



Questões da Adaptação: Entre Leitores e Teorias

Adaptation Issues: Between Readers and Theory

Glauber Ormundo Dias Martins

Isis Nathany Dalfré, Luiza Lombardi

Beatriz Chaves Guimarães

Rhaíssa Silva Melo

Resumo: O presente estudo propõe uma reflexão teórica sobre o estatuto da adaptação no campo dos estudos literários, deslocando-a de uma compreensão subordinada à obra-fonte para reconhecê-la como gesto autoral legítimo. Partindo do diálogo entre Linda Hutcheon, Jorge Luis Borges e Mikhail Bakhtin, o estudo sustenta que a adaptação não deve ser julgada pelo critério da fidelidade, mas, sim, compreendida como processo criativo de transcodificação, reinterpretação e reinscrição estética. A adaptação é entendida como recriação em outro código, meio ou linguagem, marcada por exigências próprias do suporte, do público-alvo e do contexto de recepção. Assim, as mudanças não configuram “traição”, mas constituem parte inerente do processo adaptativo. A interlocução com Borges amplia esse entendimento ao afirmar que toda leitura é, em alguma medida, uma reescrita. Desse modo, o adaptador é concebido como leitor criativo. A adaptação, nessa perspectiva, materializa de maneira exemplar a leitura como recriação. Ao ocupar uma nova posição externa em relação ao texto original, mobiliza-se um excedente de visão próprio de seu tempo, de seu meio e de seu horizonte axiológico. Em síntese, o estudo demonstra que a adaptação constitui uma operação estética autônoma, dialógica e historicamente situada, capaz de manter vivas as vozes da tradição ao reinscrevê-las em novos regimes de significação, novos públicos e novas linguagens.

Palavras-chave: adaptação literária; transcodificação; dialogismo; reescrita; autoria.

Abstract: This study proposes a theoretical reflection on the status of adaptation within the field of literary studies, displacing it from a subordinate understanding in relation to the source work to recognize it as a legitimate authorial act. Drawing on the dialogue between Linda Hutcheon, Jorge Luis Borges, and Mikhail Bakhtin, the article argues that adaptation should not be judged by the criterion of fidelity but rather understood as a creative process of transcoding, reinterpretation, and aesthetic reinscription. Adaptation is conceived as a recreation in another code, medium, or language, shaped by the specific demands of the medium, the target audience, and the context of reception. Thus, changes do not constitute “betrayal” but form an inherent part of the adaptive process. The engagement with Borges broadens this perspective by asserting that every reading is, to some extent, a rewriting. In this sense, the adapter is conceived as a creative reader. Adaptation, from this viewpoint, exemplifies reading in a particularly concrete way as recreation. By occupying a new external position in relation to the original text, an excess of vision specific to its time, medium, and axiological horizon is mobilized. In sum, the study demonstrates that adaptation constitutes an autonomous, dialogic, and historically situated aesthetic operation, capable of keeping the voices of tradition alive by reinscribing them within new regimes of meaning, new audiences, and new languages.

Keywords: literary adaptation; transcoding; dialogism; rewriting; authorship.

INTRODUÇÃO

A adaptação ocupa um lugar paradoxal no campo dos estudos literários: onipresente nas práticas culturais contemporâneas e, ao mesmo tempo, frequentemente submetida à chamada “crítica da fidelidade”, que a avalia a partir de sua proximidade ou afastamento de um suposto original superior. Embora as contribuições de Linda Hutcheon (2013) tenham deslocado esse eixo avaliativo ao compreender a adaptação como transcodificação criativa e produto autônomo, permanece em aberto uma questão mais profunda: qual é o estatuto da autoria na adaptação?

Este estudo propõe enfrentar essa questão articulando três perspectivas teóricas: a teoria da adaptação de Hutcheon (2013), a concepção de leitura como recriação (Borges, 1998) e a noção de autor, herói e exotopia formulada por Bakhtin (2011). Partimos da hipótese de que a adaptação pode ser compreendida como uma nova operação de acabamento estético: um segundo gesto exotópico que reinscreve o herói em outro horizonte histórico, cultural e midiático, sem que isso implique hierarquia ou subordinação em relação à obra-fonte.

