

DAS APROPRIAÇÕES LITERÁRIAS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA LEITURA E DO SUPLEMENTO DE DERRIDA

Erika Viviane Costa Vieira

Doutoranda - FALE- UFMG / Pós-Lit

RESUMO

Para Derrida, um texto possui múltiplas camadas de sentido, os quais são sempre adiados e cuja leitura se dá desdobrando-se muitas vezes em escrita. Pretende-se refletir a respeito de alguns pontos convergentes entre a cena da leitura de Derrida e as questões de adaptação e apropriação literária no que se referem, principalmente, ao conceito de suplemento.

PALAVRAS-CHAVE

Suplemento, adaptação literária, leitura

O texto clássico, hoje, tornou-se alvo de interferências das mais diversas ordens. Buscando compreender como uma obra de arte pode ser ressignificada, Hans-Robert Jauss expande a potência textual, em que um texto pode ser lido em momentos diversos de realidades históricas diferentes, sem a intermediação de especialistas ou tampouco tornar-se tema da hermenêutica filosófica ou teológica. Segundo Jauss, responsável por sistematizar a perspectiva da estética da recepção, a obra clássica possui em si a capacidade de transcender vários horizontes de expectativas, podendo ser interpretado e reinterpretado com imensa liberdade.¹ Na retomada do texto clássico, novos autores se afirmam ao mesmo tempo em que reafirmam a tradição, estabelecendo um diálogo entre as margens e o centro, entre o universal e o local, o que, paradoxalmente, reconfigura a ordem existente. O retorno ao cânone na forma de apropriações, como aponta Piglia, são legítimas porque o lugar que ocupamos, no subúrbio do mundo, nos permite ler

¹ JAUSS. *Toward an aesthetic of reception*.

lateralmente a literatura “universal”.² O impulso produtivo da adaptação e da apropriação literárias não pode ser subestimado, pois parte do prazer da leitura é dependente da tensão que se cria entre o similar e o diferente, entre o familiar e o novo. Na verdade, a produtividade subjaz toda a literatura se pensada em sua materialidade, no seu espaço, e se for vista como uma prática. Kristeva³ entende que “todo texto literário” constitui-se como “produtividade”, pois a “semiótica da produção”, de certa forma, “aborda esses textos, justamente para juntar uma prática escritural voltada para a sua produção a um pensamento científico em busca de produção”.⁴

Derrida,⁵ por sua vez, acredita que um texto possui múltiplos fios e múltiplas camadas de sentido, que são sempre adiados e cuja leitura se dá, desdobrando-se muitas vezes em escrita. A literatura que se apropria de textos anteriores é fruto de desdobramentos de leituras que se movem de forma ambivalente, entre o suplemento e o afastamento, numa dinâmica que irá proporcionar o aparecimento de novos textos. Pretende-se, assim, refletir a respeito de alguns pontos convergentes entre a cena da leitura de Derrida e as questões de adaptação e apropriação literária no que se referem, principalmente, ao conceito de suplemento.

ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO

As noções de adaptação e apropriação literárias são desdobramentos da intertextualidade. Julie Sanders⁶ recupera o conceito de intertextualidade como proposto por Barthes⁷ que diz que “todo texto é um intertexto”, e por Kristeva,⁸ que por sua vez afirma que “todo texto é uma permutação de textos, uma intertextualidade” e expõe a variabilidade do empréstimo e do uso de termos advindos dessas relações. Assim, uma obra pode estabelecer ou não relações mais ou menos explícitas com uma determinada fonte. A abertura e o impacto causados pela semiótica de Kristeva⁹ evidenciam uma

² Cf. PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 63.

³ KRISTEVA. *Semiótica do romance*.

⁴ KRISTEVA. *Semiótica do romance*, p. 35.

⁵ DERRIDA. *A farmácia de Platão*.

⁶ SANDERS *Adaptation and appropriation*.

⁷ BARTHES. *Theory of the text*.

