

MAPEANDO FRONTEIRAS COMPREENDENDO A NATUREZA TRANSTEXTUAL DAS ADAPTAÇÕES

MAPPING THE BOUNDARIES UNDERSTANDING THE TRANSTEXTUAL NATURE OF ADAPTATIONS

Pablo de Araújo GOMES¹

Carlos Eduardo Japiassú de QUEIROZ²

RESUMO: Neste artigo, com o objetivo de compreender o que é a adaptação, e o que a distingue de outras formas de criação artística, coloca-se em diálogo Hutcheon e Genette, tomando-se como premissa o reconhecimento de que todo processo criativo se baseia em referências prévias. Partindo da Teoria da Adaptação de Linda Hutcheon, em consonância com ideias de Linda Seger e de Robert Stam, o artigo procura distinguir quais elementos destas teorias poderiam ajudar a fazer essa distinção, e quais outros não são tão efetivamente úteis para este propósito. Alimentando-se da compreensão sobre a criatividade e ideias sobre a originalidade, o artigo reflete sobre as relações entre textos como critério auxiliar para aprofundamento da definição do que pode ser ou não considerado Adaptação dentro da teoria da Adaptação de Linda Hutcheon. Deste modo, calca-se na abordagem da Transtextualidade em Gérard Genette, onde finalmente encontram-se os instrumentos necessários à identificação das relações entre textos que caracterizam as adaptações, oportunizando um contraste mais apurado entre adaptações e outras obras.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da Adaptação. Transtextualidade. Literatura e Cinema. Criatividade e Originalidade.

ABSTRACT: In this article, by aiming to understand the concept of adaptation and what sets it apart from other forms of artistic creation, Hutcheon and Genette are put into dialogue, taking as a premise recognizing that every creative process is built upon prior references. Drawing upon Linda Hutcheon's Theory of Adaptation, which engages with the ideas of both Linda Seger and Robert Stam, this article seeks to distinguish which elements of these theories can aid in making this distinction, while identifying others that may be less effective for this purpose. From an understanding of creativity and ideas of originality, the article reflects on the relationships between texts as an auxiliary criterion for deepening the definition of what can or cannot be considered an adaptation within Linda Hutcheon's Theory of Adaptation. In this way, it takes for a good base the approach of Transtextuality in Gérard Genette, where the necessary tools for identifying the relationships between texts that characterize adaptations are found, providing the opportunity for a more refined contrast between adaptations and other works.

KEYWORDS: Adaptation Theory. Transtextuality. Literature and Movies. Creativity and Originality.

1. Mestrando em Cinema, Linguagem e Relações Estéticas pelo Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cinema PPGCINE, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: pablo.gomes@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1994-5835>.

2. Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade Federal de Sergipe. Membro Efetivo do Mestrado Interdisciplinar de Cinema, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, Sergipe, Brasil. Email: cjejapiassu4@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1449-3507>.

Introdução

Obras adaptadas e adaptações, com ou sem esse nome, já foram discutidas sob diversas perspectivas, por numerosos pensadores, teóricos e realizadores da arte, a exemplo do crítico de cinema André Bazin, renomado crítico de cinema que defendia um “cinema impuro”, com a realização de adaptações e de influências de outras artes, mas defendendo a preservação da “essência” das obras originais, a quem a obra derivada deveria ser fiel em temas e ideias centrais; do semiólogo e teórico literário Roland Barthes, que explorou as adaptações por meio da lente da intertextualidade, examinando como os textos se relacionam e se influenciam mutuamente ao longo do tempo; do filósofo Stanley Cavell (1996), que teoriza sobre como adaptações são formas de tradução cultural capazes de revelar questões fundamentais sobre identidade, autoria e interpretação, de modo que, para ele, a obra derivada deve ser fiel à obra referida, em essência, e não em texto; da psicanalista e teórica literária Julia Kristeva, que analisou adaptações à luz do que chamou de intertexto (abordaremos mais adiante) e enfatizando como obras são construídas a partir de um tecido de referências culturais e textuais pré-existentes; do roteirista e educador de Cinema Robert McKee (2006), ao discutir adaptações sob a perspectiva da narrativa, explorando como as mudanças de mídia e formato podem afetar a estrutura e o impacto emocional das histórias; Roman Jakobson propõe com a Tradução Intersemiótica uma abordagem focada nos sistemas de signos peculiares de cada linguagem artística, e tem sua teoria destrinchada no Brasil por Plaza.

Poderíamos continuar listando pensadores e suas ideias, destacando as perspectivas distintas entre eles, as respectivas contribuições e certamente cada um desses autores poderia render sozinho um artigo.. Mas, elegemos, a partir daqui, abordar sob a perspectiva de Linda Hutcheon, cuja Teoria da Adaptação (2011) estabelece um conceito estruturado e bem delimitado para as adaptações, estabelecidas como formas de revisitação, por meio de interpretação e transformação criativa de uma obra preexistente. Seger (2007), com quem Hutcheon dialoga, reforça a visão expandida deste universo de coisas adaptáveis para além das obras, abrangendo também incidentes da vida real.

Chama-nos a atenção o aspecto desta definição que versa sobre a adaptação ser “criativa”. Afinal, o que seria a criatividade? Por muito tempo, a criatividade foi atrelada a compreensões mais místicas e sobrenaturais, como na Grécia Antiga se atribuía a inspiração às musas ou mesmo aos deuses. A própria palavra “inspiração” remete ao latim “*inspiratio*”, do verbo “*inspirare*”, soprar para dentro, ação realizada por entidades místicas, que infundiam ideias nos humanos, que as recebiam por meio de revelações, epifanias, verdadeiros *insights* os quais, ao que lhes parecia, a mente humana sozinha seria incapaz de criar. Árabes islâmicos consideram que o Alcorão foi revelado por Deus (Alá), e desde o período pré-islâmico se preocupam com a influência de *Jinns* (não por coincidência, conhecidos em nossa língua como “gênios”), capazes de plantar ideias boas ou más em humanos. Já na tradição cristã, o Espírito Santo, anjos ou artimanhas demoníacas são as fontes de mensagens divinas, inspirações e ideias.

Mas, graças aos avanços científicos, sabemos que ideias, “surpreendentemente”, não vêm *do nada*, nem são sopradas por alguma entidade para dentro de nós. Elas provêm de processos internos de associação de informações. Então, se todo processo criativo provém de associação de informações, seria a adaptação a própria experimentação consciente e deliberada de qualquer processo criativo? Afinal, se a criatividade é por definição, enraizada nessa relação entre textos, reinterpretação e diálogo com experiências preexistentes, o que diferencia a adaptação de qualquer outro processo criativo?

