

**GIZELLE KAMINSKI CORSO**

***ÉDIPO-REI E ANTÍGONE*, ADAPTAÇÕES DA TRAGÉDIA SOFOCLEANA PARA O  
LEITOR JUVENIL BRASILEIRO**

**ASSIS**

**2007**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

GIZELLE KAMINSKI CORSO

*ÉDIPO-REI E ANTÍGONE*, ADAPTAÇÕES DA TRAGÉDIA SOFOCLEANA PARA O  
LEITOR JUVENIL BRASILEIRO

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Professor Dr. Benedito Antunes

ASSIS  
2007

C826e Corso, Gizelle Kaminski

Édipo-Rei e Antígone, adaptações da tragédia sofocleana para o leitor juvenil brasileiro / Gizelle Kaminski Corso ; orientador Benedito Antunes. – Assis, SP, 2007.

115 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2007.

Inclui bibliografia.

1. Sófocles. 2. Teatro grego (Tragédia) – Adaptações. 3. Literatura Infanto-juvenil. 4. Adaptações literárias. 5. Leitor juvenil brasileiro. I. Antunes, Benedito. II. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. III. Título.

CDU: 028

### **Agradeço**

Aos autores que  
me estenderam a mão  
para uma ciranda; ao professor  
e orientador, Benedito Antunes,  
pela orientação cuidadosa e vigorosa;  
a todos os professores, colegas, amigos  
e funcionários da UNESP que, de alguma maneira,  
contribuíram para a realização deste trabalho; à CAPES, pelo  
apoio financeiro; e aos habitantes do meu coração, que estiveram  
ao meu lado em momentos bem coloridos e momentos pouco coloridos.

**Dedico** aos meus queridos pais, José e Sofia, pela força, apoio e confiança,  
às minhas queridas irmãs, Jezabel e Josiele, amigas e companheiras,  
aos meus queridos cunhados, Diego e Kau, aos mestres e  
amigos que cruzaram o meu caminho e compartilharam  
experiências, esperanças, gostos e sabores,  
e ao Claudio, em especial, pelo agridoce,  
pelas cores e pelas  
iluminuras  
em minha  
vida.

## RESUMO

O propósito deste trabalho é analisar as adaptações para a literatura juvenil *Édipo rei* e *Antígona*, de Cecília Casas, comparando-as às tragédias sofocleanas. Para tanto, são utilizados como textos-fonte duas traduções da trilogia de Sófocles: uma para a língua portuguesa, de Mário da Gama Kury, e outra para a língua italiana, de Filippo Maria Pontani. Já que as adaptações podem ser compreendidas como uma forma de avivar obras “clássicas” (as tragédias de Sófocles), verifica-se, em primeiro lugar, a formação do conceito do termo “clássico” paralelamente ao de “cânone”. A seguir, são apresentados os percursos da adaptação na literatura infanto-juvenil no Brasil, bem como aproximações e distanciamentos entre o traduzir e o adaptar. Também são evidenciados questionamentos acerca de a adaptação juvenil ser matéria de recriação e retomar as obras clássicas. Em seguida, são analisadas as adaptações de Cecília Casas, abordando também a apreciação das ilustrações, léxico e roteiros de leitura, parte integrante das narrativas, e suas relações com o público a que se destinam, os leitores juvenis brasileiros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sófocles – Édipo rei – Antígona – Clássico – Adaptação – Literatura infanto-juvenil – Formação do leitor

## ASTRATTO

Il proposito di questo lavoro è analizzare gli adattamenti per la letteratura giovanile *Édipo rei* e *Antígona*, di Cecília Casas, paragonando alle tragedie di Sofocle. Per questo, sono usate come testi-fonte due traduzioni della trilogia di Sofocle: una per il portoghese, di Mário da Gama Kury, ed un'altra per l'italiano, di Filippo Maria Pontani. Siccome gli adattamenti possono esser resi come una forma di avvivare le opere "classiche" (le tragedie di Sofocle), è verificata, inizialmente, la formazione del concetto del termine "classico" parallelamente a quello di canone. Di seguito, sono presentate i percorsi dell'adattamento nella letteratura infantile e giovanile nel Brasile, e gli avvicinamenti e allontanamenti tra l'adattare e il tradurre. Sono evidenziati anche questioni sul fatto dell'adattamento giovanile essere elemento di ricreazione e riprendere le opere classiche. In seguito, sono analizzate gli adattamenti di Cecília Casas, affrontando anche l'apprezzamento delle illustrazioni, lessico e guide di lettura, che fanno parte delle due opere in oggetto, e le sue relazioni con il pubblico destinato, i lettori giovanili brasiliani.

**PAROLE-CHIAVE:** Sofocle – Édipo rei – Antígona – Classico – Adattamento – Letteratura infantile e giovanile – Formazione del lettore.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. O CLÁSSICO.....	14
1.1. A formação de um conceito: clássico.....	14
1.2. Tragédias gregas – um modelo de clássico.....	24
2. A QUESTÃO DAS ADAPTAÇÕES.....	28
2.1. Adaptação x Tradução.....	28
2.2. As adaptações de textos clássicos.....	35
2.3. A literatura infanto-juvenil e as adaptações.....	38
2.4. A adaptação infanto-juvenil enquanto matéria de recriação e retomada do clássico.....	44
3. AS ADAPTAÇÕES <i>ÉDIPO REI</i> E <i>ANTÍGONE</i> , DE CECÍLIA CASAS.....	49
3.1. <i>Édipo rei</i> : da Grécia para o leitor juvenil brasileiro.....	49
3.2. <i>Antígone</i> .....	74
3.3. O léxico nas adaptações de Casas.....	82
3.4. A ilustração.....	87
3.5. Roteiros de Trabalho.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	107
OUTRAS REFERÊNCIAS.....	112

## INTRODUÇÃO

O início da literatura infanto-juvenil no Brasil é marcado por inúmeras traduções e imitações dos contos de Perrault, Grimm e Andersen. Figueiredo Pimentel e Carlos Jansen são vistos como os primeiros tradutores e adaptadores de obras clássicas, como é o caso dos *Contos da Carochinha* (1886), de Pimentel, e as adaptações de *Robinson Crusoe* (1885), *As viagens de Gulliver* (1888), *D. Quixote de la Mancha* (1901), de Jansen. No entanto, José Bento Monteiro Lobato é quem inaugura o que se poderia chamar de “criatividade” literária dentro da literatura infanto-juvenil do Brasil. Lobato não escreveu apenas livros, mas criou um universo para as crianças, sem a dicotomia bem *versus* mal, bom *versus* mau tão caracterizada neste tipo de literatura. É a partir de Lobato que a literatura infanto-juvenil passa a ser instrumento e fonte de reflexão, questionamento e crítica.

Para Lobato, as crianças, até o dado momento, tinham sido submetidas a apenas “traduções galegas” de textos clássicos, e, na tentativa de libertá-las de tal “mal”, adaptou obras clássicas como: *Dom Quixote para crianças*, *Aventuras de Hans Staden*, *Peter Pan*, *Pinóquio*, *Robinson Crusoe*, *Alice no País das Maravilhas*, entre tantos outros títulos, para aproximar o leitor infanto-juvenil e deleitá-lo ainda mais quando do contato com esses textos.

O fato é que os clássicos, a fim de chegarem aos leitores mais jovens, têm passado por diversas adaptações, sendo recebidos e interpretados de diferentes maneiras e, até mesmo, transformados em textos narrativos, apesar de os originais se encontrarem em outros gêneros — épico, lírico e dramático.

Nessa perspectiva, as adaptações surgem para aproximar o leitor do texto clássico e tentam democratizar a leitura e tornar a recepção mais “facilitada” para o leitor infanto-juvenil. Como *corpus* desta dissertação são eleitas as adaptações de Cecília Casas das tragédias *Édipo Rei* e *Antígone*, de Sófocles.

A escolha do *corpus* não é aleatória ou casuística. Segundo pesquisas realizadas nos catálogos dos sites das editoras Ática, Companhia das Letrinhas, Ediouro e DCL, pôde-se verificar que não há adaptações das tragédias sofocleanas. Nas editoras FTD e Moderna foi possível encontrar duas obras que têm relação com o mito de Édipo: *A maldição de Édipo*, de Luiz Galdino, pela Editora FTD, e *Édipo rei*, uma versão romanceada do mito, escrita pelo francês Didier Lamaison, publicada pela Editora Moderna. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006), ao fazer um levantamento bibliográfico de adaptações brasileiras (1882-2004), apresenta mais duas adaptações que estão ligadas ao mito de Édipo: *A coroa de Tebas* (2002), de Ricardo Japiassu, pela Editora Papyrus, e *Édipo* (2003), de Menelaos Stephanides, pela Editora Odysseus, coleção Mitologia Helênica.