Ao deslocar o foco da fidelidade para a dinâmica dialógica da criação, defendemos que a adaptação não é apenas reinterpretação formal, mas reatualização axiológica. Se, para Bakhtin (2011), o autor ocupa uma posição exotópica que lhe permite conferir acabamento ao herói, sustentamos que o adaptador assume uma nova posição externa em relação à obra original, mobilizando um excedente de visão próprio de seu tempo e de seu meio. Essa operação não anula a autoria primeira, mas a reinscreve em um campo ampliado de vozes.

A interlocução com Borges (1998) permite radicalizar esse movimento. Ao afirmar que o leitor também é escritor e que cada leitura constitui uma reescrita, o autor argentino desloca a centralidade da intenção autoral e abre espaço para compreender a adaptação como materialização máxima da leitura criativa. O adaptador, nesse sentido, é o leitor que transforma sua interpretação em forma estética compartilhável.

Metodologicamente, o estudo desenvolve uma análise teórica comparativa, examinando convergências conceituais entre as três perspectivas mencionadas anteriormente. O percurso argumentativo organiza-se em três etapas: (1) revisão crítica da noção de fidelidade e da autonomia da adaptação; (2) discussão da leitura como recriação da tradição; (3) formulação da adaptação como segundo acabamento exotópico.

Ao final, pretende-se demonstrar que a adaptação não deve ser compreendida como derivação secundária, mas como gesto autoral legítimo, capaz de manter vivas as vozes da tradição ao reinscrevê-las em novos regimes de significação.

Questões de Fidelidade e Autonomia

Para Hutcheon (2013), a adaptação é uma reinterpretação criativa de uma obra original que transita entre diferentes sistemas de significação. Essa conversão

pode incluir uma mudança de meio (da literatura para o cinema, por exemplo) que impõe novos parâmetros cruciais para a interpretação do público.

O processo vai além da simples transposição de enredo; ele implica uma ressignificação da obra original, na qual a mudança de público-alvo (como no caso de adaptações de obras clássicas para infantis) é o novo parâmetro fundamental que orientará todas as escolhas narrativas e estéticas, em um esforço que, como prevê a Hutcheon (2013), pode ser coletivo.

Compreende-se a adaptação não como uma cópia, mas como recriação em outro código ou linguagem. Tais aspectos são especialmente relevantes quando a adaptação envolve mudança de faixa etária do público-alvo, o que pode exigir ajustes significativos, como a redução ou o acréscimo de elementos visuais e narrativos. Além disso, pode ocorrer uma intervenção material do meio em que a história é contada, que faz parte do contexto de recepção e pode integrar igualmente a dimensão da criação – por exemplo, devem ser considerados o tipo de impressão em um livro, telas de televisão, cinema, projetores e plataformas específicas.

Para explicar como o meio molda a experiência, Hutcheon (2013) retoma W. J. T. Mitchell, expondo a forma como o meio atua como elemento constituinte da comunicação, uma vez que tanto a produção quanto a recepção só se realizam através de suportes específicos que moldam a experiência. Ademais, a forma como são criadas e entendidas as histórias é moldada pelo meio em que elas circulam, englobando a dimensão da produção e da recepção.

Segundo Hutcheon (2013), outro ponto a ser considerado é o fato de que as mudanças são inevitáveis nas adaptações, uma vez que derivam de múltiplos fatores: exigências do meio, escolhas do adaptador, expectativas do público e contextos de recepção ou criação. Assim, as adaptações não são “traições”, mas exigências do processo. Essa necessidade de adequar um discurso clássico a um novo meio pode ser entendida a partir da teoria do dialogismo de Bakhtin (1997), que permite a adaptação de um gênero discursivo para outro de forma harmoniosa e com relação de cumplicidade. Nesse sentido, o texto não é somente formado por palavras, mas também por um universo de símbolos a serem pensados e explorados, podendo se adaptar ao meio de forma que não se torne escravo da adaptação e da fidelidade ao seu original.

Desse modo, Bakhtin (1997) parte do princípio de que cada enunciado possui uma conexão constante com si, envolvendo diálogos que retomam discursos passados ou que abrangem respostas futuras, proporcionando, assim, uma diversidade de perspectivas, ideologias e posicionamentos sociais capazes de moldar diversos novos textos a partir de um único enunciado. Com base nessa reflexão, é fundamental para esse trabalho pensar a relação do dialogismo presente nos textos com a fidelidade que o texto tem ao enunciado primeiro do autor-fonte.

