

A LITERATURA E SUA LEITURA NO CENÁRIO DE FLUXOS DE TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS

LITERATURA Y SU LECTURA EN EL ESCENARIO DE FLUJO DE TRANSFERENCIA CULTURAL

Rondinele Aparecido Ribeiro 1

Resumo: O presente artigo volta-se para as tessituras do cenário contemporâneo marcado pela mobilidade, como destaca a crítica literária Ivete Walty (2011). A literatura, nesse cenário, conforme teoriza a autora, deve ser pensada a partir de uma lógica cultural complexa, multifacetada e convergente, já que mantém conexões com outros artefatos culturais. Dessa forma, a literatura no novo milênio se insere num contexto de fragmentação e revitalização do cânone em que múltiplas tendências e formas de ficção surgem. Estabelecendo trocas com outros artefatos culturais, tem-se um cenário marcado pela diversidade de gêneros, de temas e, sobretudo, de suportes. Assim, o artigo compreende a leitura literária, em seus múltiplos suportes, como um espaço amplo e privilegiado de promoção à ficção, revelando a existência de uma pluralidade artística fundamentada na necessidade atávica humana em depender da efabulação.

Palavras-chave: Leitura. Literatura. Convergência. Mobilidade. Transmidialidade.

Resumen: Este artículo se dirige al tejido del escenario contemporáneo marcado por la movilidad, como lo destaca la crítica literaria Ivete Walty (2011). La literatura en este escenario, como teoriza el autor, debe pensarse desde una lógica cultural compleja, multifacética y convergente, ya que mantiene conexiones con otros artefactos culturales. Así, la literatura en el nuevo milenio encaja en un contexto de fragmentación y revitalización del canon en el que surgen múltiples tendencias y formas de ficción. Al establecer intercambios con otros artefactos culturales, existe un escenario marcado por la diversidad de géneros, temas y, sobre todo, apoyos. Por lo tanto, el artículo entiende la lectura literaria, en sus múltiples soportes, como un espacio amplio y privilegiado para promover la ficción, revelando la existencia de una pluralidad artística basada en la necesidad atávica humana de depender de la efabulación.

Palabras-clave: Lectura. Literatura. Convergencia. Movilidad. Transmidialidad.

Introdução

No artigo intitulado *Percurso de Leitura*, a crítica literária Ivete Walty (2011), ao se referir às especificidades do cenário contemporâneo, atesta a presença do fenômeno da mobilidade como um traço marcante dessa época. Conforme Walter Moser e Jean Klucinskas (2007), esse traço se notabiliza por três tipos de movimentos: a locomoção, a midiamoção e a artemoção. A primeira especificidade pode ser delimitada pelo forte fluxo de pessoas que se deslocam no cenário global perpassado por identidades múltiplas de sujeitos cada vez mais obrigados a se deslocarem no espaço. O segundo aspecto apontado pelos estudiosos envolve as relações estabelecidas entre os suportes midiáticos e diz respeito aos escaninhos por onde as narrativas circulam. “Nesse caso, além do movimento entre mídias, já se observa o diálogo entre as artes, em um processo de apropriação que não é diferente” (WALTY, 2011, p. 108).

Walty (2011) explica de forma profícua essa peculiaridade típica do cenário atual:

Uma música é gravada e regrava em diferentes tons e escalas: *blues* vira *rock*, que vira *samba*, que vira *funk* ou *rap*. Músicas de cantores consagrados na bossa nova passam a integrar o repertório de cantores de rap da periferia, como é o caso de “Águas de março”, de Tom Jobim, retomada em “Águas de março da periferia”, pelo grupo Julgamento, de Belo Horizonte. Nas artes plásticas, Picasso já pintara dezenas de versões de “As meninas”, de Vélasquez, obra que continua a motivar diversas outras artes através de tempos de espaços (WALTY, 2011, p. 109).

