

A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA COMO UM FENÔMENO DIALÓGICO-INTERTEXTUAL: UMA PERSPECTIVA DE ESTUDO

SILVA, Patricia Vieira da¹

RESUMO: Diante das diversas possibilidades de investigação sobre transposição intermediática, este trabalho objetiva analisar duas das principais correntes teóricas que discutem o tema sob uma perspectiva dialógico-intertextual, voltando-se mais especificamente para a transposição do meio verbal para o não verbal. Para tanto, realiza-se uma revisão bibliográfica que inclui os principais conceitos referentes à tradução intersemiótica, tendo como aparato os trabalhos de Plaza (2003), Bluestone (1968) e McFarlane (1996), e à teoria da adaptação, através das obras de Naremore (1999), Stam (1992, 2000, 2008, 2013), Hutcheon (2013) e Sanders (2006), apontando as diferentes metodologias utilizadas por essas correntes e discutindo a questão da fidelidade/infidelidade em relação ao texto-fonte como parte significativa deste estudo. A partir da discussão realizada, constata-se que transpor um ou mais textos para uma diferente mídia significa reescrevê-los, adaptando-os a um novo contexto e intencionalidade. Assim, a transposição pode ser desde um mero eco do texto-fonte até sua completa reformulação e renovação, cabendo à análise individualizada evidenciar mais perto de qual desses extremos se insere determinado texto, sem se ater a parâmetros de valor ou de fidelidade, mas tomando-os como produtos independentes que dialogam com suas influências e instauram suas próprias significações.

Palavras-chave: Transposição Intermediática; Dialogismo; Intertextualidade.

INTER-MEDIATIC TRANSPOSITION AS AN INTERTEXTUAL DIALOGIC PHENOMENON: A STUDY PERSPECTIVE

ABSTRACT: In view of the different possibilities of research on inter-mediatic transposition, this paper aims to analyze two of the main theoretical currents that discuss the theme, adopting a dialogical-intertextual perspective, turning more specifically to the transposition of the verbal to non-verbal medium. For this, a bibliographic review is carried out that includes the definitions of the main concepts about intersemiotic translation, having as apparatus the works of Plaza (2003), Bluestone (1968) and McFarlane (1996), and about the theory of adaptation, through works by Naremore (1999), Stam (1992, 2000, 2008, 2013), Hutcheon (2013) and Sanders (2006), pointing out the different methodologies adopted by these theories and discussing the issue of fidelity/infidelity in relation to the source text as a significant part of this study. From the discussion held, it is verified that transposing one or more texts to a different media means rewriting them, adapting them to a new context and intentionality. Thus, the transposition can be from a mere echo of the source text until its complete reformulation and renewal, and it is up to the individualized analysis to show closer to which of these extremes a particular text is inserted, without adhering to parameters of value or fidelity, but taking them as independent products that dialogue with their influences and establish their own meanings.

Keywords: Inter-Mediatic Transposition; Dialogism; Intertextuality.

¹Mestre em Letras e Ciências Humanas pela Universidade do Grande Rio – Unigranrio, Duque de Caxias, Rio de Janeiro. *E-mail:* vieira.pvs@hotmail.com.

Introdução

A transposição de textos literários para outras formas artísticas e midiáticas já é algo bastante comum na cultura contemporânea, sendo inúmeras as práticas de ressignificação da literatura que, mediante a junção de signos unicamente verbais com signos visuais e/ou sonoros, a transformam em peças teatrais, *comic books*, publicidade, filmes, novelas, seriados, entre outros produtos, mobilizando novas formas de leitura e interlocução tanto com obras clássicas como com *best-sellers* atuais.

Diante das diversas possibilidades de investigação sobre o tema, interdisciplinar por natureza, podendo envolver diferentes áreas do conhecimento, como comunicação, literatura comparada e linguística aplicada, este artigo destaca como seu objetivo a análise das principais correntes teóricas que discutem a transposição de textos escritos para outros meios não verbais, e como ela se manifesta como uma prática dialógico-intertextual.

Dessa forma, esta pesquisa pretende contribuir para a reflexão crítica acerca das metodologias aqui abordadas, ponderando entre elas e sugerindo uma perspectiva de estudo abrangente, cuja principal proposta consiste na análise do complexo emaranhado de fios que compõem a rede dialógico-intertextual na qual toda transposição entre diferentes mídias está inserida, podendo servir como um recurso teórico básico para outras pesquisas sobre o tema.

A fim de alcançar seu objetivo, o trabalho utiliza como metodologia de pesquisa a revisão bibliográfica e divide-se em duas seções teóricas, interligadas entre si, além desta Introdução e das Considerações Finais que o encerram. Na primeira seção, desenvolvida a seguir, são apresentadas as definições de dialogismo e polifonia, cunhadas por Bakhtin (1997, 2003), e de intertextualidade, concebida por Kristeva a partir da teoria bakhtiniana e desenvolvida por outros autores, como Barthes (2004) e Riffaterre (1979), fundamentais para o embasamento da reflexão sobre a transposição intermidiática enquanto um fenômeno dialógico-intertextual, conforme aqui proposto.