⁸ KRISTEVA. *Semiótica do romance*, p. 37.

⁹ KRISTEVA. *Semiótica do romance*.

consciência do texto como absorção de textos anteriores, denunciando e rejeitando a crítica de caráter imanentista que por muitos anos renegou a questão das “influências” e das “fontes” no fazer literário. O que é inevitável, no entanto, é o fato de que a releitura ou o retorno ao texto canônico estejam condicionados a um novo sentido político e ideológico que se quer dar, de forma a atualizar o texto. A decisão de re-interpretar é sobretudo influenciada pelo engajamento político, ético ou ideológico do escritor, diretor ou *performer* que se compromete a adaptar um texto.

O que se conhece como adaptação refere-se ao fenômeno geral da transposição de textos. Como prática transposicional, a adaptação, segundo Sanders,¹⁰ transporta um texto de um gênero específico para outro modo genérico. Para ilustrar o processo, adaptação pode ser: romances em filme; drama em musical; dramatização da prosa narrativa em prosa poética; ou o movimento inverso de tornar o drama em prosa, embora possa ser também um procedimento amplificador de adição, expansão, acréscimo e interpolação. Nesse sentido, a adaptação está envolvida, frequentemente, em gestos de comentário sobre um determinado texto-fonte, o que pode ser alcançado na apresentação de um ponto de vista revisional do “original”, adicionando questões hipotéticas de motivação ou dando voz aos marginalizados ou silenciados. Indo um pouco mais além, adaptar refere-se também às reinterpretações de textos fundadores em novos contextos ou talvez com mudanças culturais e/ou temporais de um original que pode ou não envolver uma alteração de ordem geral¹¹ e que, de modo geral, tende à complexização do novo texto, nunca sua facilitação.

Linda Hutcheon,¹² por sua vez, coloca em evidência que todos os tipos de adaptação merecem ser investigados com o mesmo rigor acadêmico, oferecendo uma tentativa de teorização coerente com o fenômeno. Hutcheon é propositadamente inclusiva, ao expor a extensão da prática nos tempos atuais em todos os segmentos artísticos, abrangendo uma ampla gama de gêneros e mídias e utilizando exemplos de vários países, línguas e culturas. Hutcheon insiste em ir além do que com frequência discutimos como adaptação, que se resume, muitas vezes, à relação entre romances e filmes, para examinarmos também videogames, parques temáticos, *websites*, *graphic novels*, capas de CD, óperas, musicais, balés e atos performáticos.

¹⁰ SANDERS. *Adaptation and appropriation*.

¹¹ Cf. SANDERS. *Adaptation and appropriation*, p. 19.

¹² HUTCHEON. *A theory of adaptation*

Hutcheon oferece um estudo da adaptação *per se*, defendendo a ideia de que este fenômeno deve ser experimentado em sua autonomia, desafiando a possibilidade de uma autoridade primeira. Assim, sua proposição teórica está centrada nos atos da adaptação, tais como as revisitações deliberadas, anunciadas ou estendidas de obras que lhe são anteriores. A definição de Hutcheon é elucidativa porque trata a adaptação não apenas como uma entidade formal, mas também como um processo que sofre interferências de natureza humana e, conseqüentemente, de subjetividades em diferentes contextos. Para Hutcheon, a adaptação caracteriza-se, simultaneamente, a saber: (a) como uma perceptível transposição de outra(s) obra(s) reconhecível(ies); (b) como um ato de apropriação criativo e/ou interpretativo de alguma(s) obra(s); e (c) como um engajamento intertextual estendido.¹³ Portanto, em sua concepção, uma adaptação é “uma derivação que não é ‘derivativa’ – uma obra que é segunda sem ser secundária”,¹⁴ o que lhe assegura sua autonomia como obra. No entanto, sua principal contribuição para o debate é a evidência da contextualização. “Nenhuma adaptação ou processo de adaptação existe num vácuo: todas elas têm um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura” – afirma Hutcheon.¹⁵

Em seu gesto de homenagem aos textos canônicos, a prática adaptativa é conservadora por excelência e sua intenção é a de preservar a existência do cânone,¹⁶ ao contribuir para sua constante reformulação e expansão.