Como se percebe, a cultura contemporânea é caracterizada por um conjunto de fluxos de transferências. Esse fenômeno, evidentemente, também se expande para o meio literário. Enquanto instância discursiva privilegiada para a formação do sujeito, a literatura estabelece um diálogo frequente com outros artefatos culturais. A partir dessa constatação, o presente artigo intenciona tecer algumas considerações acerca dos escaninhos por onde a literatura circula na contemporaneidade. Dados os traços de uma produção fortemente perpassada pela acentuação de fluxos e trocas culturais, o artigo compreende a leitura literária, em seus múltiplos suportes, como um espaço amplo e privilegiado de promoção à ficção, revelando a existência de uma pluralidade artística fundamentada na necessidade atávica humana em depender da efabulação.

Ao se ater a essa especificidade, Moser e Klucinskas (2007) explicam que na contemporaneidade o sujeito está envolto a um procedimento de reciclagem ou, ainda, ao reaproveitamento cultural, envolvendo os fenômenos do pastiche, da paródia, do plágio, da reescrita, da recriação e da reconversão. Com base nas tessituras de Moser e de Klucinskas (2007), Ivete Walty enfatiza: “Reciclagem seria, pois, um importante operador de leitura para se pensarem as práticas culturais do mundo atual. Isso porque, assim como se reciclam latas e papéis em um processo de metamorfoses ininterrupto, reciclam-se produtos culturais em um jogo também ininterrupto de apropriação e de recriação” (WALTY, 2011, p. 109).

A crítica destaca ainda a importância da criação de novos parâmetros de leitura responsáveis por apresentar novas possibilidades de se analisar essas relações complexas no cenário contemporâneo. Assim, no novo milênio, tratar acerca das especificidades da literatura e de suas formas de leitura perpassa também a compreensão das relações complexas que se estendem desde o processo de produção da obra, as formas como os leitores têm acesso às narrativas, as relações estabelecidas entre o livro e o mercado, além da compreensão das formas como os livros são lidos e recepcionados pelo público.

No âmbito escolar, as discussões acerca das reconfigurações do cenário contemporâneo e os impactos na formação do leitor são costumeiramente discutidas pela perspectiva do letramento e do fenômeno da multimodalidade. Visto como o resultado de se conceber a escrita como prática social responsável por situar o sujeito na sociedade, no cenário atual, fala-se em letramentos múltiplos dadas as transformações impulsionadas pelo avanço tecnológico. Sobre a multimodalidade, conforme salientam Aracy Alves Martins e Maria Zélia Versiani Machado (2011, p. 30): trata-se de um fenômeno “em que sentidos são construídos a partir de recursos como gestos, olhares, posturas e a disposição de objetos visuais”.

Ao enfatizar que a literatura se apresenta como um campo móvel e complexo, Walty (2011) destaca ainda que a literatura é elo de uma rede cultural que se expande para o norte, o sul, o leste e o oeste, sem se estabelecer em escaninhos prefixados, seja das bibliotecas, seja das escolas e dos museus” (WALTY, 2011, p. 110). Reverberando o ponto de vista de Walty (2011), podemos citar também o panorama da literatura contemporânea fornecido pelo estudioso Luís Camargo (2003). Na apresentação da obra *Literatura, Cinema e Televisão*, o autor traz à baila a ideia de que a literatura corresponde ao sistema cultural amplo, notabilizando-se pela capacidade de se estabelecer relações com outras expressões artísticas e midiáticas. Por esse motivo, exige-se outro tipo de leitor que não mais esteja apenas ligado ao suporte físico dependente do código escrito. Nas palavras de Camargo (2003): “A diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes” (CAMARGO, 2003, p. 09).