Já na segunda seção, são abordados os principais conceitos referentes a duas das mais importantes teorias referentes à transposição intermidiática – a tradução intersemiótica, a partir das contribuições de Plaza (2003), Bluestone (1968) e McFarlane (1996), e a teoria da adaptação, através das obras de Naremore (1999), Stam (1992, 2000, 2008, 2013), Hutcheon (2013) e Sanders (2006) –, apontando as diferentes metodologias adotadas por essas correntes e como o conceito de dialogismo intertextual passou a ser integrado a essa prática, bem como discutindo a questão da fidelidade/infidelidade em relação ao texto-fonte, tendo como pressuposto que o novo texto (transposição) se estabelece a partir da união e ruptura, em níveis variáveis, com outros textos (verbais e/ou não verbais), dentre os quais nenhum pode ser considerado original.

Dialogismo e intertextualidade na transposição intermidiática

Falar em transpor um ou mais textos para um diferente meio implica, necessariamente, o debate sobre o diálogo entre o(s) texto(s)-fonte e a nova obra, comumente referidos como partes de uma relação intertextual (intertextos). Nesse sentido, faz-se necessário aqui, a fim de embasar a perspectiva de estudo sobre a qual se pretende debruçar, qual seja, a abordagem da transposição intermidiática como um fenômeno dialógico-intertextual, apresentar seus dois principais conceitos: o dialogismo e a intertextualidade.

Dialogismo (e polifonia) em Bakhtin

Um dos aspectos mais importantes da teoria da linguagem proposta por Bakhtin (1997, 2003) é o diálogo, princípio que estende à sua concepção de mundo e de sujeito. Conforme assevera Fiorin (1999),

Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc. (p. 29).

Para o pensador russo, a linguagem só existe enquanto dirigida para o outro, e, por isso, nenhum discurso é autônomo ou independente, revelando-se como um processo heterogêneo que inclui diversas vozes e cuja condição de sentido é representada pelo diálogo. De acordo com sua conceituação:

As relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido (não como objetos e não como exemplos linguísticos), acabam em relação dialógica (BAKHTIN, 2003, p. 323).

Em outras palavras, o dialogismo pode ser entendido tanto como um elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem quanto, por outro lado, dizer respeito às relações estabelecidas entre o “eu” e o “outro” nos processos discursivos estabelecidos historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos (BRAIT, 1997, p. 98).

Ao estudar a obra de Dostoiévski, Bakhtin (1997) identifica nos textos do romancista a coexistência de vários discursos sem a predominância de um(ns) sobre o(s) outro(s) — nem mesmo a voz do narrador se destaca —, estabelecendo uma relação dialógica na qual as falas do autor e do herói (personagem) se encontram no mesmo plano. Como explica o teórico:

Assim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. Daí não haver tampouco uma imagem sólida do herói que responda à pergunta: “quem é **ele**?”. Aqui há apenas as perguntas: “quem sou **eu**?” e “quem és **tu**?”. Mas essas perguntas também soam no diálogo interior contínuo e inacabado. A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. O discurso do autor não pode abranger de todos os lados, fechar e concluir de fora o herói e o seu discurso. Pode apenas dirigir-se a ele. Todas as definições e todos os pontos de vista são absorvidos pelo diálogo, incorporam-se ao seu processo de formação.[...] No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra (BAKHTIN, 1997, p. 256, grifos do autor).

Diante disso, Bakhtin (1997) atribui a Dostoiévski a criação de um novo tipo de romance, o qual denomina polifônico. Na polifonia², segundo ele, uma obra interage com outras vozes, outros discursos, caracterizando-se pela presença de uma heterogeneidade de elementos por ela assimilados e reestruturados, no que se contrapõe ao universo monológico, no qual o discurso se apresenta como uma única voz, a do próprio autor, detentor do poder de significar.

Embora não raro caminhem juntos, os conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia não se confundem. Segundo Barros (1999, p. 4), enquanto se reserva o primeiro termo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso, o segundo é definido pelas vozes presentes no discurso que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Logo,

[o]s textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1994, p. 6).

No caso da transposição intermediática, ambos os termos contribuem para demonstrar que um novo texto revela a intervenção de outros, anteriores a ele, ao mesmo tempo em que exerce uma influência própria, ao imprimir, por exemplo, novas características ao(s) texto(s)-fonte. Nesse sentido, Robert Stam (2013), especialista em teoria e história do cinema, afirma que:

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc. (STAM, 2013, p. 230).