Assim, as adaptações de Cecília Casas, publicadas pela Editora Scipione, na Série Reencontro Literatura, são os únicos textos de adaptador brasileiro para um leitor infanto-juvenil da considerada trilogia de Sófocles disponíveis no mercado. Além disso, deu-se preferência às narrativas de Cecília Casas em virtude de a autora ter traduzido e adaptado a “trilogia tebana” – *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígone*, em dois volumes *Édipo Rei* e *Antígone*: na primeira inclui-se, como continuação, a trajetória de Édipo até Colono, o que está configurado na tragédia *Édipo em Colono*.

Quando uma tragédia grega é traduzida e adaptada em prosa para um leitor infanto-juvenil, seu gênero, o dramático, é substituído pelo narrativo, introduzindo-se a presença de um narrador, suprimindo-se diálogos, além de se imprimir outra fluência e ritmo ao texto. Não há mais versos nas falas dos personagens, nem o propósito de dramatização/encenação das tragédias gregas e, muito menos, o espectador, prevalecendo o fio narrativo, que intenta conduzir o leitor às veredas de Tebas.

Se as adaptações são compreendidas como uma forma de avivar o “clássico”, e as tragédias sofocleanas como perenizadas no tempo, é relevante verificar como se dá, no

primeiro capítulo, a formação do conceito do termo “clássico” paralelamente ao de “cânone”, percorrendo conceituações de Gadamer, Eliot, Borges, Compagnon, Bloom, Calvino e Perrone-Moisés.

No segundo capítulo, “A questão das adaptações”, são apresentados os percursos da adaptação no âmbito da literatura infanto-juvenil no Brasil, bem como aproximações e distanciamentos entre o traduzir e o adaptar. A adaptação é, também, um tipo de tradução?

Nesse mesmo capítulo, são evidenciados questionamentos acerca de a adaptação infanto-juvenil ser matéria de recriação e retomar as obras clássicas. Da mesma forma que as adaptações vivificam uma obra clássica, trazendo-a para outra realidade e direcionando-a para um público supostamente não-iniciado, elas são compreendidas como uma forma de recriação. A partir do momento em que se adapta e se traduz, recria-se também. O tradutor e adaptador faz uso de outros recursos a fim de tornar o texto mais fluente e, muitas vezes, transformações que influenciam diretamente na recepção.

É no terceiro capítulo que se encontra a análise das adaptações de Cecília Casas, *Édipo rei* e *Antígone*, contrapondo-as aos textos-fonte. É importante ressaltar que os termos “original”, “texto-fonte” e/ou “texto integral” não fazem referência às obras escritas no idioma de origem do autor, mas sim às traduções mais conhecidas. Isso se justifica porque a grande maioria dos leitores brasileiros (mas não somente eles) apreendem obras em outras línguas (grego, latim, inglês, alemão, francês, italiano, russo, e outros) apenas por intermédio de traduções para a língua materna. Se os leitores fossem condicionados a ler as obras na língua em que foram escritas, o contato com essas obras seria mínimo, e os textos tenderiam a desaparecer.

Assim, não se procurou fazer uma análise mais fecunda tendo por base os textos originais, no idioma de origem do tragediógrafo Sófocles – o grego. Para efetuar a análise das adaptações *Édipo rei* e *Antígone*, e compará-las às tragédias originais, foram utilizadas duas

traduções: uma para o português, de Mário da Gama Kury, e outra para o italiano, de Filippo Maria Pontani. Embora esses textos-fonte não sejam mananciais absolutamente precisos, por se tratar de traduções, o trabalho se enriquece na medida em que há a comparação.

Mário da Gama Kury consulta, para efetuar suas traduções, a edição do texto grego de A.C. Pearson na coleção *Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*, Oxford, recorrendo a edições comentadas de Lewis Campbell e de R. C. Jebb. Segundo o tradutor, sua primeira tradução em verso ocorre nessa edição, pois a publicação, em 1966, da primeira tradução de *Édipo Rei*, atualmente esgotada, fora em prosa. No mesmo volume, há uma tradução inédita de *Édipo em Colono*, e uma revisão da tradução de *Antígona*, publicada por ele em 1970. A esse respeito, afirma: “Em minha tradução, esforcei-me ao máximo por seguir fielmente o texto grego, inclusive nas variações métricas” (Kury, 2002, p. 16).

Os gregos e os romanos mediam os versos em seqüências temporais, separadas por intervalos regulares. Cada seqüência era composta de duas ou mais sílabas, e sua medida era feita pelo tempo de sua duração. As sílabas longas tinham o dobro das breves. Diferentemente das línguas românicas, o sistema métrico greco-latino era quantitativo, considerando-se a quantidade de tempo gasto na enunciação das sílabas, não a sua tonicidade ou o seu acento (Moisés, 1995).

Filippo Maria Pontani, tradutor das tragédias para a língua italiana, afirma que sua versão pretende atender à letra dos textos com um escopo filológico, com um toque atual plausível. Pontani, tal qual Mário da Gama Kury, teve por base o texto de A. C. Pearson, com a diferença de tê-lo transformado em prosa, mas com a preocupação de torná-lo recitável. Conforme assevera o tradutor (2004, p. 14),

*I trimetri giambici<sup>1</sup> delle parti discorsive sono resi in una prosa che, dissimulando sempre l'endecasillabo, e talora scoprendolo, risulta innervata dal ritmo, mentre sfugge al rimbombo per un'articolazione estremamente mossa, che intende renderla recitabile. Aderisce ai ritmi greci*

---

<sup>1</sup> *Jâmbico* ou *jambo*, com três tempos: uma sílaba breve e uma longa (Moisés, 1995, p. 392).

*la scansione dei tetrametri trocaici<sup>2</sup> e dei versi anapestici<sup>3</sup>. Non si è rinunciato a replicare le sticomitie<sup>4</sup>. Nelle parti liriche si è cercato di snellire l'ardua contrazione espressiva senza tradirla. Qui la scansione ormezza la lettura ritmica degli originali, con rispetto delle responsioni antistrofiche: quest'impegno che rasenta il tour de force, è ormai familiare al traduttore. Il quale intende anche offrire un appoggio a eventuali elaborazioni musicali orchestriche, in vista d'esecuzione.<sup>5</sup>*

Já a adaptadora Cecília Casas, para efetuar as traduções e adaptações da “trilogia” sofocleana, baseou-se em traduções<sup>6</sup> para as línguas italiana e inglesa, em vez de utilizar uma já existente para a língua portuguesa.

Nesse sentido, por serem utilizadas neste trabalho duas traduções dos textos sofocleanos e as adaptações, adotam-se, com o propósito de diferenciar os autores e situar o leitor, as seguintes denominações quando das citações comparativas de trechos das obras: SÓFOCLES/CASAS, para referir-se às adaptações infanto-juvenis de Cecília Casas; SÓFOCLES/KURY, às traduções para a língua portuguesa de Mário da Gama Kury; SOFOCLE/PONTANI, às traduções para a língua italiana de Filippo Maria Pontani.

A maioria das citações está inserida em tabelas para tornar a comparação mais precisa, vindo as adaptações em primeiro lugar, por serem o tema central desta dissertação, seguidas das traduções. A análise das adaptações, neste terceiro capítulo, aborda também a apreciação das ilustrações e os vocábulos contidos no texto, bem como dos “Roteiros de Trabalho”, parte integrante das narrativas.

<sup>2</sup> *Troqueu* ou *coreu*, com três tempos: uma sílaba longa e uma breve (*Idem*).

<sup>3</sup> *Anapesto*, com quatro tempos: duas breves e uma longa (*Idem*).

<sup>4</sup> Diálogo trágico em que os interlocutores se respondem verso a verso (Esticomitia).

<sup>5</sup> [Os trímetros jâmbicos das partes discursivas são efetuados em uma prosa que, ocultando o hendecassílabo, e algumas vezes acentuando-o, resulta-se reforçada no ritmo, ao passo que evita ecoar para uma articulação extremamente móvel, que se pretende recitável. A escansão dos tetrâmetros troqueus e dos versos anapestos adere aos ritmos gregos. As esticomitias não foram renunciadas. Nas partes líricas, procurou-se encurtar a árdua contração expressiva sem traí-la. Aqui, a escansão segue o exemplo da leitura rítmica dos originais, respeitando as respostas antístrofes: esta atenção que está ao ponto do *tour de force*, já é familiar ao tradutor, o qual pretende também oferecer um apoio às eventuais elaborações musicais orquestrais, em vista de execução.]

<sup>6</sup> Para efetuar a adaptação *Édipo rei* utiliza a versão italiana: SOFOCLE. *Édipo Re, Édipo a Colono e Antigone*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1982. Para a adaptação *Antígone* utiliza também essa tradução para a língua italiana, mas baseia-se em uma tradução para a língua inglesa: SOPHOCLES. *Antígone*. New York: Oxford University Press, 1992. (The Greek tragedy in new translations).