A literatura no cenário da mobilidade

A partir das reflexões iniciais, faz-se necessário tecer algumas considerações acerca da contemporaneidade. Para tanto, empregamos as definições expostas por Giorgio Agamben (2009). Esse estudioso evidencia algumas possibilidades acerca do que é ser contemporâneo. Para o autor, essa condição está alinhada à capacidade de, a quem ganhar tal rótulo, ser capaz de realizar deslocamentos e anacronismos no tempo: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões [...] ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A partir do ensaio de Agamben (2009), o crítico Karl Erik Schøllhammer (2009) define o contemporâneo como “aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 09), já que esse escritor não se identifica com o seu tempo, mantendo com ele uma relação de desconexão. Por esse motivo, cria um ângulo que possibilita expressá-lo. Com base nas teorizações do estudioso, compreendemos o contemporâneo como aquele capaz de mergulhar de forma paradoxal no agora e no outrora, ou seja, aquele capaz de, a partir de experiências passadas, ser capaz de enxergar de forma mais clara a fragmentação do presente. Dessa forma, aquele que se insere na contemporaneidade mantém com o seu tempo uma certa atitude de resignação ou, até mesmo, de negação plena do seu tempo. É justamente essa capacidade que permite ao intelectual contemporâneo ser capaz de se voltar para as questões críticas de sua época.

Ao fazer um diagnóstico do cenário literário contemporâneo, é oportuno recorrer ao ponto de vista de Beatriz Resende (2008) e de Ana Paula Franco Nobile Brandileone (2013). Ao tecerem considerações acerca do estágio da literatura no cenário atual, as estudiosas apontam a diversidade de temas e formas como características fundamentais da produção literária recente. Sobressai no ponto de vista das estudiosas a concepção de que a ênfase na diversidade é responsável pela tradução de um traço diferenciador desse novo momento. Nas palavras de Brandileone (2013): “O texto literário contemporâneo incorpora essa diversidade, que é de gênero, de temas, de imagens, de suportes e de outros mecanismos mais, bem como restitui gêneros populares do século XIX, como o romance policial e o histórico” (BRANDILEONE, 2013, p. 18).

Nessa conjuntura, destacamos de modo mais evidente o ponto de vista de Resende (2008). A autora fornece, ainda que de forma provisória, os traços marcantes de nosso estágio contemporâneo. Para tanto, destaca a multiplicidade como característica essencial de modo que a análise dessa produção não comporta os mesmos critérios empregados para se analisar as produções enquadradas no cânone. Dessa forma, essa multiplicidade, alinhada ao conceito de mobilidade tratado por Walty (2011), exige novos parâmetros e o alijamento de preconceitos arraigados na forma de conceber o literário em seu aspecto perpassado por inúmeros fluxos.

No que tange aos formatos, a fertilidade de que trata Resende (2008) pode ser vista a partir da qualidade e da multiplicidade apresentada na linguagem, nos formatos bem como nas novas relações suscitadas com o leitor “ [...] eis algo realmente novo – o suporte que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura [...]” (RESENDE, 2008, p. 98).

Sobressai na concepção da autora, como característica desse período a multiplicidade de autores e de suportes. Assim, o impresso não é mais a única forma de circulação da literatura, que agora se expande em múltiplas telas e plataformas, corroborando as teorizações de Walty (2011). Ademais, se antes, a unicidade da obra era responsável pela forma artística, a partir da reprodução técnica, o público tem novas formas de apropriação e de usos para um mesmo objeto. Comprova-se perfeitamente que se está imerso em uma verdadeira cultura da mobilidade. Como o estágio experimentado é o de mudanças rápidas marcadas pela fluidez e instabilidade de conceitos e de crenças, os suportes midiáticos acabam se constituindo como agentes balizadores desse processo.

Sobre as especificidades do audiovisual e seu hibridismo com a literatura, Marcelo Bulhões (2009) esclarece que o advento das mídias nos séculos XIX e XX modificou o papel de produção e redistribuição da ficção para a sociedade. “Gostemos ou não, os veículos, meios e suporte midiáticos detêm um poder extraordinário de canalizar a atração de bilhões de pessoas pela ficção em todo o mundo” (BULHÕES, 2009, p. 07). O autor explica que durante séculos, os principais fornecedores de ficção ficaram a encargo das diversas formas de narrativas orais, tais como, mito, lenda, e a fábula, mas com o advento das mídias (rádio, cinema, televisão, computador, videogames etc), essa particularidade se reconfigurou.