Segundo aponta Barros (1999), o dialogismo se desdobra em dois aspectos: o da interação verbal, entre enunciador e enunciatário do texto, e o da intertextualidade, no interior do discurso (denotando o diálogo com outros textos). Cabe salientar que o segundo termo, apesar de calcado nos estudos realizados por Bakhtin, não foi cunhado por ele, tendo sido concebido por Julia Kristeva³ como um modo de (re)nomear a relação dialógica estabelecida no interior dos textos.

A intertextualidade a partir de Kristeva

² Bakhtin toma o termo polifonia emprestado da música, em que a acepção se refere à combinação simultânea e harmonicamente estabelecida entre várias melodias independentes. Para mais informações sobre o sentido de polifonia trazido da música medieval e sua aplicação metafórica no corpo teórico desenvolvido por Bakhtin, ver o artigo de A. R. Roman (1993).

³ A autora utiliza o termo intertextualidade pela primeira vez no artigo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, publicado originalmente em 1967, na revista *Critique*, no qual promove uma longa discussão acerca das teorias bakhtinianas contidas nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Em suas pesquisas, Kristeva (2005) atenta para a produtividade da escrita literária enquanto redistribuição e disseminação de textos anteriores através de um novo. Sob essa concepção, a semiótica defende que todo texto literário possui uma relação implícita ou explicitamente marcada com outros textos que lhe antecedem, caracterizando-se, portanto, como um intertexto.

Dito de outro modo, considerando a ideia de que todo texto é um intertexto, não existe texto puro, dotado de neutralidade ou originalidade. A partir das memórias discursivas do autor, que lhe trazem à lembrança outros textos já conhecidos, uma obra, intencionalmente ou não, sempre remete a outras. Assim, Kristeva (2005) chega a sua famosa conceituação de intertextualidade, tornada chave no campo da crítica literária e mais tarde popularizada em outras áreas do saber e das artes, inclusive a teoria da adaptação, uma das teorias de transposição intermediária a serem discutidas neste trabalho. Segundo a autora,

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade⁴, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A partir desse conceito de Kristeva, Roland Barthes (2004) apresenta outras perspectivas sobre a intertextualidade. Além de considerar o texto um espaço de dimensões múltiplas, das quais nenhuma é original, correspondendo a um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004, p. 62), importa ao autor o papel do leitor na tessitura do texto. Para ele,

[u]m texto é feito de múltiplas escritas, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar no qual esta multiplicidade se agrupa, e este lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço em que todas as citações que constituem a escrita são inscritas sem que nenhuma delas se perca; a unidade do texto não reside na sua origem, mas em seu destino [...] (BARTHES, 2004, p. 64).

Seguindo esse desenvolvimento da intertextualidade como um processo atinente tanto à pluralidade do texto quanto à de quem o lê, Riffaterre (1979 apud SAMOYAUULT, 2008) inova ao abordar a recepção a partir da possibilidade do reconhecimento do intertexto por um mínimo traço, mesmo implícito, que venha a acionar no leitor o seu repertório de leituras. Nesse sentido, o intertexto passa a ser compreendido como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (RIFATERRE, 1979, p. 9 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 28), considerando-o, portanto, inseparável do texto e essencial para a sua compreensão.

Ainda que os estudiosos acima citados não contemplem em seus trabalhos o texto veiculado por outros meios (não verbais), a partir de suas contribuições, a noção de

⁴Kristeva (2005) faz uso do termo intersubjetividade para se referir à relação entre os sujeitos do discurso: autor e leitor. Para a autora, essa relação constitui um eixo horizontal, ao qual se junta um eixo vertical, a intertextualidade, referente à relação entre um texto e os demais (intertextos), que com ele dialogam.

intertextualidade, associada à de dialogismo, vem sendo amplamente utilizada tanto na análise de relações estabelecidas entre textos de um mesmo campo semiótico, como o literário, quanto entre campos semióticos distintos, para investigar, entre outras, a associação entre “novos” textos, produzidos, por exemplo, nos universos televisivo, cinematográfico, musical e publicitário, e os textos-fonte, advindos, sobretudo, do universo literário.

Stam (1992), por exemplo, aplica à teoria do cinema o conceito de intertextualidade a fim de ressaltar a relação dialógica presente nos textos (filmes), seja em seu interior (escolhas discursivas), seja com outros textos e com o leitor (público). De acordo com o autor:

A concepção de “intertextualidade” (versão de “dialogismo”, segundo Julia Kristeva) permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo) (STAM, 1992, p. 34).

Assim, partindo do princípio de que a transposição intermediária de uma obra artística consiste em uma dentre várias leituras possíveis, Stam (2013), alicerçado no dialogismo bakhtiniano e na teoria da intertextualidade de Kristeva, propõe uma abordagem dialógico-intertextual para o fenômeno, esclarecendo que,

[e]m seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação (STAM, 2013, p. 226).