Sabemos que artistas há muito já transportam obras de um contexto para outro, como da tradição oral para um poema escrito, ou da mitologia para o teatro. O pintor primitivo, que registrou imagetivamente a caçada do dia anterior estaria realizando uma adaptação? Se sim, será que deixa de ser adaptação se ele der um desfecho diferente à caçada, registrando um triunfo sobre o mamute que, na verdade, matou seus comparsas e fugiu? Quando uma obra passa a ser original? Aliás, isso existe? Se sim, isso significa que, para ser uma adaptação, é preciso ser “fiel” à obra ou acontecimento adaptado? Há algum grau de fidelidade aferível, para um texto ser considerado adaptado, ou, talvez, quão diferente precisa ele ser para ser considerado original? Aliás, será que algum desses critérios serve de baliza para a identificação de uma adaptação?

Este debate não pode ignorar contribuições como a de Linda Seger (2007), quando ela argumenta que a obra resultante do trabalho de adaptação é uma nova obra original, nem a de Robert Stam (2008), ao pontuar que uma fidelidade literal não só é improvável como indesejável em uma adaptação. Mas, então, se originalidade ou fidelidade não são critérios para identificar uma adaptação, o que a diferencia de uma não adaptação? A própria Teoria da Adaptação de Hutcheon tenta traçar esses limites, e, por mais que eles sejam tão arbitrários e artificiais como qualquer fronteira, parece-nos produtivo mergulhar neste conflito territorial que, diferente de tantos outros, não destrói vidas. Mas, em busca de aprofundar e tornar mais clara a teoria de Hutcheon, buscamos neste artigo fazer Hutcheon dialogar com o Palimpsesto, de Genette (2010). Esperamos, assim, deixar nossa contribuição nesta cartografia das Transtextualidades e Adaptações.

1. A Teoria da Adaptação

A Teoria da Adaptação de Hutcheon (2011) estabelece que uma adaptação é uma forma de revisitação anunciada, extensiva e deliberada, construída por meio de interpretação e transformação criativa de uma ou mais obras. Por “revisitação”, podemos entender que há um texto prévio sendo utilizado como referência. Por “anunciada”, entendemos que não é algo oculto, secreto ou de qualquer forma disfarçado, mas intencional e declarado. Por extensiva, pode-se inferir que você não apenas aproveitou um elemento como a premissa, por exemplo, mas, por mais que muito possa ser alterado, você parte de todo o texto fonte. É esse texto que, segundo Hutcheon, é interpretado, e, após um processo reflexivo, pode ser transformado em uma nova forma, sem perda da original, podendo haver, neste exercício interpretativo e criativo, diversas mudanças, entre as quais a de mídia, de foco ou até de sentido.

Por isso, Hutcheon afirma que tanto pode ser chamada “adaptação” a obra resultante como o processo que a gera. E, por conseguinte, ela enfatiza que a adaptação não pode ser uma mera cópia, e sim uma reconstrução que, em seu processo criativo, necessariamente carrega a marca do sujeito adaptador, de modo que traz a sua própria singularidade, por trazer uma nova perspectiva à obra de base.

Justamente por essa razão, Linda Seger (2007) propõe que se encare a adaptação como um “segundo original”. Em sua obra, ela propõe um passo a passo para o processo de adaptação, desde a escolha do que adaptar até a finalização. Em cada etapa, demonstra a autora, decisões criativas são tomadas, resultando em algo que é ao mesmo tempo familiar e inovador. Em consonância, Linda Hutcheon (2011, p. 229) reflete que, entre outras coisas, o apelo das adaptações reside em ela ser “uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade”.

Neste processo, principalmente quando há mudança de mídia (mas, não apenas), é preciso se levar em consideração as particularidades de cada uma como, por exemplo, o que Hutcheon (2011, p. 61-116) chamou de Formas de Engajamento. Num filme, por exemplo, ou outra obra essencialmente cênica, predomina o Mostrar. Numa obra de literatura gráfica, como charges e quadrinhos, também. Mas, na literatura mais tradicional, como contos ou romances, bem como em radionovelas, predomina o Contar. Mídias mais interativas, com destaque para jogos, já têm predominância do Interagir. As características dominantes dessas formas de engajamento são autoexplicativas, correspondem precisamente aos seus respectivos nomes.

A transcrição literal de uma forma de engajamento para outra pode implicar em perdas significativas de informação, de sentido ou da capacidade de engajar. Por isso, o uso de estratégias para transmitir a ideia, sentimento ou qualquer outro tipo de informação é fundamental para que a adaptação permita a transição entre mídias.

Outras características das mídias também implicam alterações significativas, a exemplo da duração/extensão, também podem fazer muita diferença entre a obra fonte e a derivada. Neste exemplo, podemos destacar a impossibilidade de fazer uma vida inteira caber em um livro, ou de um romance extenso caber em um filme de duas ou mesmo três horas, que forcem simplificações e até cortes na produção do novo texto.

Ou a fonte exígua e superficial, que precise ser completada e enriquecida para viabilizar a realização da adaptação. Neste caso, não só a extensão, mas também as estratégias criativas para se obter efeitos pode pedir aditivos à história. Por exemplo, ao adaptar os textos bíblicos para a série Os Escolhidos (The Chosen, 2021-2024, ainda em andamento), vendo que sua fonte principal (a Bíblia canônica e evangelhos apócrifos) era um material superficial para a adaptação para uma série de televisão, Dallas Jenkins optou por enriquecer a construção dos personagens de sua série (Jesus e seus discípulos), criando personalidades e fazendo deles personagens mais complexos, a ponto de ter atribuído, por exemplo, a Mateus, a condição neuro divergente do espectro autista.

Por isso, Robert Stam (2008) contesta a ideia de fidelidade nas adaptações, argumentando que a comparação direta entre uma obra original e sua adaptação é inadequada, já que as mídias e os contextos são distintos. Este desafio pode se dar mesmo entre obras na mesma mídia, como, por exemplo, adaptar um romance de Machado de Assis para o contexto atual, ou propor uma regravação de um filme clássico ajustando-o às novas possibilidades técnicas. A criatividade do adaptador é vital para a reinterpretação de elementos da obra-fonte, de modo que sobressairá o objetivo do adaptador, que não é, necessariamente, o da obra fonte e seu criador.