Flealdade e Autonomia

Embora a fidelidade das obras adaptadas seja quase sempre questionada e exista certo preconceito diante das adaptações, através das reflexões a seguir é

possível provar que as modificações são tão essenciais quanto a necessidade de adaptar. Hutcheon (2013) questiona o valor atribuído às adaptações, por definição, consideradas inferiores e secundárias, argumentando que obras adaptadas são onipresentes em nossa cultura e, de fato, crescem constantemente em número. De acordo com estatísticas de 1992, 85% de todos os filmes vencedores do Oscar de Melhor Filme eram adaptações; além disso, as adaptações que ganharam o Emmy representavam 95% de todas as minisséries e 70% de todos os filmes transmitidos na grade semanal da TV (Hutcheon, 2013).

De acordo com a autora, existe a possibilidade de que esses números façam parte da escolha dos produtores ao optarem pelo “seguro”, ou seja, adaptações de clássicos que seriam “garantias” de que tal produção obteria o retorno financeiro esperado, já que possuem por si só um público engajado na história original e que poderia ser transportado para a obra adaptada. Porém, a autora reforça que, por mais que exista essa possibilidade, há algo particularmente atraente nas adaptações enquanto adaptações para atrair não somente o público da obra-fonte, mas também um novo público. Isso se dá no tratamento dado ao material original, que vai além de uma simples garantia financeira.

Nesse sentido, para compreender o que é uma adaptação, Hutcheon (2013) sugere que também é crucial entender o que ela não é. A autora argumenta que formas como o *sampling* musical, as sequências, *prequels* e as *fanfictions* ficam à margem do que se considera um “engajamento prolongado” com uma obra-fonte. Além disso, a autora destaca que plágios não podem ser considerados apropriações reconhecidas, já que essas são modalidades de reapropriação que, por diversas razões, não se configuram como uma reinterpretação integral.

Para explicar a adaptação, Hutcheon (2013) faz uma aproximação da adaptação com o ato de traduzir. Para isso, ela cita Benjamin (2011), que argumenta que a tradução não é o simples traduzir palavra por palavra ou uma tradução literal; não é uma cópia do significado do texto para um outro idioma, mas, sim, uma forma de engajar o texto original para que este seja visto através de outros pontos de vista.

Percebe-se que a teoria de Benjamin (2011) aproxima o conceito da tradução a uma relação com a adaptação. Para Hutcheon (2013), a adaptação é tradução, mas em um sentido muito específico: como transmutação ou “transcodificação”, ou seja, como recodificação necessária em um novo conjunto de convenções e signos. Desse modo, “assim como não existe tradução literal, não pode haver adaptação literal.” (Hutcheon, 2013, p. 16, tradução nossa)¹.

O conceito de transcodificação encontra-se na tradução da mensagem para um código diferente. Enquanto a transcodificação fala de uma mudança de meio, o conceito de paráfrase se dá através da elaboração de um texto com base em um outro já existente e conhecido, explicitando a mudança parcial na mensagem, ou seja, o conteúdo, que pode ou não ser transcodificado.

Essa forma de pensar a adaptação surge com Bluestone (1957), que compara ambos pensando na etimologia de paráfrase, no sentido de recriação para o novo,

¹ No original: *Just as there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation.*

mantendo o sentido original, com liberdade na forma. Esse conceito enfatiza que uma adaptação pode respeitar a essência do original sem ser uma cópia literal. Dessa forma, adaptar uma obra (literária, histórica ou cultural) é como fazer uma paráfrase: você mantém a essência da história, mas é livre para reinterpretar, ampliar e transformar o material original. Não se trata de copiar ou traduzir literalmente; mesmo as histórias “reais” passam por um processo criativo e interpretativo.

Com isso, descrever adaptações como “meras adaptações”, considerando todas as questões levantadas durante a produção e o período que antecede este momento, é pensá-las como obras inferiores ao original, sem considerá-las dignas de uma análise própria. Desse modo, Hutcheon (2013) enfatiza que é preciso, enquanto receptor e teórico, pensar o objetivo das adaptações e seu valor individual.