A base teórica até aqui apresentada é relevante para a discussão proposta neste trabalho na medida em que os conceitos de dialogismo e intertextualidade são amplamente utilizados por autores que abordam a transposição intermediária, conforme observado na próxima seção, em que são apresentadas duas de suas teorias mais conhecidas, partindo da primeira, a tradução intersemiótica, embasada na concepção semiótica, até chegar à segunda, a teoria da adaptação, que faz grande uso da ideia de dialogismo intertextual, sobretudo para questionar a relação de fidelidade/infidelidade entre a adaptação e o texto-fonte.

Tradução intersemiótica e teoria da adaptação: formas de transposição intermediária

Tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* são, segundo Stam (2008, p. 21), alguns dos nomes comumente associados à ideia de transposição de textos entre mídias. O uso de tais

termos, no entanto, refere-se, em maior ou menor grau, a posições metodológicas distintas. Academicamente, tanto a crítica literária quanto a crítica cinematográfica contemporâneas abordam essa prática transpositora principalmente a partir das seguintes linhas teóricas:

(1)**tradução intersemiótica**: teoria crítica que consiste na interpretação de signos verbais mediante sistemas de signos não verbais, iniciada por Roman Jakobson (2007) – a fim de refletir sobre as nuances do processo tradutório – e desenvolvida, entre outros, por Julio Plaza (2003) – que, ecoando as ideias de Jakobson, acrescenta que tal relação entre signos verbais e não verbais pode se estabelecer entre diferentes tipos de arte, como, por exemplo, entre a música e a dança ou o cinema e a pintura – e por George Bluestone (1968) e Brian McFarlane (1996), que direcionam seus trabalhos sobre o tema na análise comparativa do binômio literatura-cinema, voltando-se quase que estritamente para a estrutura narrativa da tradução; e

(2)**teoria da adaptação**: corrente que rompe com a metodologia de estudos comparativos e estabelece a relação entre o texto-fonte e a adaptação como uma reinterpretação/recriação criativa, levando em conta os contextos de produção e recepção, padrões culturais, dentre outros aspectos, e que tem entre seus principais representantes Robert Stam (1992, 2000, 2008, 2013) – destacando-se sobretudo pela utilização do conceito de dialogismo intertextual aplicado à prática da adaptação e pela crítica aos critérios de fidelidade/infidelidade em comparação com o texto-fonte –, Linda Hutcheon (2013) – que estende a definição de adaptação aos mais variados produtos culturais –, e Julie Sanders (2006), que propõe uma diferenciação entre os conceitos de adaptação e de apropriação, conforme o novo produto se afasta menos (adaptação) ou mais (apropriação) do texto-fonte.

Vale ressaltar que, embora comumente se direcionem para os estudos sobre cinema, ambas as correntes são facilmente adequáveis à transposição de textos para as mais variadas mídias, já que, conforme ressalta Hutcheon (2013),

[a]s adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas de televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Tendo isso em mente, a seguir, discorre-se mais detalhadamente sobre cada uma dessas duas formas de transposição intermediária, destacando suas principais características, sobretudo a partir da perspectiva dialógico-intertextual, e seu entendimento acerca da relação de fidelidade/infidelidade ao texto-fonte.

A tradução intersemiótica: hibridismo semiótico

Ainda que o sentido mais comum do termo “tradução” aponte para a passagem de um texto, escrito ou falado, de um idioma a outro, há, na verdade, outros tipos a serem considerados. Nesse sentido, Roman Jakobson (2007) é um dos primeiros a dividir e categorizar os tipos de tradução realizados nas práticas de compreensão de significados.

A partir dos estudos de Charles S. Peirce, pai da semiótica moderna, a quem cita como responsável por dar uma definição incisiva do principal mecanismo estrutural da linguagem ao mostrar que todo signo pode ser traduzido por outro signo no qual ele está mais completamente desenvolvido (JAKOBSON, 2007, p. 32), o autor desenvolve o conceito de tradução, classificando-a em três tipos:

- 1) A tradução intralingual ou **reformulação** (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou **tradução propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 2007, p. 64-65, grifos do autor).

Já Plaza (2003, p. 7), que também menciona a reflexão sobre a semiótica peirceana como o referencial a partir do qual se exercitou na prática e teoria da tradução que resulta em sua obra *Tradução intersemiótica*, aprimora a categoria introduzida por Jakobson e elabora sua teoria a partir, segundo ele, de práticas artísticas com diversas linguagens e meios, como a multimídia e a intermídia, vindas de longa data e que sempre focaram na linguagem visual e nos trabalhos interdisciplinares com outros artistas (PLAZA, 2003, p. 12), considerando, assim, a tradução intersemiótica “como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2003, p. 14).