Enquanto veículo de comunicação desse cenário complexo marcado pela mobilidade, a televisão apresenta-se como um suporte estruturado em vários programas e formatos. Dentre eles, um dos mais cultuados são os gêneros de ficção seriada, que se fundamentam na necessidade atávica do homem em ter acesso à narração. Dessa forma, enquanto um forte componente de mídia, a teleficção emerge como expressão legítima da contemporaneidade marcada pela multiplicidade de gêneros e de formatos.

Como já destacado, o papel de promover o acesso à ficção na atualidade se estende por vários escaninhos. “Durante séculos, diversas formas de narrativas orais, mitos, lendas e fábulas figuraram como os principais fornecedores de ficção. Ao lado delas, a literatura e o teatro abasteceram fortemente o ficcional” (BULHÕES, 2009, p. 07). Desde a narrativa primordial, passando pelas epopeias, pela ascensão do romance, do folhetim e do meio audiovisual, o ideal humano prevaleceu. Apenas alterou-se o suporte em que a ficção é oferecida. Ainda de acordo com o ponto de vista de Bulhões (2009), a presença da ficção na mídia é tão grande no cotidiano das pessoas que o autor emprega a metáfora “creme chantilly” para designar essa tarefa de produção e distribuição da ficção midiática.

Ainda com relação às especificidades do cenário contemporâneo, Lúcia Santaella (2007), ao se reportar à cultura de mídia, deixa evidente a peculiaridade dessa forma de cultura estruturar-se nas mediações estabelecidas entre as pessoas e o mundo pelos meios tecnológicos de comunicação:

Ao fazerem uso das novas tecnologias midiáticas, os artistas expandiram o campo das artes para as interfaces com o desenho industrial, a publicidade, o cinema, a televisão, a moda, as subculturas jovens, o vídeo, a computação gráfica, etc. De outro lado, para a sua própria divulgação, a arte passou a necessitar de materiais publicitários, reproduções coloridas, catálogos, críticas jornalísticas, fotográficas e filmes de artistas, entrevistas com ele(a)s, programas de rádio e televisão sobre ele(a)s (SANTAELLA, 2007, p. 14).

Outra característica apontada por Santaella (2007) sobre a cultura de mídias relaciona-se com o processo de promoção da expressão artística, que vai além de bibliotecas, museus e cinema. Em suas incursões, a autora destaca, como traço marcante dessa cultura contemporânea, a grande intensificação das misturas operadas entre as mídias como traço marcante dessa cultura contemporânea: “filmes são mostrados na televisão e disponibilizados em vídeo; a publicidade faz uso da fotografia, do vídeo e aparece em uma variedade de mídias” (SANTAELLA, 2007, p. 14).

A partir das discussões trazidas acerca da cultura de mídia, é importante recuperar o pensamento de Walter Benjamin (2000). O autor aborda as transformações ocorridas na produção da obra de arte e se preocupa também com surgimento de novos significados da expressão cultural a partir de sua reprodutibilidade. Com o advento das máquinas, as expressões artísticas puderam

sair de seu espaço convencional para estampar camisetas, cartões postais ou xícaras. Assim, em conformidade com Benjamin (2000), é perfeitamente possível compreender que a evolução técnica experimentada pela sociedade ampliou a forma como o público se relaciona com a arte, despertando novas sensibilidades e novas formas de se reconhecer uma manifestação artística, uma vez que o mercado traduz-se como um importante mediador cultural no cenário contemporâneo.