Nas Considerações Finais, são resgatados aspectos assinalados ao longo deste trabalho sobre o universo das adaptações para a literatura infanto-juvenil e, mais especificamente, das adaptações de tragédias gregas, as narrativas de Cecília Casas, *Édipo rei* e *Antígone*.

# 1. O CLÁSSICO

## 1.1. A formação de um conceito: clássico

O termo “clássico” está associado a algo antigo, permanente e canônico, mas nem sempre é compreendido e aplicado dessa forma, podendo ser relacionado ao elemento artístico, algo dotado de propriedade alegórica — padrão, modelo. Por outro lado, ao tratar-se de arte, mais precisamente a literária, o termo evoca uma atenção peculiar e seletiva entre o “ser e o não ser clássico”, cujos critérios saem de julgamentos opcionais e particulares e variam de um pesquisador para o outro. Esse termo, para Massaud Moisés (1995, p. 82), apresenta as seguintes definições:

1) autor ou obra de primeira classe, superior, 2) autor que se lê nas escolas (nas classes), porque considerado excelente, 3) autor grego ou latino, da Antiguidade, na medida em que se enquadra nos tipos anteriores, 4) autor que imita os clássicos greco-latinos.

Nesse sentido, o vocábulo clássico está associado tanto a autores considerados superiores e excelentes, que são lidos nas escolas, quanto a autores gregos e latinos, e a autores que os imitam. Isso significa dizer que o termo não abrange apenas uma definição, mas é aberto a inúmeras possibilidades. Além disso, o termo “clássico” parece estar intimamente ligado a “cânone” e, embora compreendidos como sinônimos no sentido de restringir (listagem, decreto, padrão, modelo) e evidenciar (impecabilidade, seletividade) obras literárias, eles possuem origens distintas, que serão abordadas ao longo deste texto.

Segundo Leyla Perrone-Moisés,

A palavra *cânone* vem do grego *kanón*, através do latim *canon*, e significava “regra”. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o seu sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. No que se refere à Bíblia, o cânone é o conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas. Na era cristã, a palavra foi usada no direito eclesiástico, significando o conjunto de preceitos de fé e de conduta, ou

“matéria pertinente à disciplina teológica da patrologia, que examina os antigos autores cristãos quanto ao seu valor testemunhal de fé”. [...] No âmbito do catolicismo, também tomou o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição. (PERRONE-MOISÉS, 1998a, p. 61)

Ao verificar a trajetória histórica do termo, é possível perceber algumas alterações quando de sua compreensão, especialmente tratando-se da era cristã, na qual a palavra fora usada no direito eclesiástico, bem como se estendeu à lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Mas, mesmo assim, o termo ainda não se afastou totalmente de sua significação original: regra, modelo, ou seja, só seriam canonizados os santos que não fugissem à regra dos milagres, e só seriam examinados autores cristãos de acordo com o seu valor testemunhal de fé. A regra era clara.

Para os gregos, como é possível perceber, o termo significava os livros escolhidos nas instituições de ensino, os quais eram recomendados à leitura, uma espécie de listagem dos autores consagrados. Essa prática, segundo Perrone-Moisés (1998a), existia desde a Antiguidade greco-latina, mas, conforme apresentado pela autora, para Curtius, o aparecimento do termo “cânone” como elenco de escritores ocorre somente no século IV, e estende-se com a enumeração de Dante dos autores da *bella scuola*, que acrescenta os gregos e os árabes aos latinos. Assim, a postulação de um cânone para o mundo foi se seguindo a essas listagens, mas com alterações, como por exemplo, na Itália do século XVI, mais aberta, variando de autor para autor, e na França do século XVII, pela centralização acadêmica, pelo classicismo francês. O conceito também foi modificando-se de um país para o outro, sendo contestado por vários escritores, para chegar ao século XX e deparar com “fenômenos” como é o apresentado por Perrone-Moisés (1998a), o dos escritores-críticos.

Esse fenômeno dos escritores-críticos é uma proposta na qual Perrone-Moisés propõe analisar “cânones” particulares, de autores-críticos; autores ficcionais que elaboraram “cânones”, e que também exerceram a crítica literária. Para tanto, a autora apresenta uma

listagem de autores baseada nas preferências dos seguintes escritores-críticos: Pound, Eliot, Borges, Paz, Calvino, Butor, Campos e Sollers. Ao escolhê-los, faz um levantamento geral de um julgamento, cada um a seu tempo, do que vale a pena ser lido, elaborando uma tradição “particular”, mas baseada no que é tido como “de valor” por quem cria e faz crítica.

Para compor o quadro desses escritores-críticos com os nomes dos autores privilegiados, Perrone-Moisés fundamentou-se em critérios qualitativos e quantitativos, ou seja, ensaios quando dedicados a exclusivamente um autor, elogios, repercussão de determinado autor na obra poética do escritor-crítico, e traduções do escritor-crítico a um autor; embora filósofos fossem citados dentre as preferências, não foram incluídos à listagem.

Na verdade, qualquer tipo de lista possui uma pretensa característica pedagógica: a de fornecer leituras formadoras, algo que também proveio dos antigos, pois “o cânone didático da Antiguidade baseava-se em princípios de correção gramatical. O cânone medieval, marcadamente cristão, esteava-se em valores morais” (Perrone-Moisés, 1998a, p. 78). O ponto culminante entre os dois, o cânone didático da Antiguidade e o cânone medieval, era o pedagógico, o caráter didático que poderia ser extraído das obras listadas.

Por se falar em listas, Harold Bloom (2001), em *O cânone ocidental*, estuda 26 escritores, elegendo William Shakespeare como figura central do Cânone Universal e do Cânone Ocidental ao lado de Dante Alighieri. Os autores que compõem a lista de cânones foram escolhidos tanto pela sublimidade quanto pela natureza representativa. Para ele, sem o processo da influência literária, não pode haver literatura forte, canônica. Um antigo teste para o canônico, segundo Bloom, continua sendo a questão da releitura.

Essa concepção se aproxima da efetuada por Ezra Pound (1985, p. 27), em *How to read*, quando afirma que há “*a few books that I still keep on my desk, and a great number that I shall never open again*”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> [poucos livros que eu ainda mantenho em minha mesa, e um grande número que eu nunca lerei novamente.]

Os leitores lêem aquilo que lhes desperta interesse, mas leitor algum conseguirá ler tudo o que já foi e está sendo produzido. Italo Calvino (2001, p. 09) afirma que ninguém deve se envergonhar por não ter lido um livro famoso, “por maiores que possam ser as leituras ‘de formação’ de um indivíduo, resta sempre um número enorme de obras que ele não leu”. É impossível dominar o Cânone Ocidental (sem falar nos Cânones Orientais!), não há ninguém que possua autoridade para dizê-lo e possibilidade de fazê-lo. Além do mais, segundo Bloom (2001, p. 36-37),

A verdadeira utilidade de Shakespeare ou Cervantes, de Homero ou Dante, de Chaucer ou Rabelais, é aumentar nosso próprio eu crescente. Ler a fundo o Cânone não nos fará uma pessoa melhor ou pior, um cidadão mais útil ou nocivo. O diálogo da mente consigo não é basicamente uma realidade social. Tudo o que o Cânone Ocidental pode nos trazer é o uso correto de nossa solidão, essa solidão cuja forma final é nosso confronto com nossa mortalidade.

Bloom ainda acrescenta que sem o Cânone, as pessoas deixam de pensar. Assim, o cânone funciona como uma espécie de orientação de leitura, de algo que vale a pena ser lido. Bloom também afirma não intentar apresentar um plano de leitura para toda a vida e muito menos um livro que se destine exclusivamente a acadêmicos, por ser ínfima a parcela que ainda lê por prazer.

Embora os termos “cânone” e “clássico” aproximem-se por trazerem em seu bojo noções de autores e obras consagrados, notam-se algumas divergências em suas definições, ou seja, nem todo “cânone” é “clássico”, da mesma forma que nem todo “clássico” é “cânone”.

Na verdade, o conceito de cânone é próprio de uma determinada cultura, precisamente a nossa. Outras culturas letradas têm suas tradições, mas elas não são concebidas como cânones, simplesmente porque têm outra concepção do tempo e, portanto, da tradição. Em outras culturas, os critérios para estabelecer uma lista de textos (e nem sempre de autores, pois a valorização da autoria também é um traço ocidental) podem ser religiosos (e, nesse caso, o “cânone” é restrito, imutável e intocável), patrióticos (portanto assumidamente particulares), raciais etc. (PERRONE-MOISÉS, 1998a, p. 198)

Quando Perrone-Moisés afirma existir um “cânone” em cada cultura, ela apenas confirma o fato de que cada nação elege sua obra canônica particular dentro de uma

perspectiva nacional. No caso do Ocidente, no entanto, apenas a prova do tempo é que consolida ou não essa suposta canonização em um texto clássico. Para melhor exemplificar, se se mencionar Dante ou Shakespeare, tanto na Europa quanto na América, serão poucos os leitores que não reconhecerão esses poetas. Sendo assim, Shakespeare primeiro foi “canonizado” na Inglaterra, e Dante na Itália, para mais tarde se converterem em “clássicos” universais (Bloom, 2001).