Daniel Fischlin e Mark Fortier¹⁷ apontam para a amplitude do termo, que serve para caracterizar as relações mais diversas entre um texto original e o adaptado, e decidiram usar *adaptação* “pela falta de outro termo melhor para descrever o fenômeno da recontextualização que caracteriza a maneira pela qual escritores, diretores, e editores moldam textos clássicos às novas platéias”.¹⁸ O consenso a que chegam é a de que: “[a]daptação como uma prática material, performática, pode envolver tanto re-

¹³ Cf. HUTCHEON. *A theory of adaptation*, p. 8.

¹⁴ Cf. HUTCHEON. *A theory of adaptation*, p. 9.

¹⁵ HUTCHEON. *A theory of adaptation*, p. xvi.

¹⁶ cf. SANDERS. *Adaptation and appropriation*, p. 8-9.

¹⁷ FISCHLIN; FORTIER. *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*.

¹⁸ FISCHLIN; FORTIER. *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, p. 3.

escritas radicais quanto uma série de práticas teatrais e de direção.”¹⁹ Esse conceito sugere certa preferência para designar a apresentação teatral, que também é uma forma de adaptação.

Apropriação, por outro lado, é um termo que denota uma relação intertextual menos explícita, mas mais questionadora, hostil, ou até mesmo de caráter mais subversivo devido, principalmente, à postura crítica que adota. Enquanto a adaptação presta uma homenagem, a apropriação desafia o texto fonte, evocando, assim, uma ruptura com a tradição, seus valores e sua hierarquia. Daniel Fischlin e Mark Fortier²⁰ acreditam que a apropriação seja um termo de conotação mais negativa, que deve ser usado com cautela porque pode vir a sugerir “apossar-se” ou “tomar o lugar” da autoridade, do original.²¹

Para Julie Sanders,²² enquanto uma adaptação sinaliza para uma relação direta com um determinado texto-fonte, a apropriação frequentemente afeta de maneira mais decisiva o original de forma a transformá-lo em um novo produto cultural.²³ Pode envolver ou não uma mudança de gênero, mas ainda irá requisitar justaposição intelectual de pelo menos um texto em oposição a outro que será central na leitura e na experiência de expectativa das adaptações.

Nessa perspectiva, ao invés de aproximação ou transposição de gêneros que identificamos como centrais no processo de adaptação, temos uma reconsideração (reformulação) das condições do original. “O incentivo ao jogo entre apropriações e originais começam a emergir como aspecto fundamental, vital até, da leitura. É uma maneira produtiva de perceber novos significados, aplicações e ressonâncias” – preconiza Sanders.²⁴ A apropriação nem sempre faz suas relações e inter-relações tão explícitas quanto à adaptação. Donald Hedrick e Brian Reynolds²⁵ sugerem que o termo aponta para sua transversalidade, cuja origem do significado era de “apropriação territorial”. Nesse sentido, a apropriação revela uma ênfase em reações dissidentes aos textos clássicos, menos rígidas, mais provocadoras. O gesto da apropriação sobre o

¹⁹ FISCHLIN; FORTIER. *Adaptations of Shakespeare*, p. 17. (tradução nossa)

²⁰ FISCHLIN; FORTIER. *Adaptations of Shakespeare*.

²¹ Cf. FISCHLIN; FORTIER. *Adaptations of Shakespeare*, p. 3.

²² SANDERS. *Adaptation and appropriation*.

²³ SANDERS. *Adaptation and appropriation*, p. 26.

²⁴ SANDERS. *Adaptation and appropriation*, p. 32.