2. Questões de Criatividade e Originalidade

Como se depreende dos textos de Neves-Pereira e Fleith (2019) e de Alencar (1974), estudos como os de Csikszentmihalyi, sobre o “fluxo criativo” e as pesquisas sobre a criatividade divergente de Guilford e Torrance já evidenciavam como a mente humana pode gerar novas ideias através de processos internos de associação e combinação de informações. A criatividade surge, então, do encontro do sujeito com seu contexto social e com o campo de expertises de uma área, por exemplo. Isso quer dizer, em termos bastante simplificados, que quanto mais informações e conexões o cérebro tiver, maiores as probabilidades criativas, em um grau de crescimento potencialmente exponencial, de modo que pessoas experientes e estudiosas têm, normalmente, o potencial de uma capacidade criativa altíssima.

Por isso que, a ver com um rigor estritamente lógico-matemático, se a palavra “original” está atribuída por definição ao caráter de *origem*, e, portanto, de fonte primária, daquilo que não existiu antes, é possível questionar a viabilidade de se afirmar “original” qualquer criação, posto que se trata de uma associação de ideias prévias. Não importa quão inusitada ela seja. Qualquer ideia engendrada é, necessariamente, derivada de tantas experiências, reais ou abstratas, quanto aquela mente pôde vivenciar e experimentar no decorrer de sua existência.

Por outro lado, a ideia de “originalidade” é um conceito que não se limita só à origem no sentido estrito, e abarca também algo dotado de alguma singularidade que o distinga do que veio antes. Ou seja, é possível não ser de fato original, fonte primária, e ainda assim ter, em sua composição, algum caráter que lhe confira alguma originalidade. Logo, toda obra que não se limita a copiar uma previamente existente pode ter elementos que lhe confirmam alguma originalidade, mesmo que percebê-la (ou a sua ausência) dependa muito da bagagem prévia de quem o avalie.

Mas, o debate sobre originalidade na arte vai além de conceitos extraídos de dicionários. Só para exemplificar esse debate, superficialmente, listemos alguns pensadores e suas ideias: Walter Benjamin (1969) questionou a ideia tradicional de originalidade na arte, ao discutir sobre como com o advento da fotografia e do cinema e a entrada na era da reprodutibilidade técnica das obras de arte, perde-se a aura de singularidade do aqui e agora que permitia às obras ser únicas e singulares; Andy Warhol, com seu movimento *pop art*, foi além e questionou a relevância da distinção entre original e cópia, propondo que a autenticidade da obra de arte poderia estar

na própria repetição e no fenômeno da cultura de massa, sentido no qual Deleuze mencionou que a repetição não traz de volta a mesma coisa repetida (GANIS, 2000); Arthur Danto (2006; 2013) declarou o fim da arte como ela era concebida historicamente, desafiando todas as definições tradicionais de originalidade, afirmou que toda arte é conceitual e a originalidade estaria nas ideias por trás da obra, não na sua forma material; Harold Bloom (1997) discorreu sobre a “angústia da influência” (*anxiety of influence*), em que artistas lutam para se libertar das influências de seus predecessores e criar algo original, em busca de uma superação das sombras dos mestres anteriores; E, segundo Van Camp (2010, p. 247), “filósofos continentais contemporâneos” declararam que simplesmente não existe “originalidade”. Todos esses debates sobre originalidade são muito presentes no fazer cultural, ora desafiando e ora ignorando a compreensão que já se estabeleceu na ciência sobre criatividade e processos criativos.

Mas, Hutcheon (2011, p. 24) nos esclarece que “a valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes de depreciação de adaptadores e adaptações”. Logo, ser “original” é, de fato, algo relevante, ou uma obsessão legada pela tradição moderna, iniciada com o romantismo? Posto que este debate jamais poderia ser esgotado em um artigo (se é que poderá ser esgotado de qualquer maneira), iremos, a partir do estabelecimento desta questão, entender *originalidade* como um atributo ideal (no sentido mais platônico da expressão) ou possível do fazer artístico e do processo criativo como um todo, não como um requisito distintivo de uma adaptação. Devemos debruçarmo-nos sobre a adaptação como uma obra derivada, então. Quais as implicações desta condição?

3. Problemas de Derivação

Como já discutimos, toda obra deriva de outras, em maior ou menor grau. Não raro, uma peça de teatro ou um romance é composto, conscientemente ou não, de uma amálgama de referências a leituras anteriores, a filmes assistidos, a vivências pessoais do autor. Isso não implica, necessariamente, uma adaptação, mesmo que possa compartilhar uma estrutura pré-concebida, pois aquela história em particular não havia sido escrita antes. Principalmente, se seu autor não teve contato prévio com nenhuma combinação semelhante de elementos. Logo, a inexistência de uma obra prévia do conhecimento consciente do autor parece afastar, até prova em contrário, uma adaptação, por mais que, ocasionalmente, a história se pareça muito com outra que tenha sido criada antes.

Um exemplo que salta aos olhos é a criação simultânea de dois personagens que eram crianças “encapetadas”, cada qual com sua camisa listrada e então frequentemente representados com seus respectivos estilingues, um nos Estados Unidos e outro no Reino Unido. Ambos foram publicados pela primeira vez como tirinha de jornal no dia 13 de março de 1951, por artistas que não tinham qualquer projeção que justificasse a suspeita de terem sido copiados um pelo outro. Ambos personagens se chamavam Dennis, e as obras criadas tinham o mesmo

nome “Dennis the Menace” (STRACHAN, 2019), sendo que o criado por Hank Ketcham é licenciado pela Kings Features Syndicate (COMICS KINGDOM) e o britânico, criado por George Moonie e David Law, é licenciado pela Beano Studios Scotland (BEANO STUDIOS). No Brasil, em que o público os conheceu principalmente por suas adaptações para o cinema, um chegou como “Dennis, o Pimentinha”, e o outro apenas como “O Pestinha”, mas a verdade é que eram duas obras muito semelhantes. Segundo as versões contadas pelos artistas, George Moonie teve a ideia do personagem ao ouvir uma música cujo refrão dizia “I’m Dennis the menace from Venice”, durante um *brainstorming* com sua equipe em um *pub* (BBC, 2011), enquanto Ketcham idealizou o personagem ao ouvir sua esposa reclamar “Your son is a menace” (algo como “Seu filho é uma ameaça”), sendo que o filho do artista se chamava Dennis (VAN GELDER, 2001). Logo, sem sequer saber um autor da existência do outro, nem de sua obra, os artistas desenvolveram obras sem derivação uma da outra. E por isso sequer se cogita serem adaptações entre si, por mais que possam se assemelhar em diversos elementos. Não há qualquer revisitação do outro semelhante, neste processo criativo. Pelo contrário, o personagem britânico passou por uma intensa reconstrução, já no século XXI, para se tornar mais palatável ao público infantil.