Voltando-se especificamente para os estudos sobre cinema, Bluestone (1968) se sobressai como o pioneiro na sistematização do processo de adaptação cinematográfica como uma forma de tradução intersemiótica. Em sua obra seminal, *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*, o autor considera o roteiro como mediador entre o literário e o cinematográfico, discutindo os limites estéticos tanto dos filmes quanto dos romances que lhes servem como texto-fonte. Para tanto, realiza a análise de películas baseadas em clássicos como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, evidenciando a diferença entre a concepção da imagem mental e a percepção da imagem visual, comum ao transporte de histórias de um meio verbal para um audiovisual.

O problema desse tipo de análise, porém, conforme aponta Naremore (1999), é que:

A abordagem de Bluestone se baseia em uma implícita metáfora da tradução, que rege todas as investigações em como os códigos se movem através dos sistemas de signos. A escrita nesta categoria geralmente lida com o conceito de literário contra forma cinematográfica e presta muita atenção para o problema da fidelidade textual, a fim de identificar as capacidades formais específicas da mídia (NAREMORE, 1999, p. 6, tradução livre).

Depois de Bluestone, conforme aponta a pesquisadora Thaís Diniz (2005), outros teóricos, como Geoffrey Wagner e Dudley Andrews, desenvolvem suas próprias considerações e classificações a respeito da transposição intermediária a partir da perspectiva da tradução intersemiótica. Sob esse viés, todavia, tendo a maioria dos estudiosos formação na crítica literária (DINIZ, 2005, p. 14-15), o objetivo continua

basicamente o mesmo: a comparação entre os dois tipos de narrativas e a análise dos elementos equivalentes entre elas, sobressaindo o critério de fidelidade entre a obra cinematográfica e o texto literário.

Também partindo da perspectiva dos estudos intersemióticos, Brian McFarlane (1996) propõe a análise da estrutura narrativa a partir da identificação de dois tipos de elementos existentes nas obras literárias: (a) aqueles de fácil permutação para o cinema, por meio do que chama de “processo de transferência”; e (b) aqueles que requerem maior criatividade do tradutor durante o processo, ao qual denomina “adaptação criativa”. De acordo com o autor, há uma distinção a ser feita entre o que pode ser transferido de uma forma narrativa para outra e o que necessariamente requer uma adaptação adequada. Para tanto, adota o termo “transferência” para designar o processo pelo qual certos elementos narrativos de romances são revelados como passíveis de exibição em filme e “adaptação” para se referir a processos pelos quais outros elementos romanescos devem encontrar equivalências, quando disponíveis, bastante diferentes no meio fílmico (MCFARLANE, 1996, p. 13).

Não obstante se mostre contrário à adoção de um critério de fidelidade entre a adaptação e o texto-fonte ao desenvolver uma proposta teórica cujo objetivo, segundo ele, não seria priorizar uma forma artística em detrimento da outra, mas sim ter como foco o estudo do processo, e não de seus resultados, McFarlane (1996) exemplifica sua teoria através de adaptações que considera mais ou menos “fiéis” às origens literárias. Assim, acaba recaindo no mesmo critério adotado por seus antecessores, ao estipular uma comparação que tem como ponto referencial a narrativa do romance, o que evoca, ainda que não intencionalmente, o debate sobre a fidelidade/infidelidade da transposição em relação ao texto-fonte.

Apesar disso, o teórico inova ao reconhecer que “[a]s noções críticas modernas sobre intertextualidade representam uma abordagem mais sofisticada da ideia do romance original como um ‘recurso’” (MCFARLANE, 1996, p. 10, tradução livre), delineando, ainda que de modo preliminar, a base dos estudos da teoria da adaptação.

A teoria da adaptação: intertextualidade entre textos verbais e não verbais

Em *Film and reign of adaptation*, Naremore (1999) se ocupa de trabalhos em torno da transposição de obras literárias para o cinema, criticando aqueles que têm na tradução sua base. Segundo o autor, “o problema com a maioria dos textos sobre adaptação como tradução é que eles tendem a valorizar o cânone literário e essencializar a natureza do cinema” (NAREMORE, 1999, p. 9, tradução livre), ideia que contesta, sobretudo por voltar muita atenção à questão da fidelidade textual, a fim de identificar as capacidades formais específicas da mídia.

Na contramão desse pensamento, o estudioso considera a adaptação um processo multidirecional, que leva em conta a transformação e as especificidades de cada mídia envolvida na adaptação, propondo que, “além de expandir as perguntas que fazemos e os tipos de textos que levamos em conta, precisamos somar às metáforas de tradução e desempenho a metáfora da intertextualidade, ou o que M. M. Bakhtin chamou de ‘dialógico’” (NAREMORE, 1999, p. 9, tradução livre).

Para tanto, Naremore (1999) avalia o processo adaptativo com base em uma série de artigos sobre a teoria da adaptação, entre eles “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”, de Stam (2000), no qual o autor, um dos mais citados sobre o tema na atualidade, argumenta que

[n]ós precisamos estar menos preocupados com noções rudimentares de “fidelidade” e dar mais atenção às respostas dialógicas – a leituras, críticas,

interpretações e reescrituras do material anterior (STAM, 2000, p. 75-76, tradução livre).