A literatura em outros suportes: algumas tessituras sobre o fenômeno da adaptação

A relação entre literatura e outros suportes sempre existiu. Num primeiro momento, a preocupação dos críticos estava centrada na fidelidade da transposição entre as duas obras. Dessa forma, a literatura, como expressão artística, foi vista como ameaçada pela cultura de massa. Por sua vez, o sistema audiovisual ganhou status de parasita, porque, ao se valer da literatura para contar histórias e, dessa forma, buscar legitimação, a crítica endossada por um discurso pejorativo acerca das mídias, atribuía-lhe o rótulo de produções evasivas e de péssimo gosto.

Robert Stam (2006) contextualiza essa situação:

Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor (STAM, 2006, p. 20).

Já no cenário contemporâneo, marcado pela mobilidade, como assinala Walty (2011), essa situação se inverteu, visto que a obra adaptada pode surgir de um roteiro original ou, ainda, a obra midiática pode despertar no leitor o interesse pelo livro.

Sobre os fluxos culturais e os espaços por onde a literatura circula, Martins e Machado (2011, p. 31) salientam:

Em tempos de proliferação das linguagens e de toda espécie de misturas que corresponde a fusões, combinações e simultaneidades das redes culturais, tratar da leitura literária requer uma compreensão mais aberta do que até então se considera literatura, para não se correr o risco de não alcançar a complexidade desse tema.

Pode-se afirmar que o ponto comum entre os dois sistemas consiste no fato de ambos partirem de um processo imaginário de fabulação que, como produto da criação humana, encontram terreno de operação ou alicerce em vários suportes. Ademais, essa relação pode ser explicada como uma rica forma de recontar a literatura e veiculá-la para um público maior, uma vez que na era da cultura midiática, o homem passou a depender das mídias para a finalidade de entretenimento e de informação.

No suporte televisivo, essa relação profícua entre literatura e audiovisual pode ser observada desde a gênese desse meio de comunicação. Assim, esse aspecto que já era muito empregado pelo cinema foi incorporado também pela televisão, destacando-se, então, a peculiaridade das narrativas teleficcionais recorrerem à literatura para levar entretenimento e ficção.

Essa relação tornou-se ainda mais notória na teleficção a partir de 1970, quando a Rede Globo de Comunicação criou o horário de exibição das 18 horas destinado para veicular produções adaptadas de textos literários. A telenovela *Helena* foi a pioneira nesse projeto da emissora. Depois, a emissora ainda adaptou *Senhora, A Moreninha, Escrava Isaura*, entre outras. Essa característica do horário estendeu-se até 1982, quando a emissora adotou a tendência do horário das 19 horas, o de tramas relacionadas à comédia. Contudo, como afirma Eliana Nagamine (2004, p. 35): “outras adaptações foram exibidas esporadicamente nos diversos horários reservados para telenovelas, minisséries ou programas especiais”.

Em outros canais, a estratégia de recorrer à literatura como uma fonte para se contar histórias também foi bastante empregada. Dessa forma, a fim de exemplificar, podem ser citadas *Éramos Seis*, adaptada do romance de Maria José Dupré pela TV Record em 1958. Contou ainda

com outras três versões: 1967 e 1977 (pela TV Tupi) e 1995 (pelo SBT). *As Pupilas do Senhor Reitor*, adaptada do romance de Júlio Diniz, também contou com várias adaptações: em 1970 (pela TV Record) e em 1995 (pelo SBT). A Rede Manchete, dentre outras produções, exibiu *Tocaia Grande*, adaptada da obra de Jorge Amado.

Com efeito, é preciso dar o devido destaque à importância da contratação de Dias Gomes pela Rede Globo, que pode ser vista como um marco para a teledramaturgia, uma vez que, além de ter conferido ao gênero grandes inovações no aspecto estrutural, renovou o gênero conferindo-lhe uma estética que o aproximou da qualidade literária. Dias Gomes transpôs para a televisão situações e obras de sua já consagrada produção, como *Roque Santeiro*, *O Bem Amado*¹, *Decadência* e *O Pagador de Promessas*. Sobre essa relação denominada por Nagamine (2004) de adaptação, observa-se uma reconfiguração da recepção dos críticos, uma vez que antes a preocupação maior observada nessa relação recaía no aspecto ligado à fidelidade que a adaptação mantinha com a obra literária. “Hoje se verifica uma grande liberdade quanto ao redimensionamento da obra literária, podendo, inclusive, resultar em um produto completamente diferente do original” (NAGAMINE, 2004, p. 36). Na sequência, a autora complementa: “O que chamamos de adaptação pode ser, portanto, uma versão, uma inspiração, uma recriação, uma reatualização, um aproveitamento temático, uma referência à obra” (NAGAMINE, 2004, p. 36).