No entanto, há situações em que a nova obra parte declaradamente de obras específicas. Ésquilo não tinha qualquer pretensão de negar que sua premiada obra Édipo Rei fosse uma versão teatralizada da tradição mitológica grega. Inúmeros filmes, romances, pinturas e outras obras de arte que nos são apresentadas, declaradamente ou não, partem de outras, em clara derivação. Algumas delas apenas comentam a obra de referência, outras as satirizam. Outras modificam a linguagem para que possa ser compreendida por um público mais jovem, e assim por diante. Nem sempre há alterações significativas no conteúdo, e a relação entre a obra de origem e a derivada é facilmente perceptível.

Mas, há os casos em que o exercício da criatividade autoral provoca tamanha alteração na história que pode passar despercebido pelo público que aquela obra é uma adaptação. Deste modo, é possível que as escolhas do adaptador transformem o texto original de tal modo que a adaptação passe imperceptível por olhos desatentos ou despreparados.

Excetuados alguns eruditos, quantas pessoas notaram por conta própria que O filme O Rei Leão (1994) é uma adaptação de Hamlet, de Shakespeare? Antes de acadêmicos se debruçarem sobre o tema e, em decorrência disso, o próprio produtor do filme, Don Hahn, confirmar publicamente a adaptação, havia quem negasse a semelhança entre as obras, destacando as dessemelhanças. Ora, se falamos de um protagonista que é príncipe primogênito, primeiro na sucessão ao trono, que, motivado pelo espírito de seu pai assassinado, retorna a seu reino para combater seu tio que é usurpador do trono e assassino do antigo rei, lembramos que o príncipe tem um interesse amoroso na corte e dois amigos atrapalhados, será possível identificar apenas com essas informações sobre qual das duas obras estou falando? Por certo, não haverá certeza, porque estamos falando precisamente de ambas. Por mais que uma se passe no Reino da Dinamarca, com seres humanos, e a outra na Savana africana, com animais antropomorfizados,

a relação de derivação é evidente e consistentemente confirmada (CHANDLER, 2018; ROTH, 2005). As alterações realizadas não prejudicam a relação existente entre ambos os textos, nem tem o condão de romper a relação estabelecida na sua gênese.

Segundo revelam estudos realizados sobre o tema, (CHANDLER, 2018; ROTH, 2005), esta relação sequer estava na ideia original do filme, que tinha como principais referências o filme *Bambi* (1942), da própria Disney, e as histórias bíblicas de Moisés e José do Egito, mas não havia consenso sobre a história final, que somente foi construída quando identificaram a similitude latente das ideias com a obra de Shakespeare. A partir do clássico vitoriano, então, desenvolveram o roteiro adaptado, aproveitando elementos das histórias anteriormente aventadas, conforme consideraram conveniente.

De qualquer modo, isso nos traz outro problema: Hutcheon (2011, p. 229) destaca como importante de que “o público é quem deve experienciar a adaptação *como uma adaptação*” (grifo da autora), que vivencia na obra derivada experiências novas relativas às da obra fonte. Perguntamo-nos: será que experienciar a adaptação como tal é mesmo um requisito para que ela o seja? A relação entre os textos não está presente desde o exercício criativo? Ou será que a adaptação é apenas proposta pelo autor e permanece latente, como potencial, de modo a apenas se materializar diante de quem a consegue identificar? Em outras palavras, uma adaptação deixaria de ser adaptação se a relação entre as obras final e referenciada somente povoasse a experiência poética (dimensão do fazer), do autor, mas não a experiência estética (do fruir e vivenciar), do público alcançado?

Em último caso, se considerarmos que o *Dennis the Menace* britânico chegou aos Estados Unidos depois que o público já conhecia a obra estadunidense, e que o público britânico só conheceu a versão norte-americana posteriormente, e a conseqüentemente sensação do público de ambos os países de que o estrangeiro seria uma releitura do nacional, não correríamos o risco de reconhecer duas adaptações onde não o há? Dar primazia a este critério de experiência subjetiva não implicaria na possibilidade de que passássemos a reconhecer uma relação de adaptação entre eles?

Parece-nos, portanto, que atrelar a experiência do público à definição de adaptação produz incerteza e fragilidade na teoria, tornando as fronteiras excessivamente relativas, dependentes do receptor da obra. É como admitir que, se o público conhece primeiro a adaptação e, só então, tem contato com a obra original a relação de derivação se altera, como caso relatado por Eco em entrevista ao *The Guardian* (MOSS, 2011), quando ele menciona que estava em uma livraria, próximo à seção onde estavam os livros do romance *O Nome da Rosa*, e uma jovem comentou: “Oh, eles já fizeram um livro do filme.”. Isto nos coloca diante de um problema factual que não favorece o desenho das fronteiras que procuramos definir.

Além disso, se o critério para definir um trabalho como Adaptação for mera ou predominantemente subjetivo, centrado na experiência do receptor e dessa vivência dependente, correremos o risco de desprezar a distinta natureza dos trabalhos criativos de ambos os autores: o adaptador e quem desenvolveu a obra fonte.

Em nada procuramos desprezar a experiência do público, que é essencial e merece, ela mesma, muitos estudos. Mas, para a delimitação do que pode ser considerado uma adaptação, pelo exposto, parece-nos configurado que este elemento tem mesmo o potencial de induzir ao erro, ignorando a Adaptação como processo, ou até mesmo contradizendo a conceituação da autora, que dá primazia ao trabalho criativo de uma obra prévia. Esse exercício interpretativo que ora realizamos, ressalta-se, propõe uma contribuição à Teoria da Adaptação de Hutcheon, não para desmerecê-la, mas para fortalecê-la. Nesta toada, propomos um olhar mais objetivo na relação estabelecida quando da derivação e diálogo entre os textos, e não o mergulho na subjetividade da experiência do receptor. Talvez, para isso, precisemos entender um pouco mais sobre as relações entre os textos.

4. Relações entre Textos

Se pretendemos entender as relações entre textos, precisamos começar por compreender o que significa a palavra “texto”. Para maior objetividade, elegemos o conceito segundo o qual o texto é qualquer conjunto de signos que, reunidos de forma minimamente coerente entre si, são capazes de transportar uma mensagem. Pode o texto ser formado por quaisquer outros tipos de signos, como sons, imagens etc. Ou palavras.