Ser uma obra adaptada não significa ausência de autonomia nem impossibilidade de interpretação e valorização própria. Hutcheon (2013) destaca que essa é justamente a razão pela qual toda adaptação possui sua própria aura. Como Hutcheon (2013, p. 28) argumenta, “[...] interpretar uma adaptação como adaptação é, em certo sentido, tratá-la como aquilo que Roland Barthes chamou não de uma ‘obra’, mas de um ‘texto’, um plural ‘estereofonia de ecos, citações e referências’”².

Por muito tempo, a “crítica da fidelidade” foi a ortodoxia crítica nos estudos de adaptação. No entanto, com novas perspectivas como a de McFarlane (1996) na obra *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, que propõe que a análise deve distinguir dois processos distintos: o da transferência (*transfer*), que decide o que pode ser transposto, e o da adaptação propriamente dita (*adaptation proper*), que determina o que deve ser recriado, interpretado ou traduzido criativamente para o novo meio, percebe-se que a fidelidade não é um parâmetro válido, pois cada meio tem códigos próprios. O foco deve ser entendido como o filme reinterpreta a narrativa dentro de suas possibilidades estéticas e técnicas.

Outra teórica que ajuda a quebrar esse estigma é Cardwell (2002), na obra *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, na qual ela amplia essa mudança, argumentando que as adaptações devem ser avaliadas como obras estéticas autônomas, não como derivações de um “original superior”. Sendo assim, o foco das análises deixa de ser a fidelidade ao texto fonte, atribuindo valor de acordo com a proximidade com o original, e passa a ser a criação e tradução entre os meios, onde o valor se encontra na autonomia estética e coerência interna. O papel do adaptador de copista e da adaptação como cópia inferior muda para um criador que interpreta e recria, e a adaptação passa a ser reconhecida como obra legítima com uma linguagem própria.

Assim, para Hutcheon (2013, p. 9), a originalidade de uma adaptação não reside no texto original em si, mas na forma como o adaptador transforma, reinterpreta e cria algo a partir da obra de referência. O problema da análise a partir da fidelidade da obra é que a crítica se baseia na suposição implícita de

² Tradução nossa do original em inglês: “Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative — a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (Hutcheon, 2013, p. 9).

que adaptadores visam simplesmente reproduzir o texto adaptado. Para a autora, a adaptação nunca significa somente reproduzir. “Portanto, uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – uma obra que é segunda sem ser secundária. É algo palimpséstico por si só.” (Hutcheon, 2013, p. 9, tradução nossa)³. Para ajudar os processos da adaptação, a autora propõe uma abordagem tridimensional para examinar as adaptações, considerando simultaneamente a obra resultante (produto), os mecanismos envolvidos em sua elaboração (processo) e os modos como é apropriada pelo público (o receptor).

O Produto, O Processo de Criação, e o Processo de Recepção

A conversão de um produto pode envolver uma mudança de meio (por exemplo, quando um filme originalmente roteirizado que se torna um fenômeno é posteriormente transformado em livro, ou, de forma mais comum, quando ocorre o processo inverso). Essa transformação também pode implicar uma alteração de gênero (como a passagem de um épico para um romance) ou ainda uma mudança de enquadramento e de contexto, em que a mesma história é narrada a partir de um ponto de vista distinto, produzindo uma nova interpretação. Essa conversão também pode indicar uma mudança na base da obra, passando de um registro mais realista ou histórico para uma narrativa ficcionalizada. É o que ocorre quando um livro fundamentado em fatos históricos é adaptado para uma obra audiovisual que incorpora elementos dramáticos e ficcionais, prática comum em muitas séries históricas contemporâneas, como *The Great*, *A Imperatriz* e *The Crown*.

No processo de criação, o ato da adaptação envolve sempre a (re)interpretação e, então, (re)criação, o que, dependendo da perspectiva, segundo Hutcheon (2013), foi chamado de “apropriação” ou “preservação”. Hutcheon (2013) menciona o caso de Priscilla Galloway, adaptadora de narrativas míticas e históricas para jovens, que tem como motivação preservar histórias que merecem ser conhecidas, mas requerem uma “reativação criativa” para dialogar com novas audiências.

Considerando a possibilidade de uma adaptação que não se sobreponha à obra original (ainda que possa tornar-se mais conhecida), a preocupação com a apropriação é válida. No entanto, essa preocupação perde força diante do risco de perda associado à permanência de uma história original imutável, que não dialoga com novos públicos e, portanto, não consegue se manter atemporal. Ou seja, pode-se pensar a obra adaptada como uma forma de manter viva a obra original, por meio de uma nova linguagem que dialogue de maneira mais eficaz com o público contemporâneo. Observam-se, por exemplo, inúmeras adaptações das peças de William Shakespeare; contudo, isso não torna suas obras originais obsoletas.