²⁵ HEDRICK; REYNOLDS. *Critical Introduction: Shakespeare and Transversal Power*, p. 3.

texto fonte pode, em toda sua extensão, lembrá-lo vagamente e trazer para o debate, de maneira controversa, em sua maioria, questões de propriedade intelectual, reconhecimento devido e, o que pode ser pior, uma acusação de plágio.

Talvez, com a evidência do potencial dos estudos de caso abordados por Sanders²⁶ seja possível promover uma nova estética. Precisamos ver a apropriação sob um ponto de vista mais favorável, vendo-a como criadora de novas possibilidades culturais e estéticas, ao invés de vê-la como “roubo”. Christy Desmet e Robert Sawyer,²⁷ por exemplo, descrevem atos de apropriação como “uma prática crítica e criativa”, que outorga maior liberdade de criação e um engajamento contestatório que a adaptação não permite.

Como se vê, os conceitos de adaptação e apropriação não são intercambiáveis, e as distinções entre os termos devem ser mantidas como formas de delimitar o raio de ação dos dois processos.

ADAPTAÇÃO, MEMÓRIA E SUPLEMENTO

Rememorando *O prazer do texto*, de Barthes,²⁸ a adaptação tem efeito prolongador sobre o prazer existente no ato inicial de leitura, do encontro inicial com o texto primeiro. A adaptação vem a preencher lacunas da memória com uma visão específica e pessoal do texto original, que passa por um processo de apagamento e substituição. Essa imagem primeira, porém, não se apaga completamente.

A resistência e a sobrevivência do texto clássico permite o contínuo processo de leituras justapostas que são cruciais às operações culturais de adaptação, e as experiências contínuas de prazer do leitor e do espectador ao se traçar o jogo intertextual.²⁹

Percebe-se, dessa forma, que a adaptação é dependente do nível de familiaridade do público com o texto fonte e se essa adaptação mantém uma relação explícita com esse mesmo texto, pois o desejo de se identificar certa fidelidade ao original faz com que a reação do leitor à adaptação seja proporcional a uma complexa invocação de ideias de similaridade e diferença. É dessa maneira que adaptações e apropriações demonstram

²⁶ SANDERS. *Novel Shakespeare: twentieth century women novelists and appropriation*.

²⁷ DESMET; SAWYER. *Shakespeare and Appropriation*, p. 8.

²⁸ BARTHES. *O prazer do texto*.

²⁹ SANDERS. *Adaptation and appropriation*, p. 24.

cumplicidade na ativação e reativação do *status* clássico de certos textos e escritores, mesmo quando a apropriação mais politizada procura desafiar esse *status*. A memória passa a ter papel importante nesse jogo, pois a “adaptação negocia com a memória do texto fonte”.³⁰

Derrida, em *A farmácia de Platão*,³¹ atesta que um texto é um jogo que oculta a lei de sua composição e suas regras, possui múltiplos fios e múltiplas camadas de sentido, cujas ambivalências nos levam a pensar a escritura duplamente: como “remédio” e como “veneno”. A potência imbutida na escrita-*phármakon* revela que a escritura é benéfica para a memória e ao mesmo tempo nociva.³² É benéfica quando ajuda a memória, “do interior, a conhecer o verdadeiro”. É nociva, porque é “exterior à memória, produtora não de ciência, mas de opinião, não de verdade, mas de aparência”.³³ Dessa forma, a escritura gira em círculos, produzindo um jogo de aparências que se faz passar por verdade.

Nessa negociação com a memória, as reflexões de Derrida são mais que apropriadas para pensar a adaptação. A memória do texto clássico, evocada pelo texto adaptado, é uma memória que (re-)produz a presença e a rememoração como repetição do texto clássico.³⁴ A adaptação passa a funcionar como uma (re-)presença, a necessidade de um signo cultural, para lembrar-se de um ente não presente em sua totalidade, mas que faz parte da memória cultural de todos nós.