É sustentável a mudança desse caráter e aceitável a compreensão das duas palavras — cânone e clássico — como sinônimas semanticamente. Com relação ao conceito de “clássico”, Perrone-Moisés (1998a, p. 62) afirma que apareceu pela primeira vez em Roma, no século II, na obra de Aulo Gélcio. Segundo ela,

Trata-se aí de uma classificação dos cidadãos conforme sua fortuna. Os da primeira classe são os “clássicos”. Os “proletários”, segundo Aulo Gélcio, não pertencem a nenhuma classe que pague imposto. Na Antiguidade, o conceito de escritor-modelo obedecia ao critério da correção da linguagem, estando pois a serviço do ensino da gramática.

Enquanto o epíteto estava relacionado à situação econômica dos cidadãos no período em que viveu Aulo Gélcio, atualmente, os clássicos são compreendidos como obras perenizadas no tempo, carregadas de riqueza cultural, consideradas ao mesmo tempo contemporâneas e permanentes.

Compagnon (2001) ressalva que, principalmente no século XVII, “clássico” era um termo empregado no sentido de modelo, algo que deveria ser imitado e possuía alegorias e qualificações para tal. Também determinava os conteúdos a serem ensinados em sala de aula, matérias consagradas, das quais todos os bons estudantes deveriam ter conhecimento. No entanto, com o passar do tempo, essa perspectiva de ver o “clássico” como um processo imitativo-consagrado foi se modificando e a Antiguidade greco-romana é que passou a ser adjetivada de clássica. Assim, para os romanos, a cultura grega era vista como fonte, enquanto que para os homens da Idade Média, tanto os gregos quanto os romanos constituíam o

manancial cultural. Dessa forma, a Antiguidade Clássica tornou-se referência, bem como margem e núcleo para o fortalecimento da Literatura Ocidental, sobretudo, por uma questão de perspectiva.

Assim, gerações posteriores foram responsáveis por manterem obras clássicas e acrescentarem novas ao “acervo” existente. Para que o clássico se perenize no tempo, Compagnon (2001, p. 235) afirma que ele também tem de “transcender todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo.” Ao tornarem-se clássicas, algumas obras acabam coroando seus autores por meio da mesma adjetivação, constituindo-os em uma plêiade de escritores — a nobreza literária cujos textos servem de fonte para o público leitor — formada também pelos críticos-leitores e escritores-críticos — atuando como um patrimônio coletivo.

Embora haja grandes divergências entre a história literária como ciência que abarque a literatura, Gadamer (1998) instaura, para o conceito de clássico, noções históricas, permitindo-se uma norma supra-histórica. O pensamento de Gadamer, verificada a ascensão do historicismo no século XIX, partia da idéia de obter, por meio da história, a consagração de um clássico. Todo clássico seria fruto de um momento — intemporal — e sua aceitação no decorrer do tempo — enfrentando um tribunal de críticos — resultaria em sua sobrevivência.

O juízo valorativo implicado no conceito do clássico ganha, antes, nessa nova crítica, uma nova e autêntica legitimação: é clássico o que se mantém em face da crítica histórica, porque seu domínio histórico, o poder vinculante de sua validez, a qual se transmite e se conserva, já está antes de toda reflexão histórica e em meio a esta se mantém. (GADAMER, 1998, p. 431)

Assim, Gadamer impõe uma resistência — a histórica — para que uma obra atinja tal condição, organizando-se um preceito de ver o “clássico” como “o de ser conservação na ruína do tempo” (Gadamer, 1998, p. 434).

A compreensão de clássico para Gadamer é puramente direcionada à história; o “clássico” sempre fora histórico, mesmo que tenha sido apogeu ou decadência de um estilo, ou apenas uma fase histórica. Para ele, o conceito de “clássico” obteve uma nova “feição”, não mais se restringindo a um mero conceito estilístico, quando do descobrimento do helenismo por Droysen.

Naturalmente, não tardou em ficar demonstrada a impossibilidade de interpretar – embora se tenha tentado – o conteúdo desse velho conceito do clássico, surgido na antiguidade e atuante na canonização de determinados escritores, como se o mesmo pudesse expressar a unidade de um ideal de estilo. (GADAMER, 1998, p. 430)

Em suas especificações, o clássico é aquele que se destacou e se diferenciou nos tempos, dentre os gostos efêmeros, não sendo o resultado de uma satisfação contemporânea, imediata. Nesse sentido, para Gadamer, os autores clássicos são aqueles que cumpriram perfeitamente a norma ideal, conseguindo ingressar na “intemporalidade”, “que diz algo a cada presente como se o dissesse a ele particularmente” (1998, p. 434). Os escritores antigos foram descobertos pelo humanismo, e a história da educação ocidental os manteve.

Já na opinião de T.S. Eliot (1975), em *What is a classic*, o termo “clássico” tem e continuará a ter vários significados em contextos distintos. Pode ser empregado para significar um autor consagrado, obras, e até mesmo, para abarcar as literaturas grega e latina. Um clássico pode tornar-se universal quando uma civilização está madura, quando uma língua e uma literatura estão maduras, sendo o resultado do trabalho de uma mente madura, pois “*as well as educated persons, we can recognize maturity in a civilization and in a literature*”<sup>8</sup> (Eliot, 1975, p. 117). Assim, Virgílio é um clássico universal, alguém que nem sequer imaginava que iria escrever um clássico. O poeta latino é pertencente a uma literatura madura, a qual tem uma história por detrás, não um acúmulo de manuscritos e escritos, mas um pensamento organizado inconsciente do progresso da língua para realizar suas próprias

---

<sup>8</sup> [Assim como pessoas eruditas, podemos reconhecer maturidade em uma civilização e em uma literatura.]

potencialidades dentro das próprias limitações. Eliot sobrepõe as línguas latinas à inglesa, considerando-a menos homogênea, o que pode proporcionar, com mais facilidade, a existência de um clássico. Nesse sentido, há literaturas que são clássicas em função de sua língua, e as línguas fornecem diferentes escopos para que se legitimem normas, significando que, em época alguma, nenhum escritor poderá estabelecer um estilo. O clássico perfeito, para Eliot, é aquele em que o gênio inteiro de um povo está latente, senão todo revelado, surgindo em uma língua em que há a presença de todo o gênio.

O latino-americano Jorge Luis Borges (1981) compreende que é impossível afirmar que algumas obras serão clássicas para sempre, pois isso é algo que depende e dependerá dos leitores. São eles os responsáveis pela conservação, escolha ou não de determinadas obras em detrimento de outras. Segundo o escritor argentino, clássico é

*aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.*<sup>9</sup> (BORGES, 1981, p. 190)

Borges acrescenta que essas decisões e escolhas podem variar: para uma nação, uma obra pode ser clássica, sendo considerada uma genialidade, enquanto que para outra, a mesma obra pode ser compreendida como um texto extremamente tedioso, o que de antemão pressupõe seu descarte do compêndio dos livros imortais. Livros podem prometer imortalidade, mas a glória de um poeta depende “*de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas*”<sup>10</sup> (Borges, 1981, p. 191).

O autor de *Otras inquisiciones* chega à conclusão de que clássico não é um livro com determinados méritos e características definidas, mas um livro que é lido com fervor e lealdade por diversas gerações, sendo perenizado ao longo do tempo.

<sup>9</sup> [aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou durante muito tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fora deliberado, fatal, profundo como o cosmos e capaz de interpretações sem fim.]

<sup>10</sup> [da excitação ou da apatia das gerações de homens anônimos que a colocam à prova, na solidão de suas bibliotecas].

Embora a leitura de obras clássicas pareça estar fora do ritmo de vida vigente, em seu famoso ensaio intitulado “Por que ler os clássicos”, Italo Calvino (2001) apresenta 14 propostas que pretendem justificar a importância da leitura desses livros. Calvino adverte que o uso do termo “clássico” em seu texto não faz distinção de antiguidade, autoridade e/ou estilo, mas refere-se a obras, tanto modernas quanto antigas, que já apresentam ter um lugar próprio no âmbito cultural. Para ele, os clássicos são livros que, quando relidos, sempre dão a sensação de que estão sendo lidos pela primeira vez. Também, são obras que constituem uma riqueza cultural, impondo-se como inesquecíveis, leituras de descobertas que formam uma soma de discursos, mas que logo são repelidos para longe.

Segundo Calvino (2001, p. 15), clássico é “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”, e a razão que se pode apresentar é a de que “ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos” (2001, p. 16).

Já os contemporâneos, segundo Perrone-Moisés (1998a), compreendem que para se entrar no cânone moderno, a grande obra não apenas deve ser nova em seu tempo, mas manter sua atualidade, fazendo-a distinguir-se da moda passageira ou da novidade de consumo.