Uma vez que as adaptações são vistas como adaptações através de um conhecimento prévio da existência da obra original, é preciso considerar que o processo de recepção ocorre principalmente através da intertextualidade. As adaptações existem em um diálogo contínuo com o público, que reconhece os elementos familiares assim como as atualizações – o que também influencia a

³ *No original: Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative — a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.*

interpretação da obra. Ou seja, é o (re)conhecimento da recepção dos textos-base, usados como modelo ou inspiração, ao qual se sobrepõe um novo texto atualizado.

[...] nós experienciamos as adaptações (como adaptações) como palimpsestos, por meio de nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação. Para o público adequado, então, a novelização feita por Yvonne Navarro de um filme como *Hellboy* (2004) pode ecoar não apenas o filme de Guillermo del Toro, mas também a série de quadrinhos da *Dark Horse Comics* da qual o filme foi adaptado. O filme *Resident Evil* (2002), de Paul Anderson, será percebido de forma diferente por aqueles que jogaram o videogame de mesmo nome — do qual o filme foi adaptado — e por aqueles que não o jogaram (Hutcheon, 2013, p. 21, tradução nossa)⁴.

Em síntese, a adaptação se configura como um diálogo intertextual no qual uma obra preexistente é reinterpretada criativamente, resultando em um novo produto que mantém vínculos reconhecíveis com sua fonte, mas constitui uma criação autônoma. Muitas vezes, as mudanças na adaptação são determinadas pelo público-alvo: idade, contexto cultural, expectativas e conhecimentos prévios. Como Hutcheon (2013) aponta, um dos principais fatores ao se adaptar uma obra é o apelo de uma adaptação, que depende da capacidade de equilibrar elementos reconhecíveis com mudanças criativas; ou seja, o público é parte ativa do processo de significado. Sendo assim, a recepção é um fator indispensável a ser considerado na produção adaptativa. Por isso, para uma melhor compreensão desse papel, será utilizada a teoria de Borges (1998) em sua percepção a respeito do papel do leitor.

A leitura como Recriação: O Papel do Leitor Sob a Perspectiva de Jorge Luis Borges

A teoria borgeana encontra-se na análise aprofundada de conceitos já conhecidos. Embora a frase “o livro existe para ser lido” seja uma síntese perfeita de seu pensamento, é em obras como *O ato de ler e o prazer da leitura* (Borges, 1983) que o autor desenvolve essa ideia e defende que a leitura não é um ato passivo de decodificação, mas uma experiência vital e uma “forma de felicidade”. Essa ideia reforça o valor das experiências através do ato adaptativo. Como Hutcheon (2013) afirma, a ideia de adaptar é por si só um prazer, uma forma de confortar o receptor através da repetição de obras já conhecidas.

Para Borges (2021), o leitor é o fator central que desperta o sentido do livro e o transforma, deixando de ser um objeto sem voz. Se essa premissa for aceita, a pergunta que se segue é: o que ocorre quando um clássico, pela sua linguagem

4 No original: [...] we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation. For the right audience, then, the novelization by Yvonne Navarro of a film like Hellboy (2004) may echo not only with Guillermo del Toro's film but also with the Dark Horse Comics series from which the latter was adapted. Paul Anderson's 2002 film Resident Evil will be experienced differently by those who have played the videogame of the same name, from which the movie was adapted, than by those who have not.

arcaica ou complexidade temática, se afasta do potencial leitor? Em *Sobre os clássicos*, Borges (2021, p. 163) define o texto clássico não por uma qualidade intrínseca e imutável, mas por um consenso dinâmico de leitores: é “[...] o que as pessoas continuam lendo com reverência e amor.”. Assim, o clássico não é um monumento estático, mas um rio que corre no tempo, alimentado pelas águas de cada nova geração de leitores. A “reverência” não deve significar mumificação. Pelo contrário, a verdadeira reverência se manifesta no desejo de manter a obra viva, de atualizá-la para que o “amor” por ela não se perca.