Umberto Eco mencionou certa vez que uma história básica pode se ramificar em muitas outras histórias, todas elas de outras conjeturas, todas girando em torno da estrutura da conjetura enquanto tal. O autor italiano imaginou um romance em que o leitor se “divertisse”. Mas não no sentido da “diversão” gratuita, entretenimento, ou desvio: “divertir não significa di-verter, desviar dos problemas.”³⁵ Um romance pode levar o leitor a aprender sobre o mundo ou algo sobre a linguagem, o que irá diferenciar as várias poéticas da narratividade. Assim, a “diversão”, para Umberto Eco, é, na verdade, um intenso trabalho intelectual de reconhecimento das relações entre textos.

³⁰ SANDERS. *Adaptation and appropriation*, p. 20.

³¹ DERRIDA. *A farmácia de Platão*.

³² DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 50.

³³ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 50.

³⁴ Cf. DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 55.

³⁵ ECO. *Pós-escrito a O nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*, p. 48.

Esse é o caso do estudo das adaptações que dependem de enredos e personagens já consagrados para se concretizarem. Dessa forma, é possível ao escritor pensar um enredo, mesmo que seja sob a forma de citações de outros enredos.

Ainda de acordo com Umberto Eco, esse retorno ao conhecido é uma resposta pós-moderna ao moderno, o qual consiste em “reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente”.³⁶ Para Eco, os novos tempos não permitem que se fale de maneira inocente. É preciso citar, criar o jogo da ironia e entrar nele. Essa é a saída possível que aceita o desafio do passado, do já dito, que não se pode eliminar. Assim é possível falar mais uma vez de algo e, ao mesmo tempo, falar diferente.

Falar mais uma vez e falar diferente: esse gesto de acrescentar camadas aos discursos remete ao suplemento derridiano. As reflexões de Derrida a respeito do suplemento contribuem para o estudo da adaptação e da apropriação no sentido de que sua perspectiva postula a favor da diferença, da autonomia, e questiona os essencialismos e a neutralidade dos discursos. O domínio da literatura sempre foi reduzido ao contexto, à moral, à biografia ou origem histórica, com significativa importância dada à reprodução de modelos tal como propostos pela filosofia clássica ocidental, sobrepujando, contudo, as relações. A leitura que Derrida corrobora é a dos movimentos relacionais ativados, engajada, porém não a uma lógica ou conceitos a que as reduções filosóficas dependem. Assim é possível pensar a releitura de clássicos sob uma perspectiva outra, que vai além das relações intertextuais binárias, uma vez que o texto, para Derrida, remete à produção, à escritura, já que se deve “num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever”.³⁷

A questão é que, para Derrida, o suplemento é uma forma perigosa de escritura, como o próprio filósofo adverte em “O *Phármakon*” (2005). O perigo do suplemento parece residir em sua própria lógica operacional:

Por que o suplemento é perigoso? Ele não o é, se assim se pode dizer em si, no que nele poderia se apresentar como uma coisa, como um ente-presente. Ele seria então tranquilizador. O suplemento aqui não é, não é um ente (*on*). Mas ele não é também um simples não-ente (*me on*). Seu deslizar o furta à tentativa simples da presença e da ausência.

³⁶ ECO. *Pós-escrito a O nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*, p. 57.

³⁷ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 7.

Tal é o perigo. E o que permite sempre ao tipo se fazer passar pelo original.³⁸

Assim se percebe a suspensão existente na noção do suplemento. Sua estrutura se permite “tipar”, substituir-se por um duplo. O suplemento não é uma estrutura presente e confiável, mas deslizante. Ele oscila entre a presença e a ausência, sendo, portanto, o que lhe caracteriza como perturbador e instável. No entanto, Derrida esclarece que ele é necessário por estar ligado à idealidade do *êidos*, que oferece a possibilidade da repetição.³⁹

O suplemento, contudo, não veio para “completar”. Esta palavra, “suplemento”, sinaliza a adição a uma instância já completa, mas que logra de uma insuficiência ali existente. Dessa maneira, o suplemento *supre*:

[m]as o suplemento *supre*. Ele não acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa.⁴⁰

O suplemento aponta para o acréscimo e para o fato de que a totalidade, em sua busca teleológica, nunca será plenamente alcançada, pois o suplemento “é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude”.⁴¹ Não há falta, mas acúmulo, acréscimo, justaposição. A lógica do suplemento, assim, tende ao excesso. Nesta perspectiva, o texto clássico adaptado torna-se material, substância sobre a qual camadas de leituras vão se sobrepondo, ativando movimentos e relações.