Para Stam (2008), adotar um critério de fidelidade significa ignorar a diferença entre os meios (distintos desde seus processos de produção), reduzindo a relação entre os textos ao admitir que o texto-fonte possui uma superioridade que deveria ser captada pela adaptação, independentemente de suas especificidades. Ainda de acordo com o estudioso:

[...] Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade escrita é **possível**. Uma adaptação é **automaticamente** diferente, é original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com músicas, efeitos sonoros, imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20, grifos do autor).

Assim, em oposição ao critério de fidelidade/infidelidade, muito utilizado por estudiosos da tradução intersemiótica, Stam avança que o processo de adaptação seja entendido como uma forma de dialogismo intertextual, conceito que, como já visto, sugere que qualquer tipo de texto remete a outras práticas discursivas, oferecendo para a obra adaptada uma leitura mais ampla, que alcança não só as influências mais perceptíveis, mas também a forma mais sutil de disseminação discursiva (STAM, 2000, p. 64). Ainda segundo ele: “O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da ‘fidelidade’” (STAM, 2008, p. 21).

Ecoando Stam, Hutcheon (2013) preconiza que a fidelidade não deve ser um critério de julgamento, nem tampouco o foco da análise de obras adaptadas, que deveriam ser experimentadas como autônomas, livres de quaisquer amarras de uma autoridade antecessora. Em *Uma teoria da adaptação*, obra na qual procura preencher as lacunas teóricas desse campo de estudo, a autora não se limita à análise de adaptações de romances ao cinema, abrangendo outras formas de adaptação, presentes tanto nos tradicionais palcos do musical e do teatro quanto nas mais modernas mídias digitais interativas.

Considerando a adaptação como um fenômeno mais amplo, a estudiosa apresenta três perspectivas interligadas para seu trabalho: a) adaptação como uma **entidade** ou um **produto formal**, consistindo em uma espécie de **transcodificação** que pode envolver mudança de mídia, de gênero ou de contexto, sendo capaz, dessa maneira, de contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda de expor (transportar) uma nova interpretação; (b) adaptação como um **processo de criação**, que envolve **(re)interpretação** e **(re)criação** do texto-fonte; e (c) adaptação como um **processo de recepção**: vista como uma forma de **intertextualidade**, na medida em que reavivam a memória de outras obras que ressoam através da repetição com diferença (HUTCHEON, 2013, p. 29-30).

Desse modo, na busca por variáveis comuns que permitam construir uma teoria da adaptação, Hutcheon (2013) propõe uma nova maneira de abordar a adaptação: como **produto** (transcodificação extensiva e particular) e como **processo** (reinterpretação

criativa e intertextualidade palimpséstica⁵), sendo possível, assim, observar as diferentes dimensões que ela ocupa.

Ao enfatizar a adaptação como processo, ou, como denomina, “a adaptação como adaptação”, a pesquisadora amplia o foco tradicional dos estudos sobre o tema, costumeiramente centralizados nos *media* e nos estudos comparativos, para abordar também as formas de engajamento entre as obras artísticas e o público. Para tanto, propõe três possíveis modos de engajamento: (a) **o contar**, em que o envolvimento do leitor é mediado por um narrador, que conduz o texto, sendo próprio da literatura narrativa; (b) **o mostrar**, também denominado modo performático, em que o envolvimento do leitor-espectador é transferido para o plano da recepção direta, como ocorre no cinema, no teatro e na televisão; e (c) **o interagir**, considerado a mais interativa forma de engajamento, já que depende do envolvimento por parte do indivíduo para que a narrativa se desenrole, como nos videogames e experiências de realidade virtual (HUTCHEON, 2013, p. 47-53).

Essa atenção dada aos modos de envolvimento do leitor-espectador com a história permite que o estudo sobre adaptação passe a compreender não só as especificidades de cada mídia e as possibilidades narrativas que oferecem como também seus contextos de produção e interlocução, visto que, segundo a autora, as histórias

[...] não consistem somente dos meios materiais para sua transmissão (mídias) ou das regras que as estruturam (gêneros). Esses meios e regras viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunicam significado narrativo a alguém em algum contexto, e são criados por alguém com esse intuito. Há, em poucas palavras, um contexto comunicativo mais amplo a ser considerado por qualquer teoria da adaptação (HUTCHEON, 2013, p. 51-52).