Na verdade, há muitas obras clássicas e canônicas que estão alicerçadas ao interesse de venda por parte das editoras, especialmente tratando-se de autores cujos direitos autorais cessaram há muito tempo e/ou nunca existiram. Considerando que 70 anos<sup>11</sup> após a morte do autor cessam os direitos autorais, obras clássicas são, também, propícias à expansão por não dependerem de exigências autorais, possuírem público cativo e certo (principalmente o Universitário), o que resulta em economia com propaganda e divulgação.

Sófocles (461 – 429 a.C.), de fato, é um autor clássico. Além disso, é admirado por diversos escritores, como Diderot, Friedrich Schlegel e August Wilhelm Schlegel, dentre

---

<sup>11</sup> BRASIL. *Código Civil*. Lei nº. 9610 de 19 de fevereiro de 1998. Art. 41, o qual determina que “os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil”.

outros, e consagra-se entre os grandes autores do mundo ocidental na lista apresentada por Leyla Perrone-Moisés (1998a), provinda da *Enciclopédia Britânica*, edição de 1990, por votação de pesquisadores do mundo inteiro. Há traduções de suas tragédias para o mundo inteiro, em diversas línguas, e adaptações para o cinema, teatro, televisão e para a literatura infanto-juvenil.

Os clássicos não estão abandonados no meio escolar, pois eles aparecem também por meio de antologias e listas de obras fundamentais, proporcionando aos estudantes contato com determinado universo cultural. Isso significa dizer que a literatura também depende de sua manutenção nos currículos escolares. Além disso, há diversas adaptações de obras clássicas para o público infanto-juvenil, como é o caso de adaptações, especialmente de tragédias gregas, escritas por Sófocles. Cecília Casas adaptou para a literatura juvenil *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígone*, textos da literatura grega, configurados como clássicos.

Por não ser apenas uma forma de democratizar a leitura, as adaptações recriam e recuperam as obras clássicas, bem como servem para aproximá-las dos leitores jovens. Por meio da releitura de escritores, os textos clássicos são trazidos para diversos públicos, e essas leituras, muitas vezes, conduzem ao original – que dependendo do idioma, é a tradução.

Por isso mesmo que as tragédias gregas são um exemplo de texto clássico: são revividas por meio de adaptações para o teatro, televisão, demais modalidades, e são direcionadas para públicos de outras idades, como é o caso das adaptações para a literatura infanto-juvenil em forma de narrativa. As tragédias gregas são clássicas não apenas pelo fato de se referirem à literatura dos gregos e por apresentarem o padrão e modelo de cultura produzida por esses povos, mas por terem sido postas às provas do tempo e sobrevivido a elas. Por sua originalidade e forma, tornaram-se modelos dignos de apreciação, imitação, tradução, transformação e adaptação.

## 1.2. Tragédias gregas – um modelo de clássico

Considerando a importância da literatura grega no cenário cultural da Antiguidade Clássica como fonte de conhecimento e sinônimo de criação intelectual, vê-se no gênero dramático — tragédias e comédias — a maior força de expressão da representação da cultura dominante ocidental. Às primeiras era atribuída, segundo Aristóteles (1993), a condição de perfeição, e, portanto, superioridade, o que as diferenciava das segundas, por imitar ações de homens inferiores.

A tragédia grega tem uma origem religiosa, atribuída aos Festivais em honra ao deus Dioniso (deus da fertilidade, do vinho, da embriaguez e do entusiasmo), realizados anualmente na cidade de Atenas. Segundo Jaqueline de Romilly (1998), havia duas festas anuais em que eram encenadas tragédias. Cada uma das festas possuía um concurso com duração de três dias, e cada autor concorrente apresentava três tragédias. O Estado patrocinava a representação, e um dos altos magistrados da cidade escolhia poetas e cidadãos ricos encarregados de arcar com as despesas da festa. Assim, desde o início, a tragédia apresenta-se associada à atividade cívica e à religiosa. Jorge Ferro Piqué (1998) também denota a origem religiosa e cívica da tragédia, apresentando uma divisão para as festas em honra a Dioniso, sendo as Dionísias Urbanas, as quais aconteciam nas cidades durante a primavera e o inverno, e as Dionísias Rurais, de menor proporção, que aconteciam nos distritos rurais da Ática. Pisístrato foi quem regulamentou as Grandes Dionísias, um conjunto de manifestações religiosas, políticas e poéticas, com programação definida por seis dias, incluindo o concurso de tragédias.

Romilly compreende que a tragédia, associada ao termo grego *tragos* (bode) como “canto dos bodes”, não procede do culto dos bodes e muito menos dos divertimentos dos sátiros, os quais podem ter proporcionado a ocasião e servido de inspiração para o gênero.

A tragédia, na condição de gênero literário, “surgiu somente porque aquelas festas em honra a Dioniso passaram deliberadamente a procurar a substância das suas representações num espaço estranho ao domínio dessa divindade” (Romilly, 1998, p. 19).

Vernant (1999, p. 10), entretanto, não descarta a idéia de a tragédia ser um gênero literário, mas compreende nela um gênero enraizado na realidade social e a questiona. Para ele,

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários.

A tragédia se inspirou nos fatos de que se ocupou a epopéia. Com exceção de *As Bacantes* (mitos de Dioniso) e *Os Persas* (fatos marcantes contemporâneos da época), a tragédia está ligada aos mitos da Guerra de Tróia, explorações de Hércules, desgraças de Édipo e sua família.

Os mitos são, por excelência, ficções públicas e não projeções subjetivas do inconsciente. E apenas como ficções públicas podem encerrar e determinar o horizonte de uma cultura, não só o horizonte privado de expectativa de um leitor. (STIERLE, 1979, p. 179)

Essas histórias eram de fato conhecidas, e o público aglomerava-se para conferir não o “que” seria encenado, mas “como” o mito seria recriado, recontado, ou seja, a interpretação pessoal do autor, pois

na representação das tragédias gregas, cada época ou cada autor ressaltavam certas características em detrimento de outras (ora o equilíbrio e a harmonia, ora a aspereza arcaica, ora uma política predominante, ora uma religião atemporal), e também como as adaptações dessas peças variavam de acordo com o espírito e a inspiração, segundo o momento ou a moda, assim também cada época e cada corrente acabam por privilegiar, dentro da própria noção do trágico, ora um aspecto, ora outro. (ROMILLY, 1998, p. 137)

Assim, a tragédia não é o mito propriamente dito, ela é apropriação do mito transposto pelos poetas, muitas vezes, em consonância aos problemas do momento e emoções pessoais. Em sua estrutura, a tragédia grega é formada pela presença do “coro” e dos “personagens” (atores). Ao primeiro era atribuído papel preponderante no desenvolvimento da

tragédia, mas sua função era impotente por ser incapaz de influir no desfecho por meio de qualquer ação. O coro, para Vernant (1999, p. 2), é um “ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica”. De modo geral, o coro podia dialogar com os atores, aconselhá-los, amedrontá-los, temê-los, exprimindo-se por meio de danças, cantos e, em grande parte, recitações. Segundo Romilly (1998), durante a representação da peça, o coro ficava na *orchestra*, vasta plataforma circular do teatro antigo, em cujo centro estava um altar dedicado a Dioniso, onde fazia suas manifestações e testemunhos sobre o homem em geral, despertando, assim, a atenção dos espectadores.

Na representação das peças, não havia decoração, apenas algumas portas e símbolos referentes ao quadro da ação, o que proporcionava mais liberdade à imaginação dos espectadores. Além disso, “como era apresentada sem o recurso da cortina, a tragédia grega não tinha atos; em contrapartida, a ação dividia-se em certo número de partes, chamadas episódios, separadas por trechos líricos executados pelo coro na orquestra” (Romilly, 1998, p. 25).

O “corifeu” aparece como membro destacado do coro. É aquele que pode cantar sozinho e tem funções de exortar o coro à ação, antecipar ou resumir suas palavras e/ou representá-lo, dialogando com os atores. Segundo Romilly (1998), em sua estrutura, a tragédia comportava um *prólogo* (precedia a entrada do coro), um *páradós* (a própria entrada do coro, escrita, às vezes, em ritmo de marcha), os *episódios* (intercalados por cantos do coro) e um *exodos* (a saída do coro).

Com relação aos personagens, antes de Ésquilo (525/24 – 446/45 a.C.), havia só um narrador em frente ao coro, o próprio autor, o qual, integrando-se à ficção poética, tornou-se personagem. Ésquilo, como afirma Aristóteles (1993), aumentou o número de atores de um para dois, e Sófocles, para três, mas este inovou também no cenário, ao mandar pintá-lo.