A autora conceitua adaptação da seguinte forma:

Adaptar um texto significa reinterpretar e redimensionar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem do outro veículo. Não precisa ser uma cópia fiel, pois nem sempre é possível simplesmente transportar uma sequência, um diálogo; além disso, a obra sofre uma atualização, provocando, às vezes, uma mudança na ambientação, na estrutura narrativa, sobretudo quando adaptada para a televisão (NAGAMINE, 2004, p. 36).

Para Nagamine (2004), o problema da adaptação, sobretudo na televisão, está relacionado ao fato desse meio produzir textos num ritmo intenso e seriado baseado na estética da repetição. “A adaptação nesse sentido, vive do imediatismo da TV, embasada numa estética da repetição [...]” (NAGAMINE, 2004, p. 37-38). Esse ponto de vista também é partilhado por Ana Maria Balogh (2009). Para a autora, a televisão se estrutura em componentes comerciais e num modo de contar histórias marcado pela serialidade explícita, além da descontinuidade pelo fato de os programas se fragmentarem inúmeras vezes “não apenas nos capítulos ou episódios das séries, mas também nos vários intervalos para os comerciais de cada um destes” (BALOGH, 2009, p. 152). Para a autora, essa relação entre literatura e audiovisual se relaciona ao mercado, uma vez que a existência da obra audiovisual aumenta a vendagem de livros, além de propiciar o surgimento de uma série de produtos a partir do audiovisual. Também pode-se falar em uma relação complementar, haja vista ser muito comum a recepção ficcional ocorrer primeiramente por meio do audiovisual. Depois, o receptor, originariamente espectador se converte num leitor.

Avançando nas tessituras acerca do fenômeno da adaptação, é importante recorrer ao ponto de vista da crítica literária Linda Hutcheon (2013). Ao se referir ao processo de adaptação, a estudiosa canadense afirma que um dos fatores responsáveis pelo sucesso das obras transcodificadas está no prazer do reconhecimento. Para a autora, ao se reconhecer na adaptação audiovisual elementos da obra dialogizada torna-se mais atraente a obra para o receptor. Nas palavras da estudiosa: “experimentamos as adaptações como palimpsestos através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2013, p. 08).

Ao se referir ao processo de transposição, a autora explica que a adaptação consiste numa forma de transcodificação de um sistema para outro. Em sua obra intitulada *Teoria da Adaptação*, Hutcheon (2013) se volta para esse tipo de passagem denominado por ela de “passagem transcultural que ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, e também para outras mídias” (HUTCHEON, 2013, p. 09).

Para a autora, o processo de adaptação é uma constante na cultura e se estende muito além

1 Primeira telenovela exibida em cores no Brasil no ano de 1973.

dessa relação entre filmes e romances:

Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadro, músicas, danças e tableaux vivants eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptadas novamente (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Para a autora, nós, pós-modernos, acabamos herdando esse hábito e temos a possibilidade de empregar outros suportes para esse processo. Por esse motivo, Hutcheon (2013) comenta que a adaptação, de certa forma, acabou fugindo do controle, sendo impossível pensar nesse processo se considerarmos apenas a relação entre filmes e romances. “Grande parte dos estudos sobre adaptação tem como foco as transposições cinematográficas de textos literários, porém uma teorização mais ampla parece justificada adiante da variedade da ubiquidade do fenômeno” (HUTCHEON, 2013, p. 12).