Assim, Hutcheon (2013) ressalta que, para que uma adaptação possa ser experimentada como tal, é preciso que se reconheça o original (adaptado), fazendo-o eclodir na memória do leitor-espectador ao se entrar em contato com o novo (adaptação). No entanto, apesar de ratificar ser durante o processo de transposição que se preenche as lacunas da adaptação com dados do(s) texto(s)-fonte, a autora lembra que muitos adaptadores contam demais com essa habilidade, o que pode fazer com que a nova obra não faça sentido algum sem o conhecimento prévio dessas referências. Segundo ela, isso não deve ocorrer, pois, para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela tem de satisfazer tanto o público “conhecedor” quanto o “desconhecedor”⁶ (HUTCHEON, 2013, p. 166).

⁵Hutcheon (2013) utiliza-se do termo em conformidade com o conceito de palimpsesto, de Gérard Genette (2010, p. 5), para quem: “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”.

⁶De acordo com Hutcheon (2013, p. 166, grifo da autora): “Se conhecemos o texto adaptado, somos ‘conhecedores’ – prefiro aqui utilizar o termo ‘conhecedor’, em vez de palavras que mais comumente descrevem o culto ou o competente [...]. O termo ‘conhecedor’ sugere esperteza e inteligência cotidiana, bem como entendimento, e evita algumas das associações elitistas dos outros termos em favor de um tipo de compreensão mais democrática da duplicidade enriquecedora e palimpséstica da adaptação. Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada

Ainda segundo a pesquisadora, diante da leitura da adaptação por um “desconhecedor”, que, na falta do conhecimento que lhe permita ler/ver a obra em sua duplicidade palimpséstica, a experimenta de forma independente, há uma outra possibilidade de percepção, já que, uma vez motivado, esse leitor-espectador pode “[...] na realidade ler ou ver o chamado original após experienciar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

Percebe-se, dessa maneira, que uma das principais contribuições da teoria da adaptação apresentada por Hutcheon (2013) é a evidência da contextualização, em que “[n]em o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 17).

Igualmente concentrada na importância da (re)contextualização sociocultural na prática adaptativa, outra autora que contribui para os estudos da teoria da adaptação é Julie Sanders (2006), que inova ao estabelecer o conceito de apropriação, o qual diferencia do de adaptação, por considerá-lo responsável por provocar uma maior ressignificação do texto-fonte.

Adaptação X apropriação

Ao se debruçar sobre a teoria da adaptação, fortemente influenciada pelo conceito de intertextualidade, especialmente a partir das obras de Kristeva e Genette, Sanders (2006), aventa que:

Qualquer exploração da intertextualidade e sua manifestação específica nas formas de adaptação e apropriação é inevitavelmente interessada em como a arte cria arte, ou como a literatura é feita pela literatura. [...] como leitores e críticos, nós também precisamos reconhecer que a adaptação e a apropriação são fundamentais para a prática, e, de fato, para o gozo da literatura (SANDERS, 2006, p. 1, tradução livre).

Propondo uma diferenciação entre os termos que dão nome a sua obra (*Adaptation and appropriation*), a autora considera a adaptação (*adaptation*) como responsável por transportar um texto de um gênero específico para outro modo genérico, podendo manifestar-se, por exemplo, na transposição de um romance em filme, de um drama em musical, de uma dramatização da prosa narrativa em prosa poética ou de um drama em prosa. Já a apropriação (*appropriation*) denota uma relação intertextual menos explícita, mais questionadora, podendo ser hostil ou até mesmo de caráter subversivo devido, principalmente, à postura crítica que adota.

Assim, ainda que se assemelhe à adaptação na sua capacidade de retrabalhar textos anteriores, a apropriação aponta para uma jornada mais distante em relação ao texto-fonte, baseada na assimilação de alguns de seus aspectos e sua consequente recontextualização sociocultural. De acordo com Sanders (2006):

[...] adaptações e apropriações podem variar em quão explicitamente elas começam seus propósitos intertextuais. Muitos dos filmes, programas de

[‘desconhecedor’], simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer”.

televisão ou peças adaptadas de obras canônicas da literatura [...] se declaram abertamente como uma interpretação ou releitura de um precursor canônico. [...] Na apropriação, a relação intertextual pode ser menos explícita, mais incorporada, mas o que é muitas vezes inevitável é o fato de que o compromisso político ou ético molda a decisão de um escritor, diretor, ou *performer* de reinterpretar um texto-fonte (SANDERS, 2006, p. 2, tradução livre).

Sob esse viés, a adaptação de uma obra literária para o cinema ou para a televisão, por exemplo, permanece sendo a mesma obra, mesmo com as possíveis alterações temporais ou de gênero. Em contrapartida, em uma apropriação, o texto-fonte pode não ser claramente reconhecido, já que é afetado de maneira mais incisiva e se torna menos perceptível. Ou seja,

Uma adaptação sinaliza um relacionamento com o texto-fonte ou original; uma versão cinematográfica de *Hamlet*, de Shakespeare, por exemplo, embora claramente reinterpretada pelos esforços colaborativos de diretor, roteirista, atores e pelas demandas genéricas do movimento de peça de teatro para filme, permanece, aparentemente, *Hamlet*, uma versão específica, embora realizada em modos temporais e genéricos alternativos daquele texto cultural seminal. Por outro lado, a apropriação frequentemente emprega um movimento de distanciamento mais decisivo da fonte, em direção a um produto cultural e a um domínio totalmente novos (SANDERS, 2006, p. 26, tradução livre).