Como bem nos diz Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007, p. 597-598):

Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo* – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente *estados* –, originados ou sofridos por *agentes* antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no *espaço* do mundo empírico ou de um mundo possível.

Segundo Hutcheon (2011), é crucial distinguir adaptações de outras formas de referência entre textos, como homenagens, alusões e meras reinterpretações. A adaptação, ensina-nos a autora, envolve uma revisitação extensiva e deliberada da obra-fonte, enquanto outras formas de relações entre textos podem incorporar elementos de modo mais breve e não sistematizado. Neste caso, quais são as formas de relação entre textos, e como distinguir quais podem estar presentes no processo que deve ser reconhecido como adaptação? Como Hutcheon não se deteve nesta parte da análise, que já foi, por sua vez desenvolvida com maestria por Gérard Genette (2010), então propomos que analisemos estas perspectivas como complementares, para que possamos nos apoiar na compreensão pretendida.

Para começar, Genette (2010) define como *transtextualidade* tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, de forma manifesta ou secreta, de modo a representar uma espécie de transcendência textual. Adotaremos este conceito a partir de agora. Em seguida, ele nos apresenta maneiras como estas relações *transtextuais* podem se dar, a que ele chamou: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade.

Começemos pela *metatextualidade*, por intermédio da qual um texto se refere a outro ao tecer sobre ele um “comentário” (2010, p. 16). Esta forma de intratextualidade não se coaduna com a ideia da adaptação proposta por Hutcheon, posto que não exerce transformação e reconstrução criativa de uma obra prévia, e pode, portanto, ser descartada do nosso debate.

A *arquitextualidade*, por sua vez, a mais abstrata e implícita, é uma forma de transtextualidade de caráter taxonômico e classificatório, como quando a classificação “romance”, “narrativa”, “saga” ou “poema” acompanha o título da obra, identificando o tipo do texto (2010, p. 13, 17, 22-24), o que não é tema de adaptação e, portanto, fica fora do nosso estudo.

A *paratextualidade*, por sua vez, diz respeito à integralidade do texto, por todos os textos que o compõem, como seus títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, notas, capas, ilustrações etc. Também pode acontecer entre obras distintas, quando, por estarem conectadas por um universo comum e compartilhado, algo em uma obra permite um conhecimento que complementa a outra, quase como se fossem partes de uma só grande obra (2010, p. 15-16, 22-23, 143). Exemplos muito fáceis de visualizar são o famoso Universo Compartilhado da Marvel (ou MCU, na sigla em inglês), no cinema, e a relação entre as obras Memórias Póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba, ambas de Machado de Assis, na literatura. De fato, estamos diante de uma relação transtextual muito relevante e significativa, mas continuamos não identificando relação de adaptação entre os textos, posto que não há uma revisitação criativa e extensiva de outra obra, e sim uma série de elementos complementares a ela.

Seguimos para a *intertextualidade*, que, em Genette, refere-se, precisamente “à relação de co-presença entre dois ou vários textos”, ou a presença “de um texto em um outro”, sendo os casos de intertextualidade a *citação*, direta ou indireta, o *plágio*, como sendo um empréstimo não declarado de um texto por outro, e, por fim, a *alusão*, como um enunciado cuja compreensão depende do conhecimento de outro (2010, p. 14). Ora, a citação é uma referência direta e deliberada, mas não uma revisitação extensiva. O plágio é definido como cópia parcial ou integral de um texto ou ideia, arrogando o autor do plágio a autoria da ideia. Para alegar a autoria de seu trabalho e lhe conferir uma aura de originalidade, o plagiador pode até vir a exercer um esforço criativo semelhante ao de adaptação, mas a natureza de apropriação de um trabalho alheio surge como um fator distintivo. Ou seja, o plágio pode ser extensivo, deliberado e até criativo, mas não é declarado, posto que arroga para si o *status* de obra original, então não se encaixa na definição proposta por Hutcheon. E a alusão, por sua vez, até tem caráter criativo e deliberado, mas não extensivo. Por estas razões, a *intertextualidade* em Genette até pode estar presente em adaptações, mas não consubstancia em si caso para se falar de adaptação.

Antes de prosseguirmos, é imperioso realizar uma breve desambiguação. O próprio Genette evoca Julia Kristeva, por ela destacar que todo texto resulta da absorção e transformação de outros múltiplos textos, conceito que embasa o capítulo desse artigo que trata das questões de criatividade. A este fenômeno entre textos, ela chamou *Intertextualidade*, que, apesar de ter o mesmo nome, se distingue do conceito em Genette. E a própria Hutcheon utiliza a expressão

“intertextual” e derivadas, sem explicitar a qual conceito ela se alinha. Em verdade, compreendemos que a polissemia desta palavra tem um potencial de criar pequenas confusões, mas estamos convencidos de que a leitura sistemática do livro de Hutcheon indica que o fenômeno a que a autora chama de intertextualidade é amplo e corresponde àquilo a que Genette chama de Transtextualidade.

Deste modo, sabemos que partilhamos com Kristeva o ponto de partida, de que todo texto deriva de tantos outros, previamente existentes. Genette parte da noção de Kristeva de intertextualidade para desenvolver toda esta classificação de transtextualidades que ora utilizamos. E, mesmo assim, entendemos que é por meio deste desenvolvimento mais criterioso de Genette que podemos visualizar detalhadamente, com lentes mais nítidas, os referenciais que permitirão preencher algumas lacunas, e tornar ainda mais consistente a Teoria da Adaptação de Linda Hutcheon, a despeito de ela utilizar uma nomenclatura condizente com a de Kristeva, talvez até por ela ter mais penetração na linguagem corrente.

Por último, a *hipertextualidade*, associada pelo Genette ao próprio título do livro: “Palimpsestos”, que ele define justamente como *hipertextos*. Logo em seguida define hipertextualidade como “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação”, em que um texto B (hipertexto) é unido a um texto A (hipotexto), do qual o B brota por meio de transformação simples, sem que de tal “brotação” resulte um comentário (GENETTE, 2010, p. 7, 18, 22). A hipertextualidade abrange, portanto, as relações entre textos correspondentes às adaptações em Hutcheon. Deste modo, poder-se-ia dizer que “hipertextualidade” é, por excelência, a relação entre textos que compõe a essência da adaptação. Mas, não parece ser algo que defina um plágio?