A tragédia teve o seu auge na Grécia Clássica e, segundo Piqué (1998), o século V a.C. foi o período de maior ênfase, destacando-se o tragediógrafo Ésquilo com a sua trilogia, única preservada até hoje, *Oréstia*. Na sua esteira, vieram Eurípedes (480 – 406/5 a.C.), com as tragédias *Medéia*, *Helena*, *As Bacantes* e outras; e Sófocles, sintetizador do mito de Édipo, a maldição dos Labdácidas, sendo *Édipo rei* uma das tragédias mais imitadas, representadas e recriadas pela literatura posterior. Essa prática permanece patente, pois, atualmente, o teatro ático continua sendo matéria de tradução, recriação e adaptação, inclusive voltadas para a literatura infanto-juvenil, como é o caso das adaptações da “trilogia tebana” efetuadas por Cecília Casas. Considerando que as tragédias gregas não surgiram como literatura para crianças e jovens, as adaptações tornam-se relevantes para tentar aproximar o leitor jovem dos textos clássicos sofocleanos.

## 2. A QUESTÃO DAS ADAPTAÇÕES

### 2.1. Adaptação x Tradução

Pela tradição, a tradução foi compreendida como o ato de reproduzir a forma e o conteúdo de um texto original vertido em outra língua, enquanto que a adaptação, o ato de também reproduzir, mas com algum tipo de alteração. Embora tradução e adaptação sejam termos que envolvam pressupostos e expectativas distintas, traduzir não é espelhar uma imagem do original e muito menos uma reprodução qualquer em outra língua.

Segundo Umberto Eco (2003), traduzir é procurar dizer a mesma coisa em outra língua, mas nunca se é possível dizer a mesma coisa, e sim *quase* a mesma coisa, dependendo de critérios que são negociados preliminarmente. Assim, o tradutor acaba sendo um adaptador e um recriador. No entanto, “recria não aquilo que seria a marca de uma ‘expressividade autêntica’ do Outro, mas uma visão ou leitura comprometida com estereótipos já cristalizados, em sua própria cultura, em relação ao Outro” (AMORIM, 2005, p. 38).

Paulo Rónai (1981), em *A tradução vivida*, argumenta a respeito da idéia equivocada de tradução, a qual é compreendida pelas pessoas como um sistema mecânico de constante substituição de palavras de uma língua por outra, uma a uma, independente do contexto. E é partindo desses juízos que Rónai desfaz a famosa dualidade tradução literal *versus* tradução livre, desconsiderando a primeira ao afirmar que a tradução *mot à mot* não existe. Nesse sentido, ele atenta para a importância da verificação do contexto em que as palavras estão inseridas, não podendo ser trabalhadas isoladamente. Assim, o trabalho do tradutor se torna muito mais uma atividade seletiva e de reflexão do que propriamente um sistema mecânico.

A figura do tradutor, nesse processo, é tida como a de um mero transmissor de mensagens de uma língua para outra. No entanto,

Corre, assim, através dos séculos, um diálogo incessante entre os que atacam o tradutor e os que lhe tomam a defesa. Nas *Cartas Persas* de Montesquieu, uma personagem, ao vir a saber que outra se ocupa de tradução há vinte anos, lança-lhe no rosto: “Como, cavalheiro? Então há vinte anos que o senhor não pensa?” E acrescenta: “Se viver traduzindo sempre, não o traduzirão nunca”. D’Alembert, porém, tem opinião oposta: “Se quiserdes ser traduzido um dia, começai vós mesmo por traduzir.” (RÓNAI, 1981, p. 24)

Embora o tradutor seja visto por alguns como um ser destituído de respaldo no mercado editorial, como um alguém que não pensa, seu trabalho é árduo e o caminho é permeado de armadilhas.

Em “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, Roman Jakobson (2002) apresenta três tipos de tradução: a endolingüística (ou reformulação) aquela que interpreta por meio de outros signos da mesma língua; a interlingüística, ou tradução propriamente dita, a qual interpreta os signos lingüísticos por meio de outra língua, como exemplo, a tradução de um texto em italiano para o português; e a tradução intersemiótica, ou transmutação, que interpreta os signos lingüísticos por meio de sistemas de signos não-lingüísticos, como exemplo, a adaptação de um livro em filme, ou de uma música em peça de teatro.

Já Rónai (1981) considera quatro tipos de tradução: a intralingual (corresponde a endolingüística de Jakobson); a interlingual (interlingüística); a sociolingüística (tenta descobrir o pensamento do interlocutor, classificação inserida por Rónai), ou seja, “ao interpretar por ‘não’ a frase tão brasileira ‘Está difícil’, quando a recebemos numa repartição qualquer em resposta a uma pretensão nossa” (Rónai, 1981, p. 16-7); e a intersemiótica. A esses tipos de tradução, poder-se-ia acrescentar mais um que Rónai expõe ao longo do texto, a tradução intermediária. Essa tradução, necessária segundo ele como uma forma de se ter acesso a textos em línguas exóticas, verte um texto já traduzido em outra língua, ou seja, tem-

se como base a tradução de um texto para efetuar outra tradução; são as chamadas traduções de segunda mão.

Nesse sentido, a adaptação não deixa de ser uma tradução endolinguística/interlingual, segundo classificação de Jakobson/Rónai, por tornar mais acessível a leitura de uma obra com vocabulário rebuscado e uma tradução intermediária, por verter um texto de outra língua tendo-se a sua tradução por fonte. Nesse sentido, a tradução, por sua vez, não deixa de ser, também, adaptação, por fazer uso de transposições semânticas, circunlocuções e adequar processos gramaticais que não se fazem presentes em algumas línguas. Embora o recurso da adaptação tenha sido usado pelos tradutores com o intuito de imprimir melhorias ao texto, Rónai afirma que o setor especial em que a prática da adaptação aparece com afinco é o da literatura para adolescentes.

Desde muito se têm feito condensações para jovens de livros tão importantes e sérios como *As Viagens de Gulliver*, *Robinson* e *Don Quijote*. Mas atualmente parece haver excesso de obras desse tipo no mercado nacional. Ora vemos encurtarem-se obras originariamente escritas para jovens, onde a adaptação era desnecessária, ora desossarem-se e domesticarem-se obras as mais adultas e trágicas (como as de Kafka), onde ela é absurda. Em ambos os casos, os editores parecem visar à facilidade de leitores de vocabulário mínimo e cultura escassa. Se não, como lutar contra a concorrência esmagadora das revistas de quadrinhos ou das novelas de televisão? Por outro lado, as obras assim adaptadas deixam de pertencer ao autor e passam a fazer parte da bagagem do adaptador, muitas vezes escritor de mérito e que assim procura complementar os seus poucos proventos. Talvez no dia em que ao tradutor forem reconhecidos direitos sobre o trabalho, se veja diminuir a pletora de adaptações, de valor cultural duvidoso. (RÓNAI, 1981, p. 97-8)

É perceptível a preocupação de Paulo Rónai com a prática de adaptar e com a influência do mercado livreiro, o qual, muitas vezes, interessado mais no retorno financeiro e preocupado menos com a qualidade das obras, lança textos de valor cultural e estético duvidoso. Também atenta para a desnecessidade de adaptar obras que podem ser lidas em versão integral.

A transgressão é elemento tanto da prática tradutória quanto da adaptativa, com a ressalva de que a adaptação transgride limites, e dela é esperado e permitido o desvio, e a

tradução mantém-se no interior desses limites, procurando aproximar-se ao máximo do original. A adaptação é o resultado de uma leitura mais livre, menos rigorosa, e a tradução o é de uma leitura mais fiel ou acurada. No entanto, ambas promovem recriações de tendências, aspectos e valores em relação ao original. A tradução de Ana Maria Machado da obra *Alice no País das Maravilhas*, de Carroll, promove modificações que “poderiam ser classificadas como técnicas de adaptação por outros tradutores ou teóricos da tradução” (Amorim, 2005, p. 47). Ana Maria Machado altera os poemas populares da cultura inglesa vitoriana por poemas de poetas do folclore brasileiro e da literatura brasileira, como Vinicius de Moraes e Gonçalves Dias.

A maioria das adaptações de obras literárias, exceto as adaptações semióticas (a tradução intersemiótica, de Jakobson), é vinculada e direcionada ao público infanto-juvenil. Nem sempre o uso dos termos recorre fidedignamente ao que é, de fato, composto, pois nem sempre “adaptação”, “tradução”, “história recontada por...” apresentam o que intencionam, sofrendo influências de natureza mercadológica, ideológica e interpretativa.