Para validar sua teoria, a autora propõe um estudo da prática adaptativa como uma dupla articulação, que engloba as interfaces processo e produto. É importante acrescentar que a autora atribui ao vocábulo adaptação boa parte das dificuldades de se estudar esse processo de relação entre obras, uma vez que adaptação denomina ao mesmo tempo o processo e o produto. Tentando responder algumas perguntas (O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? e Quando? da adaptação), a estudiosa inter-relaciona três perspectivas de abrangência acerca do fenômeno da adaptação: adaptação como entidade ou como produto; adaptação como processo de criação e adaptação como processo de recepção e intertextualidade do espectador.

A primeira perspectiva pode ser vista como uma transcodificação da obra, ou seja, uma adaptação particular da obra, a qual permite se contar uma história sob outro enfoque ou, ainda, sob uma nova interpretação. Já a segunda perspectiva pode ser explicada como um processo de reinterpretação e de recriação em que ocorre primeiramente a apropriação do texto fonte e depois se dá a recriação. Por fim, a última perspectiva pode ser compreendida, conforme a autora, a partir da intertextualidade, haja vista o texto adaptado ser baseado em outros textos para sua criação.

Assim, é legítimo afirmar que a autora considera o trabalho da adaptação como um processo de criação, que pode envolver uma reinterpretação e uma recriação:

a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de épico para um romance), ou uma mudança de foco, e, portanto, de contexto: recontar a mesma histórica de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Para facilitar o estudo da adaptação, Hutcheon (2013) estabelece ainda uma divisão das formas de contar uma história de acordo como engajamento: contar, mostrar e interagir. Segundo a autora, a literatura se encaixa no modo contar, justamente por empregar as palavras para estimular o campo da imaginação. “Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos o quanto da história ainda falta para ler” (HUTCHEON, 2013, p. 48). No modo mostrar, por sua vez, a autora afirma que está relacionado ao cinema e as peças teatrais. Por fim, há o modo interagir, em que o espectador é convidado a participar do mundo da narrativa. A autora salienta que os videogames e o teatro participativo são exemplos desse modo de engajamento.

Em resumo, a partir do ponto de vista da autora, pode-se compreender a adaptação como uma forma de transposição declarada de uma ou de várias obras reconhecíveis; uma forma de ato criativo e ao mesmo tempo interpretativo e um engajamento intertextual (HUTCHEON, 2013, p. 11). Analisando as palavras da autora, a adaptação deve ser encarada como um processo autônomo de contar histórias, que não se encaixa em designações valorativas as quais empregam critérios como secundário e inferior para se referir a essa forma de relação dialogizada:

Enquanto na literatura podemos parar a leitura a qualquer momento, reler e pular passagens, nos filmes e no teatro somos capturados por uma história que sempre segue adiante. Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis (HUTCHEON, 2013, p. 49).

Ainda para essa autora, sobressai a concepção de que adaptar não significa fidelidade, haja vista nesse processo estar imbuído de uma significação que associa transposição a uma interpretação, apropriação e uma atividade de intertextualidade. Por isso, a autora afirma que a “adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Ademais, o ato de adaptar envolve um gesto criativo, uma vez que ao se elaborar a “dialogização”, surge uma nova obra situada em outro contexto. Assim, essa recriação dialoga primeiramente com a obra dialogizada, mas também mantém um forte dialogismo com a sociedade e com o momento histórico no qual está situada.

Na era da mobilidade (Walty, 2011) ou da convergência (Jenkins, 2008), a adaptação pode ser vista também como uma forma de transmidialidade. Sobre a convergência, o conceito adotado por Jenkins (2008) é muito similar ao adotado por Walty (2011). Para o autor: “A convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos” (JENKINS, 2008, p. 28). Ainda com relação à convergência, o estudioso explica que essa peculiaridade da contemporaneidade é responsável pela mídia não mais criar um único suporte para exibir notícias, entretenimento e outros gêneros, pelo contrário, o mesmo conteúdo agora está disponível em vários suportes, ao mesmo tempo.