Aqui, cabe reforçar a diferenciação proposta por Genette (2010, p. 14), quando ele define o plágio como “um empréstimo não declarado, mas ainda literal” de outro texto, e, em comparação com uma citação, a “forma menos explícita e menos canônica” de intertextualidade. Parece-nos ser possível afirmar que tanto Genette como Hutcheon compreendem o processo criativo como fruto de uma ação motivada do autor, materializada com a obra, mas consubstanciada após essa criação, com a declaração de existência ou não de obra referencial. Note que não dizem que uma obra “passa a” ou “deixa de” ser adaptação ou hipertexto, conforme a declaração do autor, mas que o não reconhecimento de uma obra fonte é um forte indício de que há um texto dentro do outro, e não uma recriação.

Ora, explica-se: se o próprio autor nega ter usado uma obra como base, e, do mesmo modo, a ideia ou mesmo o próprio texto construído é por demais semelhante àquele prévio, ou temos uma coincidência esplêndida (é possível, retomemos o caso dos Dennis britânico e estadunidense), ou o autor está mentindo. O caso de mentira é análogo a ele ter tomado um trabalho prévio ao seu e guardado no bolso, às escondidas, inadvertidamente declará-lo seu, limitando-se, talvez, a disfarçá-lo com características que tentem estabelecer uma diferença. É diferente de este autor ver uma obra que lhe agrada e, pensando em seu potencial, reinterpretá-la e recriá-la,

jamais negando a existência da fonte. Ele não a tomou para si, como seu, disfarçando-o sob uma maquiagem elaborada; pelo contrário, ele processou o texto por interpretação e transformação criativa, brotando desde a obra referenciada um novo trabalho. Logo, por consequência da intenção do autor, a ação criativa, ou seja, o processo é distinto daquele, resultando não uma repetição disfarçada, um texto fingindo-se de novo contendo o trabalho anterior, mas, sim um novo trabalho, tão original quanto o referenciado.

Esta construção lógica é corroborada por Brian McFarlane (1996), um outro estudioso de Adaptações cuja teoria não cabe aprofundar aqui, mas que separa a simples “transferência” (quando o conteúdo de um texto é levado a outro sem transformação significativa, o que em Genette é uma intertextualidade) da “adaptação propriamente dita” (que se enquadra tanto na relação de hipertextualidade de Genette como na definição de adaptação de Hutcheon, envolvendo um processo de recriação criativa).

O próprio Genette ressalta que não é o caso de considerar de forma estanque tais tipos de paratextualidade, como se elas se excluíssem mutuamente, ou não pudessem coexistir no mesmo contexto. Deste modo, poderemos encontrar mais de uma dessas transtextualidades convivendo em um mesmo texto ou conjunto de textos. Mas, há de se convir que, mesmo quando as encontramos em coexistência, é possível distingui-las. Assim, esta classificação tem um papel didático muito útil para se discernir com clareza os contornos que permitem dizer se tais relações textuais podem ou não ser chamadas de adaptação, reduzindo o escopo a um universo bem mais restrito.

5. Adaptações Literário-Cinematográficas

Do ponto de vista narrativo, há quem defenda que todas as histórias compartilham da mesma estrutura básica, como início, meio e fim em Aristóteles (2018), ou a Jornada do Herói de Joseph Campbell (2007) e suas variações, como por exemplo propuseram Vogler (2015) e Murdock (2022). Mesmo outros, que propõem uma certa variabilidade, frequentemente sugerem que há um número limitado de possíveis enredos, como Christopher Booker (2004) e seus sete enredos básicos. Nenhum dos aqui mencionados, no entanto, ousou dizer que histórias que compartilham da mesma estrutura são iguais entre si. Por outro lado, algumas vezes, determinadas histórias realmente são, elas mesmas, recontadas em mídias diferentes, como em um texto literário e em uma obra fílmica.

Com a finalidade de exemplificar o que vimos tratando, podemos verificar as adaptações do livro *Duna* (HERBERT, 2017), que inspirou o jovem George Lucas (IMMERWAHR, 2021). Mas, sem perspectivas de obter os direitos para adaptar a obra literária que o encantara, o jovem cineasta criou sua própria história, com apoio da estrutura de Campbell (Jornada do Herói). Surgiu o filme e a franquia *Star Wars*, que, em que pese se lhe possa fazer críticas diversas, é um caso de evidente sucesso que fala por si. A história é nova, e, apesar de dialogar com a obra

que a inspirou, é dela totalmente autônoma, estabelecida até mesmo em um universo de mundo possível muito próprio. Deste modo, podemos afirmar que Star Wars é inspirado em Duna, trazendo consigo uma história vivida no espaço, com tramas políticas, um império opressor, uma resistência rebelde etc., mas não cumpre nem sequer o papel de revisitar tal obra, o que a descaracterizaria como adaptação.

Curiosamente, podemos afirmar, no entanto, que Duna é um hipotexto para a construção do hipertexto Star Wars, o que nos leva à conclusão de que, embora adaptações sejam relações transtextuais enquadradas na hipertextualidade, nem toda hipertextualidade é suficiente para configurar uma adaptação. Isso fica ainda mais evidente quando vemos Denis Villeneuve afirmar que levou em consideração a influência de Duna em Star Wars, ao fazer sua adaptação do romance de Frank Herbert para as telas, e por isso decidiu fazer de Star Wars também referência, tornando-o hipotexto do novo filme, porque Star Wars é o filme que criou o público de ficção científica no espaço a quem o novo filme se dirige (MARTINS, 2022). Claramente, no entanto, ele adaptou o romance de Herbert, não o filme Star Wars. Isso, porque, como dissemos, as categorias propostas por Genette funcionam como instrumento para tornar nítidas as fronteiras que determinam o que é adaptação e o que não o é, mas não determinam uma relação de adaptação.

O mesmo não poderia ser dito dos filmes Duna. Tanto o de Alejandro Jodorowsky, que como bem nos mostra o documentário “Duna de Jodorowsky” (2013), nunca foi filmado, como o de David Lynch (1985) e o mais recente, de Denis Villeneuve (2021) mas foi elaborado em detalhes. Estes filmes tinham, todos, o objetivo declarado de recontar, revisitar a história do livro de Frank Herbert. As escolhas realizadas nos processos deram origem a concepções e, nos casos em que se realizou, obras muito distintas entre si.

A versão de Alejandro Jodorowsky se destacava por ser psicodélica, contando com trilha sonora de Pink Floyd e com um visual extremamente futurista que, mesmo sem ser filmado, terminou por influenciar os estúdios nos próximos filmes (Duna de Jodorowsky, 2013).

A adaptação de Lynch (1985) tentou se aproximar um pouco mais da realidade de seu tempo e, ao mesmo tempo em que tentava lidar com as limitações técnicas do cinema de sua época, procurava mostrar um futurismo “pé no chão”.