Dando ênfase à relação da obra com o receptor, Borges (2002) desmonta a hierarquia tradicional entre autor e leitor. Para ele, a interpretação é um ato criativo tão importante quanto a escrita e cada leitura é uma reescrita, uma performance única. Em *Borges em diálogo* (Borges; Ferrari, 1985) e *Esse ofício do verso* (Borges, 2022), o autor insiste na liberdade interpretativa do leitor, o que dialoga diretamente com *O ato de ler e o prazer da leitura* (Borges, 1983, p. 16), no qual afirma que “o leitor é um escritor.”. Assim, entendemos que, na teoria de Borges, o significado de um texto não está somente na intenção do autor, mas também é produzido na interação entre a página, a subjetividade de quem lê e a adaptação, que é a materialização máxima desse princípio.

Nesse caso, o adaptador assume o papel de ‘leitor criativo’, não sendo – como também pontua Sarah Cardwell (2002) – um mero copista, mas um intérprete que, ao se deparar com o texto original, realiza uma leitura ativa e criativa. Essa operação não se configura como uma simplificação, mas como uma forma de tradução cultural, análoga ao procedimento realizado por Pierre Menard em relação ao Dom Quixote. No conto Pierre Menard, Autor do Quixote, presente em *Ficciones* (Borges, 1998), o narrador (que se apresenta como um amigo do autor fictício) descreve a empreitada de Menard, que não busca copiar o Quixote, mas produzi-lo novamente a partir de sua própria experiência e de seu contexto histórico.

[...] “O Quixote”, esclarece Menard, “interessa-me profundamente, mas não me parece – como direi?” – inevitável. Não posso imaginar o universo sem a interjeição de Poe: Ah, bear in mind this garden was enchanted! Ou sem o Bateau Ivre ou o Ancient Mariner, sei-me contudo capaz de imaginá-lo sem o Quixote. (Falo, naturalmente, de minha capacidade pessoal, não da ressonância histórica das obras.) (Borges, 1998, p. 51-52).

O narrador explica que Menard rejeitou os métodos que pareciam mais fáceis. O primeiro consistia em “ser Cervantes”, algo claramente impossível. O segundo propunha esquecer toda a história europeia desde 1602 para recuperar a mentalidade original do autor, uma tarefa quase inalcançável. Por fim, restava alcançar o texto a partir de sua própria identidade e de suas experiências no século XX. Menard opta por esse terceiro caminho, buscando coincidir com Cervantes sem imitá-lo. O resultado é um texto verbalmente idêntico ao original, mas infinitamente mais rico em camadas de significado.

No conto Pierre Menard, autor de Quixote (1998), o narrador compara a frase “a história é mãe da verdade” em ambas as obras e argumenta que o significado é

radicalmente diferente quando escrita por Cervantes no século XVII e por Menard no século XX. Em Cervantes, é um elogio retórico à história, um lugar-comum da época; mas, em Menard, ela é reescrita através do olhar de um autor contemporâneo de William James (pragmatismo). Assim, a “verdade” não é algo absoluto, mas algo que a história gera. É uma ideia muito mais complexa e rica. É através deste conto que Borges mostra que um texto do século XX, mesmo que igual, é necessariamente diferente de um do século XVII. Isso também ocorre com o leitor sobretudo no que diz respeito ao aumento de suas referências diante das obras ficcionais e da própria história – o que se aplica igualmente às obras adaptadas.

Em *Kafka e seus precursores*, Borges (1999), em uma análise comparativa de algumas obras, argumenta que a obra de Kafka modifica nossa leitura do passado, fazendo com que o leitor enxergue traços “kafkianos” em textos de Zenão, Browning ou Kierkegaard. Assim, o leitor é aquele que estabelece relações e cria linhagens, e a leitura é o que cria os “precursores”. Logo, assim como Hutcheon (2013), a perspectiva de Borges (1999) liberta a adaptação do estigma da inferioridade, pois, se a leitura é uma “forma de felicidade” e o livro só existe quando lido, negar a uma geração inteira o acesso a uma história fundamental sob o argumento da pureza textual ou da fidelidade ao original é condenar os originais a uma morte lenta por inanição.