Acerca do vocábulo transmídia, vale contextualizar que se trata de uma expressão empregada por Henry Jenkins em 2003. O termo transmídia foi aperfeiçoado no livro *Cultura da Convergência*, publicado no Brasil em 2008. Para o autor, a narrativa transmidiática se notabiliza pelo seu caráter de se desenvolver em múltiplos suportes midiáticos:

Uma história transmidiática se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões (JENKINS, 2008, p. 135).

A partir do ponto de vista do estudioso, a transmidialidade pode ser vista como uma forma de narrativa resultante de um novo produto cultural, que dialoga com um pré-existente. Dessa forma, a narrativa transmídia é um processo marcado por elementos do universo ficcional dispersos sistematicamente por meio de múltiplas plataformas e canais responsáveis por criar experiências de entretenimento unificadas.

Considerações Finais

No cenário da mobilidade, a literatura, em seus múltiplos suportes, converte-se num espaço amplo e privilegiado de promoção à ficção, revelando a existência de uma pluralidade artística fundamentada na dependência humana de recorrer às narrativas como uma necessidade atávica. Ao se analisar a relação entre literatura e outras expressões culturais, esse vínculo, embora bastante usual e antigo, ao longo dos estudos, foi visto de forma bastante conturbada.

Diante dessa conjuntura marcada por inúmeros trânsitos de circulação de artefatos culturais, compreender de que maneira os suportes midiáticos se relacionam com a literatura assume especial importância, já que a partir dessa relação se insere o fluxo de transferências midiáticas no cenário em que a mobilidade dita a tônica de produção cultural. Dessa forma, a literatura no novo milênio

se insere num contexto de fragmentação e revitalização do cânone em que múltiplas tendências e formas de ficção surgem. Estabelecendo trocas com outros artefatos culturais, tem-se um cenário marcado pela diversidade de gêneros, de temas e, sobretudo, de suportes.

Ademais, ao se atribuir o rótulo de mobilidade ao cenário contemporâneo, é importante refletir nas mudanças pelas quais a circulação e a recepção da leitura tem adquirido, posto que ao circular em outros suportes diferentes do impresso, tais como o cinematográfico, o musical e o televisivo, esses gêneros criam novas possibilidades de leitura, além de ampliarem o alcance da obra, criando uma nova estética responsável por legar a literatura um vigor devido as reconfigurações suscitadas nesse processo.

Assim, na conjuntura da multiplicidade, é necessário o surgimento de um novo olhar crítico para se pensar nas especificidades suscitadas pelo meio, haja vista exigir novas leituras a fim de que se dessacralizem formas arraigadas na academia de se conceber as relações entre literatura e outros artefatos culturais como evasivas e alienantes.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argus, p. 55-76.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da Literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BRANDILEONE, Ana Paula Nobile. Literatura brasileira contemporânea: caminhos diversos. *In*: BRANDILEONE, Ana Paula Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva (Org.). **Desafios contemporâneos: a escrita do agora**. São Paulo: Annablume, 2013. p. 17- 33.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Atica, 2009.

CAMARGO, Luís. Apresentação. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 9- 13.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.
JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

MARTINS, Aracy Alves; MACHADO, Maria Zélia Versiani Machado. A literatura e a versatilidade dos leitores. *In*: **Livros & Telas**. MARTINS, Aracy Alves *et al.* (orgs.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 27-44.

MOSER, Walter; KLUCINSKAS, Jean. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**, n. 20, p. 17-42, 2007.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações**. São Paulo: Cortez, 2004.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 51, p. 283- 299, jul./dez. 2006.

WALTY, Ivete. Percursos de Leitura. In: **Livros & Telas**. MARTINS, Aracy Alves et al. (orgs.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 108- 123.

Recebido em 25 de outubro de 2019.

Aceito em 17 de janeiro de 2020.