A versão mais recente (Duna, 2021), com orçamento e condições técnicas que permitiriam Villeneuve fazer virtualmente qualquer coisa, é a que termina por se aproximar mais da obra escrita. Inclusive, enquanto Lynch tentou condensar todo o livro em um filme que acabou por ficar corrido, perdendo-se mais do que o que talvez fosse desejável, Villeneuve dividiu o livro em partes, de modo que até o momento em que este artigo está sendo concluído, apenas a primeira foi lançada, enquanto a segunda tem previsão para o ano de 2024. Isso foi uma escolha que permitiu um ritmo mais compatível com o do livro, melhor apresentação das tramas e dos personagens.

Fora de quaisquer juízos de valor que não nos cabem neste trabalho, pouco importando o que agrada uma pessoa ou outra, envolvida ou não na realização das referidas obras, importa dizer que a distinção entre aquelas que configuram adaptação e as que não configuram trans-

cende a simples relação de derivação e da presença de um texto dentro de outro. O que identifica a adaptação está caracterizado tanto na relação de *hipertextualidade* de Genette como na Teoria da Adaptação de Hutcheon. Vejamos: Os filmes *Duna*, assim como os *Star Wars*, são unidos ao livro *Duna* (hipotexto), do qual brotam por meio de transformação, e não são comentários. Mas, diferente de *Duna*, os filmes *Star Wars* não passaram por uma transformação simples, e sim por uma recriação profunda e, apesar de ainda preservar elementos, virtualmente completa da narrativa. Há nos filmes *Duna* a revisitação anunciada, extensiva e deliberada da narrativa do livro, ainda que escolhas tenham sido feitas, por exemplo, para simplificação da trama, houve um processo de interpretação e transformação criativa do romance, que, após um processo reflexivo, foi transformado em uma nova forma, sem que houvesse qualquer perda da original.

Fato é que, a rigor, a maior diferença entre uma obra cinematográfica realizada sobre um roteiro chamado “original” e uma construída sobre um roteiro “adaptado”, portanto, é a existência ou não dessa relação direta com uma obra fonte. Isso frequentemente possui implicações jurídicas, posto que o adaptador deve pagar por direitos autorais para adquirir os direitos de adaptação que não tenham caído em domínio público nem forem de licença *Creative Commons*, ou se incorre em crime de “Violação de direito autoral” (Art. 184, CP/1940), um Crime Contra a Propriedade Intelectual, podendo resultar, a depender de circunstâncias previstas no próprio Código Penal, desde detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano ou multa, ou reclusão de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, mais uma multa.

Essa derivação também repercute em etapas do método criativo, posto que uma narrativa já criada precede o processo criativo regular, influenciando-o e, frequentemente, adicionando etapas e camadas de complexidade ao trabalho. Certamente, há ou podem surgir mais consequências dessa relação de derivação, que merecem um estudo próprio.

Mas, do ponto de vista da experiência do público a relação de adaptação em nada é relevante para que qualquer dos filmes *Duna* seja ou deixe de ser adaptado do livro de Herbert, e *Star Wars* não o ser, pois quem assistir ao filme *Duna* ou *Star Wars* irá compreender ou não, ou até gostar ou não da obra a que teve acesso, sem que necessariamente tenha preciso fruir de todas as obras deste universo ou daquele.

Claro que, ao assistir ao filme, nós o recriamos por meio das nossas interpretações, e certamente conhecer a versão literária que foi adaptada, frequentemente mais rica e detalhada, permitirá a quem o conhece acessar níveis distintos do filme, a que os demais não chegarão. Mas, a adaptação tem autonomia com relação à obra adaptada. Se a obra é desprovida autonomia a ponto de que não conhecer a sua fonte poderá efetivamente prejudicar a experiência, não se trata de adaptação posto que não é uma nova obra completa em si, construída por meio de hipertextualidade com recriação extensiva da obra de referência. Trata-se, no caso, de uma paratextualidade que se limita a gerar peças separadas de um mesmo quebra-cabeças, dependentes entre si para formar uma imagem que só faz sentido quando as peças estão devidamente conjugadas. A isso, não se chama adaptação, pois não se encaixa, em absoluto, no conceito proposto pela Teoria da Adaptação

(HUTCHEON, 2011) ora estudada. Destacamos que ser ou não adaptação não desmerece este trabalho cinematográfico, pois cada artista tem a liberdade de criar conforme sua proposta artística. Mas, o nosso estudo não é sobre o que é válido ou não, e sim sobre o que é adaptação ou não.

Conclusão: Traçando linhas no mapa

O estudo das adaptações é um terreno complexo e multifacetado, em que nem todas as fronteiras parecem estar completamente definidas, separando o que é original ou derivado, o que é plágio ou adaptação, o que é homenagem ou alusão. Neste terreno, nos propusemos a investigar e mapear as questões que nos permitissem responder à questão sobre o que diferencia as adaptações e as demais obras artísticas. A dúvida partiu do fato de que toda criação humana deriva de experiências prévias, e de que, ainda assim, uma obra derivada constitui uma nova original.

No conceito contido na Teoria da Adaptação de Linda Hutcheon encontramos a forma como as adaptações se relacionam com suas obras-fonte. Compreendemos com Stam a inadequação de se falar de “fidelidade” quando tratamos de adaptação, compreensão que dialogou com o conceito de “segundo original” de Linda Seger, que, por sua vez, enfatiza como as adaptações são obras originais em si mesmas, posto que reinterpretem e recriam o material fonte. Percebemos, no entanto, que o uso da originalidade como critério definidor da presença ou ausência de uma adaptação é a frágil, e que a obsessão pela originalidade pode ser uma construção da tradição moderna. Afinal, obras derivam umas das outras, de uma maneira ou outra.

No entanto, ao resgatar na Teoria da Adaptação de Linda Hutcheon a definição de Adaptação, de modo a combiná-la com as *transtextualidades* em Genette, foi possível delinear com mais clareza os limites entre os tipos de relações entre textos, e, entre estes, distinções entre os que possuem alguma relação de derivação, de modo que foi possível separá-los entre adaptações e não-adaptações.

Deste modo, identificamos que apenas em casos de hipertextualidade há uma relação entre textos com derivação compatível com a conceituação de adaptação em Hutcheon, de modo que pudemos concluir que derivações não extensivas, desprovidas de recriação ou reinterpretação, e em que não há clara relação de hipertextualidade não são adaptações, ao passo que as que cumprem estes requisitos podem ser reconhecidas como tais. Esta definição não exclui a possibilidade de adaptações acumularem outras transtextualidades, como citações ou alusões, por exemplo, Mas elas não são requisitos ou elementos formadores do que faz uma adaptação.