Contudo, levando-se em consideração que a própria autora, na análise concreta de várias transposições intermediárias, parece não estabelecer diferenças terminológicas entre adaptação e apropriação, usando tais termos de modo permutativo, é possível considerar a apropriação como uma forma de adaptação ou vice-versa, ou mesmo não fazer qualquer distinção entre elas, como sugere Hutcheon (2013), para quem a adaptação pode ser descrita como “um ato criativo e interpretativo de **apropriação/recuperação**” (HUTCHEON, 2013, p. 30, grifo nosso).

De todo modo, vistas como práticas de reescritura dialógico-intertextual, ambas as denominações – adaptação e apropriação – transcendem a mera imitação, somando, alterando e inovando o texto-fonte, fazendo dele algo diferente e novo. Nesse sentido, Sanders (2006) entende que as adaptações/apropriações não devem ser julgadas por valores de fidelidade/infidelidade, já que, segundo ela “[g]eralmente, é no ponto exato da infidelidade que a maioria dos atos de adaptação e apropriação ocorrem”, deixando claro que “[o]s estudos de adaptação são, então, não sobre fazer julgamentos de valor polarizados, mas sobre analisar processos, ideologia e metodologia” (Sanders, 2006, p. 20, tradução livre), tal como preconizam Stam (1992, 2000, 2008, 2013) e Hutcheon (2013).

Considerações finais

Este artigo buscou abordar a transposição intermediária como um fenômeno dialógico-intertextual por considerá-la um importante instrumento de democratização cultural, que retira da leitura verbal o papel de única detentora da decodificação e transmissão dos textos escritos, em especial os literários.

Revisando duas das principais correntes teóricas sobre o tema – a tradução intersemiótica e a teoria da adaptação –, apresentou-se aqui possíveis rumos para a

pesquisa na área da transposição intermediática, coadunando-se especialmente com as ideias apregoadas pela teoria da adaptação, de natureza dialógico-intertextual por essência, sobretudo no que concerne à ruptura com quaisquer critérios de fidelidade, por entender a transposição entre mídias como uma prática munida de objetivos próprios e independente do texto-fonte para ter sentido.

Em resumo, constatou-se, através da revisão bibliográfica efetuada, que transpor um ou mais textos verbais para um diferente *media* significa reescrevê-lo(s) (de forma amplamente reconhecível ou não), adaptando-o(s) a um novo contexto e intencionalidade. Assim, a transposição pode ser desde um mero eco do texto-fonte até sua completa reformulação e renovação, cabendo à análise individualizada evidenciar mais perto de qual desses extremos ela se insere, levando-a a ser vista não apenas como produção mas também como parte do processo de recepção.

Apesar desse grande leque de possibilidades de inserção da transposição intermediática, variável, entre outros aspectos, de acordo com a área de estudos pela qual está sendo investigada, parece, a essa altura, ser incontestável afirmar seu caráter intertextual, anti-hierárquico, plural, híbrido e multicultural. Nesse sentido, entendendo-a como um fenômeno dialógico-intertextual, não se focou aqui na revisão da perspectiva de comparação entre a transposição e o texto-fonte a partir da atribuição de parâmetros de valor (superior/inferior) ou de fidelidade; ao contrário, buscou-se observá-la sobretudo como produto que dialoga com suas influências ao mesmo tempo em que rompe com elas e instaura suas próprias significações.

Por fim, vale salientar que este trabalho não se esgota em si mesmo. O referencial teórico aqui discutido configura-se apenas como uma dentre várias possíveis abordagens das teorias que investigam o tema, podendo e devendo ser expandido em investigações futuras sobre o assunto, sempre atual e dinâmico.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Mikhail Bahktin. São Paulo: Edusp, 1999. p. 1-9.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLUESTONE, George. **Novels into film**: the metamorphosis of fiction into cinema. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1968.
- BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 1997. p. 91-104.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. V. 84 (Coleção Debates).

- MCFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- NAREMORE, James. **Film and reign of adaptation**. Distinguished Lecture Series, 10. Indiana: Indiana University, 1999.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora. **Revista Letras**, [s.l.], v. 42, dez. 1993. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letrs/article/view/19126>>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London/New York: Routledge, 2006.
- STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.V. 20 (Série Temas Literatura e Sociedade).
- _____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000, p. 54-78.
- _____. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.
- _____. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. 4. ed. London: Blackwell Publishing, 2008. p. 1-52.

Submetido em 15 de abril de 2019. Aprovado em 28 de junho de 2019.