No cenário literário, escritores e poetas têm importância central, enquanto que tradutores, antologistas, críticos literários e editores ocupam posição secundária, sendo compreendidos como reescritores, por apenas redizem o já afirmado, recolherem e organizarem determinado material, lançarem críticas de obras em periódicos e livros, bem como de se encarregarem da publicação de obras. No entanto, eles são os grandes responsáveis pela sustentação e divulgação das obras e textos de escritores e poetas. Nesse sentido, percebe-se certo conflito entre o adaptar e o traduzir. A tradução “recontextualiza a obra literária original, gerando outras imagens – reinscrevendo-a numa outra realidade na qual é percebida” (Amorim, 2005, p. 29). A fidelidade é elemento essencial na concepção de uma boa tradução, mas é um conceito um tanto quanto “insustentável”, pois nas traduções observam-se adequações, apropriações, valorações, seleções, as quais intentam aproximar-se

ao máximo do “literal”. Não há tradução de igual para igual, e muito menos simetria perfeita, visto que as línguas possuem estruturas, contextos e origens distintas umas das outras. A atividade tradutória, tal qual a da adaptação, provoca algum tipo de violência ao texto original. Embora o tradutor anseie por invisibilidade, há muito de si em um texto traduzido.

A conceituação de tradução é bastante relativa: depende da cultura, das línguas, do impulso mercadológico e da relevância ou não da obra que será “transmitida” para outro idioma. Muitas vezes, há críticas de determinados autores que são baseadas apenas nas traduções, sem haver recorrência ao original, seja por dificuldade de acesso ou por falta de domínio da língua em que se encontra o texto que fora traduzido.

Tanto a tradução quanto a adaptação envolvem reprodução e transposição. Adaptação é uma tradução, no sentido de que reformula uma história para ser compreendida por leitores contemporâneos. Tradução, porém, requer fidelidade à forma e ao conteúdo, e adaptação apenas ao conteúdo, exigindo, portanto, maior criatividade por parte do autor.

Não há como afirmar, categoricamente, que qualquer lançamento de um trabalho como “adaptação” signifique a publicação de um representante “não-potencial” do texto original. Certamente não se pode descartar a hipótese de que a palavra “adaptação” envolve o reconhecimento da existência de modificações que, geralmente, não são consideradas características de uma “tradução”. (AMORIM, 2005, p. 70)

Argumentos favoráveis à prática da adaptação para a literatura infanto-juvenil são vários: democratizar a leitura, propiciar uma possível recepção mais “facilitada” ao leitor, bem como fortalecer o mercado ao aproximar um público vasto e heterogêneo do texto clássico. No entanto, e agora vêm os argumentos desfavoráveis, o processo de “condensação” ou “enxugamento” do texto, que não deixa de ser uma das características primordiais das adaptações para esses leitores, pode comprometer a fidelidade com relação ao texto-fonte.

Esses argumentos vêm ao encontro das idéias de Alberto Manguel, escritor que considera as adaptações desnecessárias e as compreende como um processo que intervém no conteúdo do original, podendo tolher o desejo da pessoa de ler um clássico na versão integral.

É importante ressaltar que Manguel (1999, p. 14), refere-se a “original” como o texto na língua em que ele foi escrito; “sua tradução é outra obra – que às vezes pode até ser melhor do que a original”. Desconsidera, por outro lado, a credibilidade das traduções, ao afirmar que se perde tudo ao se ler um livro traduzido.

Calvino é outro escritor que também recomenda a leitura direta dos originais, sugerindo que se evitem o mais possível bibliografias críticas, comentários, interpretações, pois “a escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro diz mais sobre o livro em questão; mas fazem de tudo para que se acredite o contrário” (Calvino, 2001, p. 12).

No caso citado por Italo Calvino, as adaptações estariam no terreno das “interpretações”. Mas isso não significa negar a possibilidade de existência de boas adaptações, que sejam recomendáveis à leitura e sirvam de atalho para o texto integral. No entanto, esse “integral” é um tanto quanto relativo, pois nem sempre o leitor consegue e/ou possui o conhecimento necessário da língua em que a obra foi escrita. Nesse sentido, Piqué, referindo-se às tragédias gregas, sendo as originais compostas em grego, fortalece essa idéia dizendo que,

Hoje, para nós, a possibilidade mais comum de contato com as tragédias gregas é através de sua transcrição em um livro e em geral em tradução para as línguas européias modernas. Infelizmente no Brasil ainda não temos à nossa disposição montagens regulares e sistemáticas do teatro grego que poderiam sem dúvida abrir novas possibilidades de encontro com o trágico assim como era percebido pelos gregos. (PIQUÉ, 1998, p. 202)

Da mesma forma que Piqué expressa sua preocupação com relação ao “desencontro” com o elemento trágico percebido pelos gregos, Ceccantini (2004) o faz referindo-se às adaptações. Embora haja adaptações mal feitas, que alteram a visão de mundo e a experiência lingüística proporcionada pelas obras originais, elas contribuem para a formação de leitores. Um clássico, muitas vezes, sofre adaptação com o objetivo de ampliar sua circulação por dois motivos: por ser uma obra que não possui muitos leitores, ou

justamente o contrário, por possuir leitores, faz-se a adaptação para se alcançar um número maior ainda. E “a cada adaptação bem realizada de um clássico (nas várias linguagens) é grande o número de leitores que se dirige aos textos originais” (Ceccantini, 2004, p. 87).

A adaptação também atualiza um texto clássico não apenas por apresentar um vocabulário mais acessível, ilustrações e proporcionar uma leitura mais “facilitada”, mas por tornar “públicos” escritores não mais tão reverenciados. Tanto a tradução quanto a adaptação requerem fidelidade. E, embora adaptar ora se aproxime, ora se afaste de traduzir, a fidelidade para ambas é fator essencial. Fidelidade que diz respeito à mensagem do texto. Segundo Rónai, o tradutor mais fiel e (e também o adaptador, se poderia acrescentar)

seria aquele que, graças a uma capacidade excepcional, estivesse em condições de esquecer as palavras da mensagem original e, logo depois, de lembrar-se de seu conteúdo, para reformulá-la na sua própria língua, da maneira mais completa. Claro, a sua mente recortaria a mensagem em parcelas curtas para poder fixá-las, parcelas desiguais que seriam ora uma palavra só, ora uma frase, ora um parágrafo. E para a mensagem ser compreendida, ele trataria de conformá-la o mais possível aos usos, hábitos e regras de sua própria língua. (RÓNAI, 1981, p. 126)

Embora pareçam ser efetuadas por figuras tão distintas e dissociadas uma da outra, pode-se perceber que a adaptação e a tradução são práticas que possuem inúmeros traços em comum. O que pode diferir uma da outra é a figura do leitor, ou seja, o público a que se destinam. As traduções propriamente ditas, os textos integrais, voltados para um leitor maduro (não significa dizer que seja o único), podem ser vistas como um tipo de adaptação no sentido de o tradutor adequar processos gramaticais, termos, expressões da língua de partida que não se fazem presentes na língua de chegada. Por outro lado, as adaptações, em sua grande maioria, são direcionadas ao público infanto-juvenil e são compreendidas como um tipo de tradução bem disfarçada, que gera um texto condensado. Além disso, a adaptação pode ser compreendida como um tipo de tradução quando pretende conduzir além, transferir, ou seja, traduzir um período cultural presente no texto original para outro diferente daquele vivido pelo leitor.

## 2.2. As adaptações de textos clássicos

Se, para Italo Calvino (2001), o primeiro encontro com os clássicos durante a juventude, muitas vezes, não é tão prazeroso devido à impaciência e distração de leitura, bem como inexperiência de vida, as adaptações<sup>12</sup> de textos clássicos podem ser uma forma de aproximar o leitor das obras consagradas e tentam uma democratização e uma recepção mais “facilitada” para o leitor infanto-juvenil. A adaptação, no sentido de recontar uma história, é vista muito no campo da marginalidade, tal qual sua literatura, a infanto-juvenil. Nesse sentido, na tentativa de adequar um texto fixo e estável para um leitor mais jovem, o termo é associado aos conceitos de condensação, facilitação, empobrecimento e prejuízos em relação ao original,<sup>13</sup> além de ser visto como um tipo de texto sem preocupações estéticas. Mas isso não significa dizer que, por ser um discurso que procura atualizar e adequar uma linguagem, ele seja necessariamente inferior. Há excelentes adaptações circulando no mercado, e, segundo Monteiro (2002), a boa adaptação tenta aumentar ao máximo o número de leitores de determinada obra e, por tais funções, compreende-as como paráfrases ou metáfrases, por serem narrativas que recontam textos clássicos por meio das próprias palavras dos adaptadores. Assevera que essas paráfrases ou metáfrases – as adaptações –, quando bem realizadas, apresentam fidelidade ao enredo, possível encantamento ao leitor e emprego de linguagem apropriada. A maioria das adaptações de textos clássicos para a literatura infanto-juvenil é transformada em narrativa, o que de antemão já pressupõe, também, a alteração do gênero literário.

---

<sup>12</sup> Sempre que mencionado, o termo “adaptação” refere-se às releituras de obras clássicas para o leitor infanto-juvenil.