Claro que, quando tratamos de apreciação artística, independente da natureza hipertextual ou adaptativa da obra, o mais importante é se fruir a experiência. Em último caso, afinal, toda experiência criativa ou de fruição da arte é, intrinsecamente, transtextual. Mas, não seria justo desprezar toda a bagagem que as obras trazem consigo, inclusive a trazida por obras adaptadas, com todo o processo que lhe confere esta peculiar classificação, razão pela qual é válido discernir as fronteiras que separam adaptações de não-adaptações.

Referências

- ALENCAR, E. M. L. S. D. Criatividade: Relações entre as concepções fatorialistas e a piagetiana. *Arq. bras. Psic. apl.*, Campinas, 2, n. 26, abr./jun. 1974. 29-68.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. 1ª. ed. São Paulo: Edipro, 2018. ISBN 978-85-7283-759-0.
- BBC. Dennis the Menace at 60. *BBC.com*, 17 março 2011. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-12770341>. Acesso em: 06 out. 2023.
- BEANO STUDIOS. Our Brands. *Beano Studios*. Disponível em: <https://www.beanostudios.com>. Acesso em: 24 out. 2023.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____ A idéia do Cinema. Tradução de José Lino Grünnewald. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1969. p. 165-196. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf.
- BLOOM, H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Second Edition. ed. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 13 978-01-19-511221-4.
- BOOKER, C. *The Seven Basic Plots*. Londres: Bloomsbury, 2004.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CAVELL, S. *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. Disponível em: <https://archive.org/details/contestingtearsh0000cave/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- CHANDLER, D. Creating The Lion King: Story development, authorship and accreditation in the Disney Renaissance. *Journal of Screenwriting*, 9, 1 setembro 2018. 329-345. Disponível em: https://intellect-discover.com/content/journals/10.1386/josc.9.3.329_1. Acesso em: 24 out. 2023.
- COMICS KINGDOM. About Dennis the Menace. *Comics Kingdom*. Disponível em: <https://comicskingdom.com/dennis-the-menace/about>. Acesso em: 15 out. 2023.
- DANTO, A. C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. 1. ed. São Paulo: Odysseus, 2006. 264 p. ISBN 85-88023-42-3. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/529/2023/05/danto-arthur-c-apos-o-fim-da-arte.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.
- DANTO, A. C. Crítica de arte após o fim da arte. *Revista Estética e Semiótica*, Brasília, 3, n. 1, jan./jun. 2013. 82-98. Acesso em: 09 set. 2023.
- DUNA. Direção: David Lynch. Produção: Raffaella De Laurentiis. [S.l.]: [s.n.]. 1985.
- DUNA. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Mary Parent; Cale Boyter, *et al.* [S.l.]: [s.n.]. 2021.
- DUNA de Jodorowsky. Direção: Frank Pavich. Produção: Alex Ricciardi; Damon Cook, *et al.* [S.l.]: Sony Pictures Classics; High Line Pictures; Camera One; Endless Picnic. 2013.
- GANIS, W. V. Andy Warhol's Iconophilia. *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, Rochester, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1802/982>.
- GARCIA, M. F. Transtextualidade: a teoria de Gérard Genette ampliada ao estudo da adaptação fílmica. *Anais da VI SEVFALE*, Belo Horizonte, 2006. 1515-1528.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- HERBERT, F. *Duna*. Tradução de Maria do Carmo Zanini. 2ª. ed. São Paulo: Aleph Editora, 2017. 680 p. ISBN 978-85-7657-313-5.

HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

IMMERWAHR, D. The Quileute Dune: Frank Herbert, Indigeneity, and Empire. *Journal of American Studies*, 56, n. 2, maio 2021. 1-26. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-american-studies/article/quileute-dune-frank-herbert-indigeneity-and-empire/83A9B64760B9B9F-495D5039B2CD3F20F>.

MARTINS, G. Como Duna inspirou a Saga Star Wars. *TrecoBox*, 2022. Disponível em: <https://trecobox.com.br/como-duna-inspirou-saga-star-wars>. Acesso em: 25 out. 2023.

MCFARLANE, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford Press, 1996. ISBN 0-19-871151-4.

MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MOSS, S. Umberto Eco: 'People are tired of simple things. They want to be challenged'. *The Guardian*, 27 Novembro 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2011/nov/27/umberto-eco-people-tired-simple-things>. Acesso em: 27 jan. 2023.

MURDOCK, M. *A jornada da heroína*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2022. ISBN 978-65-5564-332-9.

NEVES-PEREIRA, M. S.; FLEITH, D. D. S. O Modelo Sistêmico da Criatividade de Hihaly Csikszentmihalyi. In: NEVES-PEREIRA, M. S.; FLEITH, D. D. S. *Teorias da Criatividade*. Brasília: [s.n.], 2019. p. 85-106. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/361407927_TEORIAS_DA_CRIATIVIDADE.

OTTE, G. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura: América Latina*, Belo Horizonte, 31 out. 1996. 211-223. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17718>. Acesso em: 9 out. 2023.

ROTH, M. Man is in the Forest: Humans and Nature in Bambi and The Lion King. *InVisible Culture: a Journal for Visual Culture*, Rochester, 01 outubro 2005. 1-15.

SEGER, L. *A arte da adaptação: Como transformar fatos e ficção em filme*. Tradução de Andrea Netto Mariz. 1ª. ed. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SILVA, V. M. D. A. E. *Teoria da Literatura*. 8ª. ed. Coimbra: Edições Almedina, v. Único, 2007.

STAM, R. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STRACHAN, G. The curious case of two menacing children named Dennis. *The Courier – Evening Telegraph*, 2019. Disponível em: <https://www.thecourier.co.uk/fp/news/dundee/916761/the-curious-tale-of-two-menacing-children-named-dennis>. Acesso em: 25 out. 2023.

VAN CAMP, J. C. Originality in Postmodern Appropriation Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Melbourne, 07 aug 2010. 247-258. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3200/JAML.36.4.247-258?needAccess=true>.

VAN GELDER, L. Hank Ketcham, Father of Dennis the Menace, Dies at 81. *The New York Times*, 02 junho 2001. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2001/06/02/obituaries/02KETC.html?ex=1196053200&en=3fcf74bbd8d829ed&ei=5070>. Acesso em: 16 out. 2023.

VOGLER, C. *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores*. Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015. ISBN 978-85-7657-217-6.