Em um segundo momento, é possível ler as adaptações através das noções de tradução. Derrida,⁴² lendo o ensaio de Walter Benjamin “A tarefa-renúncia do tradutor” em *Torres de Babel*, contribui para o debate expandindo a questão da intraduzibilidade com a introdução das ideias de *diferimento* e *suplemento*. Primeiro, há que se destacar a

³⁸ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 56.

³⁹ Cf. DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 56.

⁴⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 178. (grifo do autor)

⁴¹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 177.

⁴² DERRIDA *Torres de Babel*.

importância das reflexões de Benjamin para pensar a questão da adaptação revisionista. O que se difundiu tradicionalmente como tradução sempre foi uma visão limitada deste processo cuja base reside na noção de equivalência. Segundo, o ensaio de Benjamin cria condições enunciativas que libertam a tradução das práticas linguísticas neutras e inscrevem as adaptações literárias no terreno da transdisciplinaridade em sua intenção tradutória.

O ensaio de Walter Benjamin traduzido por Susana Kampff Lages como “A tarefa-renúncia do tradutor” é o ponto de partida dessa perspectiva. A dupla leitura oferecida por Lages para o termo *Aufgabe* – cujo significado é “tarefa, trabalho” e também “renúncia, deixar de lado” –, sugere a ambivalência a que a interpretação está sujeita e propõe uma reflexão a respeito das perdas inevitáveis pelas quais passam as traduções e a impossibilidade de completude da própria tarefa, apesar do intenso esforço laboral de busca pelo melhor termo. Dessa forma, a ideia de tradução se amplia e a literatura se torna atividade intertextual generalizada, em permanente processo de tradução, cuja noção de originalidade deve ser relativizada.⁴³ O texto de Benjamin nos leva a refletir a respeito da adaptação literária sob dois aspectos. O primeiro deles é o da *sobrevivência* do original e o segundo, a relação do original com as traduções. Benjamin postula a favor da tradução e da relativização da importância dada ao original, pois é a tradução que lhe garante sobrevivência, ao permitir-lhe participar de um processo de constante transformação dos sentidos, que sempre *diferidos*, participam numa dinâmica contínua, em que “mesmo as palavras fixadas continuam a pós-maturar”.⁴⁴ Ainda para Benjamin, a tradução pode ser menor que o original, seu eco, mas não sua reprodução, seu igual. Tal constatação garante que se estabeleçam relações entre original e tradução sob a égide da diferença, permitindo a esta sua individualidade e autonomia. A metáfora dos cacos da ânfora mencionada no texto de Benjamin ilustra bem essa reflexão. Uma ânfora é análoga a um todo textual que se quebra e cujos fragmentos lembram e constituem o vaso original, mas cada parte permanece apenas fragmento dele. As traduções são como os cacos, que lembram o original, mas não o são, embora este leve consigo uma parte, um fragmento desse que lhe deu origem.

As reflexões de Benjamin são mais que apropriadas para pensar a questão da adaptação revisionista. De maneira análoga à tradução, as adaptações de textos

⁴³ Cf. Campos citado por MIRANDA. Tradução e intertextualidade, p. 72.

