, renascendo, reinventando-se. *Adaptando-se*.

Referências

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.15-

33, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>. Acesso em: 23 abr 2018.

ARRUDA, A. M. de. Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. *Estação Literária Londrina*, vol. 9, p. 220-237, jun. 2012.

BARTHES, Roland. *Image – Music – Text*. Tradução: Stephen Heath. Londres: Fontana Press, 1977. Disponível em: <http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes__Roland_-_Image_Music_Text.pdf>. Acesso em 22 jan. 2018.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.

COELHO, T. *Moderno Pós-Moderno: Modos e Versões*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COSTA, J. Pós-modernidade, cultura e pastiche: algumas considerações acerca da contemporaneidade. *Anais*. Anais do III Seminário Linguagem e Identidades: múltiplos olhares. São Luiz: UFMA, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução: Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 2(2): 1-200, 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. 7.ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa; 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SOUSA, Marta Noronha e. *A Narrativa na Encruzilhada: A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema*. Edição Electrónica. Braga: Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51. Florianópolis: jul./dez. 2006. p. 019- 053. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 22 fev 2014.

Recebido em: 08/06/2022

Aceito em: 16/08/2022

ⁱ O termo “pós-moderno” foi cunhado originalmente na década de 1950 pelo historiador inglês Arnold Joseph Toynbee para designar um tempo de problemas, com sintomas de desintegração e destruição da Idade Moderna. Portanto, o pós-moderno de Toynbee era apocalíptico e estava de acordo com o pensamento da época, com a crise do pós-guerra, que incluía uma desconfiança generalizada e uma irracionalidade a qual o modernismo não dava conta (FERNANDES, 2010, p. 46).

ⁱⁱ Vale lembrar que o projeto da modernidade, segundo Teixeira Coelho, “recobriria de modo amplo e geral os últimos três séculos da cultura ocidental de extração europeia” (2001, p. 20). Tem sua base firmada a partir do iluminismo e do humanismo, quando se acreditou que a razão levaria o homem a alcançar um estágio ideal de civilização.

ⁱⁱⁱ Para esta pesquisa, abordaremos apenas as duas primeiras perspectivas, visto que nos interessa muito mais a relação entre obra adaptada e adaptação, embora em diversos momentos recorreremos à recepção tanto da obra adaptada como da adaptação.