A adaptação é um convite a um mundo de experiências dentro da leitura, honrando o clássico não somente pelo que ele foi, mas pelo que ele pode vir a ser, como uma história novamente amada por novos olhos. Em última análise, é a confirmação de que, na vasta biblioteca de Babel que é a cultura, todo livro pede para ser reescrito a cada nova leitura; e cada adaptação é um testemunho vivo de que a história ainda não acabou.

Adaptação e a Questão Bakhtiniana

A partir da perspectiva borgiana de compreender a literatura como uma vasta biblioteca de Babel, em constante processo de reescrita a cada nova interação (inclusive por meio da prática de adaptação para outros meios e públicos, escopo deste trabalho), é possível relacionar as adaptações ao conceito de dialogismo proposto por Bakhtin. Para Bakhtin (1997), todos os textos literários se constituem em relação com outros textos e remetem a enunciados previamente produzidos. Nesse sentido, a linguagem e a significação são construídas por meio da interação e do confronto entre diferentes vozes e perspectivas, de modo que o sentido de um enunciado se estabelece de forma relacional, a partir do diálogo entre as palavras do texto e outros discursos que o atravessam.

Para Bakhtin (1997), o discurso não é um mero conjunto de palavras que transmite uma informação, mas um encontro entre diferentes vozes que se comunicam e se modificam mutuamente. Assim, Bakhtin (1997) entende a linguagem como uma interação contínua, onde cada frase e enunciado moldam a continuação de um texto anterior ou referência a um texto futuro, nunca produzindo um monólogo, mas, sim, uma relação interlocutora, com outros discursos, vozes e contextos de uma conversação. Este é o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin.

Este conceito pode ser observado tanto em obras-fonte quanto nas adaptações durante os encontros e conflitos de culturas entre os personagens e a história externa à obra. Essa interação entre diferentes visões de mundo e ideologias resulta na representação de encontros de voz e discurso que vão além das intenções de um autor.

Para os fins do nosso trabalho, o dialogismo bakhtiniano nos remete a uma experiência de intertextualidade na qual as obras se inserem. O termo intertextualidade se tornou popular com a filósofa Júlia Kristeva (2005), sendo uma forma de manifestar esse dialogismo focando especificamente na relação entre textos, em que um novo texto é construído a partir de textos anteriores por meio de citações, alusões ou referências. À luz dos conceitos de intertextualidade e dialogismo, é possível analisar de forma mais clara o conceito de adaptação e, especificamente, a adaptação de um texto clássico e complexo, tanto linguística quanto culturalmente, sendo moldado em um texto infantil, romântico e narrado de forma fantasiosa.

Assim, adaptações sob a óptica bakhtiniana não podem ser vistas como uma mera cópia, redução ou releitura, mas como um diálogo entre a obra-fonte e um novo meio, transformando o passado textual em enunciados intrinsecamente ligados ao texto original em seu próprio direito, recriando e ressignificando um conceito ou conversação em forma de adaptação. Essa conversação está intrinsecamente ligada à interindividualidade da palavra. Segundo Bakhtin (1997, p. 350):

Tudo o que é dito, expresso, situa-se fora da 'alma', fora do locutor, não lhe pertence com exclusividade. Não se pode deixar a palavra para o locutor apenas. O autor (o locutor) tem seus direitos imprescritíveis sobre a palavra, mas também o ouvinte tem seus direitos, e todos aqueles cujas vozes soam na palavra têm seus direitos (não existe palavra que não seja de alguém). A palavra é um drama com três personagens (não é um dueto, mas um trio). É representado fora do autor, e não se pode introjetá-lo (introjeção) no autor.

Essa afirmação sintetiza a concepção bakhtiniana de linguagem como fenômeno essencialmente dialógico: cada palavra nasce do encontro entre vozes, contextos e sujeitos distintos. Assim, ao pensar a adaptação literária, compreende-se que a obra deixa de pertencer apenas ao autor original e passa a incorporar novas vozes: a do adaptador, a do leitor e a do tempo histórico em que se reinscreve. Ou seja, uma enunciação nunca será interpretada de uma única maneira, devido ao fato de que sua interpretação depende não somente do que o autor quer comunicar e de que forma ele comunica um discurso utilizando seu conhecimento de mundo, mas também de como o receptor do discurso recebe tal informação, utilizando seu próprio conhecimento de mundo. Logo, é possível um entendimento diferente das informações do discurso, originalmente de uma forma para o autor, mas modificado e ressignificado pelo interlocutor.