⁴⁴ BENJAMIN, A tarefa-renúncia do tradutor, p.197.

canônicos constituem sua sobrevida, reconhecem e expõem seu endividamento para com elas e as atualizam, renovando o original. Logo, os gestos de seleção e adição das adaptações, que por si mesmos eram intrínsecos ao original, trazem constante renovação e vitalidade à obra clássica, além de prolongar sua permanência no mercado editorial e nas discussões acadêmicas. Derrida, lendo Benjamin, demonstra apreço pela ideia de sobrevivência da obra. Para o filósofo, “tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor”.⁴⁵ E a estrutura da sobrevivência, a relação da vida com a sobrevida, faz com que o tradutor experimente o *inesquecível*, uma vez que “o esquecimento não chega a esse inesquecível a não ser por acidente”.⁴⁶ Nesse sentido, a sobrevivência exige a presença do seu ente anterior, negociando com a finitude da memória.

Para Derrida, a reconciliação das línguas é uma eterna promessa e a tradução nunca atingirá a equivalência entre os signos. A tradução aponta para a impossibilidade de sua completude; os significados do texto traduzido serão sempre postergados, diferidos, adiados. Com isso, o que se tem é uma constelação de tentativas tradutórias que se pretendem definitivas e que circulam em torno do original. Expandindo o caráter suplementar da tradução, também abordado por Benjamin, Derrida corrobora com a noção de que, na tradução, o original se dá, modificando-se: “[o] sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação.”⁴⁷ Sendo assim, o novo texto vem *suplementar* o original, acrescentando uma camada que vem para ocupar um vazio momentâneo de significação, que modificado, potencializará outra mutação no devir.

A contribuição do suplemento de Derrida para os estudos da adaptação vem a expandir a metáfora orgânica benjaminiana de que toda tradução se insere numa linhagem textual cujo paradigma é a semente. O original é a semente que servirá de base e possibilitará sua sobrevivência e sua transmissão, embora, para Derrida, o caroço seja o intocável, o que resiste a tradução, mas que se oferece “a uma nova operação tradutora sem se deixar esgotar”.⁴⁸ O texto clássico torna-se assim, parte de uma economia textual

⁴⁵ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 33.

⁴⁶ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 37.

⁴⁷ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 38.

⁴⁸ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 53.

que circula e que se faz circular em outros textos. Contraditoriamente, remete-se a ele incessantemente, mas nenhuma das novas versões o substitui. Contudo, nem por isso se mostram dependentes do seu original, provando que as adaptações coexistem, de maneira independente e autônoma. A adaptação, sob essa perspectiva, abandona sua posição de secundariedade e anuncia seu percurso em direção à autonomia.

No entanto, a autonomia da adaptação revela-se limitada. A conservação e a destruição do cânone têm constituído um movimento dialético constante, pois o que muitas vezes ocorre é que os próprios destruidores de uma determinada tradição terminam por consagrar-se. Essa prática de menção ao texto que inspirou a nova obra revela a dependência de um pensamento anterior à criação, ao processo de escrita e, conseqüentemente, seu endividamento para com ela.

O gesto revisionista de algumas obras literárias pode evidenciar mais ou menos o endividamento para com a tradição. Adrienne Rich reconhece em seu famoso ensaio “When we dead awaken” que é preciso lançar um olhar para o passado com os olhos do presente como uma forma de autoconhecimento.⁴⁹ De acordo com a autora, isso possibilita o surgimento de novos textos através da leitura do que já foi escrito, do texto antigo, porém com um novo direcionamento crítico, de forma a construir um capítulo diferente na história cultural. Esta concepção torna-se uma contribuição importante para a investigação das re-escritas de obras canônicas, pois os autores contemporâneos em questão não escolhem suas fontes despropositadamente. Elege-se quem se quer copiar por algum motivo ulterior à mera afinidade afetiva, abrindo caminho para a existência de verdadeiras “famílias” literárias que passam a girar em torno de determinado autor.⁵⁰

Qualquer proposta de revisão ou re-escrita carrega consigo um gesto ambivalente em direção ao passado ou ao futuro. O prefixo *re-* implica, ao mesmo tempo, um tom de nostalgia em sua tentativa de volta ao passado e um tom de aperfeiçoamento, no ato que, fazendo emergir do texto “antigo”, geralmente canônico, um novo texto, o faz sob uma perspectiva crítica outra. Na revisão, ocorre a leitura crítica de textos canônicos a fim de questionar paradigmas estabelecidos neles presentes, geralmente impactados por movimentos ideológicos ou propostas teóricas e

⁴⁹ “Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society.” Cf. RICH. *When we dead awaken: writing as re-vision*, p. 34.