Ainda sobre a relação com o outro, Bakhtin (1997) analisa esse elemento no próprio processo de criação da obra. Para Bakhtin (1997), há uma precedência entre a relação do autor com a obra e a relação do autor com o mundo externo. Segundo

o autor, quando o escritor lida desde o início com grandezas externas, preocupado com discussões estéticas ou de mercado, obtém uma obra vazia. Assim, o peso de valores da obra estaria no conteúdo que nela o autor deposita, superando a forma (gênero) e o material (linguagem) que está sendo utilizado. É essa autenticidade que o autor coloca no conteúdo da obra que gera a unidade e o estilo do escritor, mas também a possibilidade de outras vozes emergirem de forma autêntica e não meramente mimética.

Bakhtin (1997) pontua que, fora da relação entre o eu e o outro, nenhum ato pode ter peso de valores. Assim, o peso de valores de uma obra se dá na relação entre o autor e o herói da obra, que transcende a própria autoconsciência do escritor. Para os fins deste trabalho, é importante destacar que a própria impossibilidade da intenção do autor da obra-fonte ser plenamente explicitada em seu texto legitima as potencialidades de adaptações futuras. Ou seja, a adaptação está longe de ser oportuna. Nela ressoam vozes que estavam presentes na obra original, mas abafadas por não serem a intenção do autor. Sobre isso, Oliveira (2009, p. 8) diz que:

Encontramos aí uma das primeiras colocações sobre a questão da alteridade e de sua importância para a constituição dos indivíduos, que vai ser retomada em *Autor e Herói*, quando Bakhtin (2003/1923) explora a compreensão do papel do outro na constituição do “eu”, na esfera da criação artística. Para tanto, Bakhtin faz uso do “excedente de visão”, próprio do autor, devido à posição exotópica que esse ocupa no conjunto da obra literária e imprescindível ao exercício da atividade estética, isto é, ao dar acabamento ao herói e à obra como um todo. Com isso, enuncia que o acabamento do “eu” vem de fora, a ideia de que é o outro que o completa, pois só a posição exotópica que o autor ocupa é que lhe possibilita ver o todo do herói, conseqüentemente, aquilo que este, o herói, não consegue ver em si mesmo. Ou seja, é o outro que completa, emoldura seu herói, inserindo-o em um contexto, a partir de um posicionamento externo, distanciado e valorado.

Assim, a adaptação é uma possibilidade de mais uma intervenção exotópica do herói criado pelo autor original. É a possibilidade de um segundo acabamento que vem de fora e mantém as vozes enunciadas originalmente vivas, mesmo que seja em um outro período histórico e em diálogo com um outro público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A articulação entre as teorias de Hutcheon (2013), Borges (1998) e Bakhtin (1997) permite deslocar a adaptação do campo da dependência para o campo da criação. Se a crítica da fidelidade parte da premissa de que a obra adaptada deve responder a um original intocado, a perspectiva aqui desenvolvida indica que tal premissa ignora o caráter intrinsecamente dialógico da linguagem e da arte.

A partir da teoria de Hutcheon (2013), compreendemos que toda adaptação é transcodificação e reinterpretação; Borges (1998), por sua vez, evidencia que toda leitura é reescrita; já Bakhtin (1997) argumenta que o acabamento estético decorre de uma posição exotópica que permite ver o herói como totalidade. A convergência dessas três linhas teóricas conduz à hipótese central deste estudo: o adaptador ocupa uma nova posição que não corrige nem substitui o autor-fonte, mas prolonga o conteúdo da obra na história.

O adaptador, ao mobilizar seu excedente de visão, atualiza potencialidades latentes na obra, tornando audíveis vozes que, embora presentes, não se encontravam plenamente realizadas. Desse modo, conclui-se que a adaptação não é ruptura com a tradição, mas uma de suas formas de continuidade.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BLUESTONE, George. **Novels into film**. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas II**. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. **Borges em diálogo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- BORGES, Jorge Luis. **Borges em diálogo**. Organização de Osvaldo Ferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARDWELL, Sarah. **Adaptation revisited: television and the classic novel**. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. **A theory of adaptation**. London; New York: Routledge, 2013.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- McFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- OLIVEIRA, Maria Bernadete. **O círculo de Bakhtin e sua contribuição ao estudo das práticas discursivas**. Recife: Eutomia, 2009.