⁵⁰ Cf. THOMPSON; TAYLOR. *William Shakespeare’s Hamlet*, p. 60.

intelectuais.⁵¹ A re-escrita, por sua vez, transcende a imitação do pastiche e o engajamento da adaptação em sua capacidade de adicionar, suplementar ou incrementar uma obra-fonte, sendo sua função, portanto, a de complicá-la ou expandi-la ao invés de simplesmente replicá-la.⁵² Assim, a re-escrita em forma de romance, peça teatral, poema ou filme transcende a mera imitação, e age como um “adicional” à produção literária da atualidade em forma de suplemento, improvisação, inovação ou expansão. O importante dessa prática é o fator multiplicador e proliferador de determinada obra ou autor.

Como se vê, a capacidade reprodutora da adaptação e da apropriação não pode ser subestimada, pois a relação constituída entre a obra fonte e a sua releitura representa uma complexa prática textual da contemporaneidade firmada no jogo de alternâncias entre a presença e a ausência do original. O texto adaptado garante sua sobrevivência e expõe o endividamento. Não definitiva, a adaptação pode obliterar-se e revelar sua latente provisoriabilidade na constante postergação dos sentidos do original.

ABSTRACT

For Derrida, a text has multiple layers of meaning, which are always deferred and whose reading happens through its unfolding in writing. The intention here is to reflect upon convergent points between Derrida's reading scene and the questions of literary adaptation and appropriation in what they refer, mainly, to the concept of supplementation.

KEYWORDS

Supplement, literary adaptation, reading

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Theory of the text. In: YOUNG, R (Ed.). *Untying the text: a Poststructuralist Reader*. Boston: Routledge/Keegan Paul, 1981. p. 31-47.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁵¹ Cf. SANDERS. *Adaptation and appropriation*.

⁵² Cf. SANDERS. *Adaptation and appropriation*.

- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngüe alemão-português*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. v. 1. p. 188-215.
- CAMPOS, Haroldo de. Reflexões sobre a poética da tradução. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1986, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG. 2 v., v. 1, p. 258-276, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DESMET, Christy; SAWYER, Robert (Ed.). *Shakespeare and appropriation*. London: Routledge, 1999.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. 3. ed. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FISCHLIN, D.; FORTIER, M. (Ed.). *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London: Routledge, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. 2. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.
- HEDRICK, D.; REYNOLDS, B. (Ed.). Critical Introduction: Shakespeare and transversal power. In: _____. *Shakespeare without class: misappropriations of cultural capital*. New York/London: Palgrave, 2000. p. 3-50.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York/London: Routledge, 2006.
- JAUSS, Hans-Robert. *Toward an aesthetic of reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- MIRANDA, Wander M. Tradução e intertextualidade. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1986, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG. 2 v., v.1, p. 258-276, 1987.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: ANAIS DO 2º CONGRESSO ABRALIC (1991), v. 1, p. 60-66.
- RICH, Adrienne. When we dead awaken: writing as re-vision. In: _____. *On lies, secrets, and silence*. New York: Norton, 1979. p. 33-49.
- SANDERS, Julie. *Novel Shakespeare: twentieth century women novelists and appropriation*. Manchester: Manchester UP, 2001.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York/London: Routledge, 2006.
- THOMPSON, Ann; TAYLOR, Neil. *William Shakespeare's Hamlet*. 2nd ed. Devon: Northcote House Publishers, 2005.