<sup>13</sup> Os termos “original”, “texto-fonte” e/ou “texto integral” não fazem referência às obras escritas no idioma de origem do autor, mas sim às traduções para a língua portuguesa. Isso se justifica pela grande maioria dos leitores apreenderem obras em outras línguas (grego, latim, inglês, alemão, francês, italiano, russo, e outros) apenas por intermédio das traduções para a língua materna. Se os leitores fossem condicionados a ler as obras na língua em que foram escritas, o contato seria mínimo, e os textos estariam na possibilidade de desaparecerem.

A adaptação nunca substitui o original, mas serve como introdução, funciona como um atalho para se chegar ao texto-fonte. Para que o processo da adaptação seja satisfatório, é importante partir da releitura da obra, contextualizando o original, ajustando-se à atividade proposta. O léxico e a estrutura são os dois elementos que devem preocupar a construção de uma boa adaptação. Segundo Carvalho (2006, p. 379), “o circuito literário é alterado com a figura do adaptador. Sendo assim, passa do modelo **autor – obra – leitor** para **autor – obra – adaptador – 2ª obra – leitor**.” O adaptador é uma espécie de “intérprete” para o leitor, e, em sua tarefa de tornar o texto clássico mais visível, acaba por deixar sua marca sobre o texto com o qual trabalha.

As adaptações de textos clássicos são boa opção para o leitor interessar-se pelo texto-fonte? Escritor e autor de diversas adaptações que circulam no mercado, Carlos Heitor Cony (2006), em “As adaptações dos clássicos e a voz do Senhor”, é otimista em relação às adaptações, afirmando não ser uma prática condenável, e muito menos plágio e/ou pasticheira, mas, muitas vezes, de caráter honesto, funcionando como um caminho para que se conheça o original, especialmente para aqueles que não têm vontade e muito menos tempo de se arriscar na leitura dos famosos “tijolões”. Cony, historiando o assunto, menciona que os irmãos Lamb fizeram adaptações em prosa das peças de William Shakespeare, que servem como primeiro contato para os estudantes de fala inglesa com os textos do escritor inglês. Essas adaptações em prosa, como ressalta Cony, em nada prejudicaram os originais, mas sim, valorizaram-nos ainda mais, além de familiarizarem o estudante desde cedo ao conhecimento de obras importantes. Também aponta a importância de Monteiro Lobato, o precursor das adaptações no Brasil, cujos textos adaptados são reeditados ainda hoje.

Embora as adaptações de textos clássicos sejam praticamente voltadas para o público infanto-juvenil, esse entendimento nem sempre é autônomo. Segundo notícia do site

da Câmara Brasileira do Livro<sup>14</sup>, o projeto do Ministério da Educação “É só o Começo”, o qual consistia na distribuição de livros especiais para adultos recém-alfabetizados, não está mais em vigor. Apenas alguns exemplares foram distribuídos aos alunos do EJA – Educação de Jovens e Adultos. O programa foi abandonado, pois, segundo as palavras do diretor do EJA do Ministério da Educação, Timothy Ireland, presentes no site, “O ‘neo-leitor’ merece um trabalho feito especificamente para suas necessidades, e não receber textos adaptados, encurtados.” Nesse sentido, é possível perceber que as adaptações não são feitas “exclusivamente” para o público infanto-juvenil, e sim para atender à necessidade e especificidade a que se destinam. Ireland, ao final da notícia, faz uma ressalva interessante, da existência de obras brasileiras que são acessíveis à leitura e, portanto, “dispensam” o recurso da adaptação. Além disso, a idéia de se adaptar textos brasileiros do século XIX e XX, como é o caso de alguns dos romances de José de Alencar, Machado de Assis, e *Memórias de um Sargento de Milícias*, adaptado por Cony, é uma prática que pode ser vista de forma exagerada, pois os leitores preferem o texto adaptado e dispensam o original, escrito em sua língua materna, por ser uma leitura facilitada e o texto ser reduzido. Nesse sentido, o texto original, aquele escrito por Machado de Assis, Alencar, é substituído pela adaptação do romance brasileiro. Não se nega a eficiência dessas adaptações, mas o século XIX e XX não está muito distante da realidade dos estudantes juvenis brasileiros para que se viabilize a preferência pela adaptação. Os leitores juvenis devem ler as obras originais, aquelas escritas por Alencar, Machado, Manuel Antônio de Almeida, e não as condensações dessas obras.

Além disso, sabendo-se da existência de diversas adaptações de romances brasileiros para leitores juvenis brasileiros, essa prática não pode ser completamente descartada. Adaptações de romances brasileiros devem ser feitas quando direcionadas para leitores estrangeiros. Nesse sentido, justifica-se um texto condensado de uma obra do

---

<sup>14</sup> Disponível em < [www.cbl.org.br/news.php?recid=3957](http://www.cbl.org.br/news.php?recid=3957) > Acesso em 9 de agosto de 2006.

Romantismo ou Realismo para um leitor cuja língua materna não é a portuguesa tenha alguma forma de acesso a essas obras e, talvez, futuramente, efetue a leitura dos originais.

Em alguns casos, há adaptações de livros estrangeiros que dificilmente levam o leitor ao texto-fonte, na língua de origem do escritor em virtude de aquele não ter conhecimento da língua em que a obra foi escrita. O máximo que pode ocorrer é alguns leitores se aproximarem do “original” por meio da tradução. Nesse caso, a adaptação entra como uma forma de atualização de textos antigos e de apresentar o leitor aos clássicos universais. A adaptação, segundo Amorim (2005, p. 16),

pode ser empregada como uma designação pejorativa, geralmente atribuída a qualquer tipo de tradução que não se aproxime suficientemente do texto-fonte ou que faça uso de recursos comumente identificados como não tradutórios.

Embora a noção de adaptação possa ter compreensões depreciativas, é preciso avaliar seu alcance. Esse recurso não deveria sofrer generalizações pejorativas, pois não é o “adaptar” em si que pode comprometer a recepção de uma obra, mas a “forma” em que esse processo foi elaborado.

### **2.3. A literatura infanto-juvenil e as adaptações**

A literatura infanto-juvenil, tal qual a literatura feita por mulheres, a africana, a popular (oral e de cordel), já foi por muito tempo compreendida como um gênero marginal, segundo Eliane Santana Dias Debus (1996), cujos produtos eram de categoria inferior, menores, sendo a qualidade posta em questão pela crítica. No entanto, há quem compreenda não haver limitações, e muito menos obras específicas para determinados leitores. É o caso de Harold Bloom (2003), em sua introdução ao volume 1 da antologia *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades*, em que discorda do fato de a literatura

infantil ser vista como uma categoria isolada, de existir uma literatura própria para crianças e uma para adultos, asseverando que,

Qualquer pessoa, de qualquer idade, ao ler esta seleção, perceberá logo que não concordo com a categoria “literatura para criança”, ou “literatura infantil”, que teve alguma utilidade e algum mérito no século passado, mas que agora é, muitas vezes, a máscara de um emburrecimento que está destruindo nossa cultura literária. A maior parte do que se oferece nas livrarias como literatura para criança seria um cardápio inadequado para qualquer leitor de qualquer idade em qualquer época. (BLOOM, 2003, p. 12)

Para Bloom, o leitor é capaz de descobrir sozinho o que lhe é apropriado à leitura, não havendo um poema ou história especial para determinada idade. Isso significa dizer que textos infantis também podem ser lidos por adultos, sem restrições, da mesma forma que textos extensos, não propriamente voltados ao público juvenil, podem ser lidos por crianças e adolescentes.

Embora na atualidade ainda se observem questionamentos e críticas que consideram a literatura infanto-juvenil um gênero “marginal”, houve diversas transformações históricas para se chegar a uma literatura que se voltasse para os leitores mais jovens. Na Idade Média, a criança era considerada um adulto em escala reduzida, não se distinguia deste, participando ativamente de sua vida social, e, conseqüentemente, da sua literatura.

O predomínio da burguesia, no século XVIII, alterou um pouco esse quadro, transformando as relações sociais ao separar a infância da idade adulta. A aprendizagem institucionalizou-se, emergindo, assim, um novo mercado de consumo e uma literatura específica para a criança.

Segundo Lajolo e Zilberman (2004), Perrault, no século XVII, criou contos de fadas adaptando narrativas populares, revestindo-as de valores da burguesia. Mais tarde, no século XVIII, acentuou-se a função didática e moralizante dos contos de fadas, e na Alemanha, no século XIX, os famosos irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), com a finalidade de valorizar o folclore alemão, adaptaram os contos populares alemães. No mesmo século, na

Dinamarca, Hans Christian Andersen surgiu com um diferencial, sendo o primeiro a compor contos de fadas sem se basear diretamente na oralidade.

Esses contos apresentavam, em sua estrutura temática, narrativas maniqueístas (bem e mal, belo e feio, verdade e mentira), a fim de serem tomadas como exemplos para a moralidade, o bom comportamento e a demonstração do castigo, da pena a ser cumprida, quando da desobediência. Assim, as narrativas infantis (hoje clássicas) tiveram a fonte popular e o folclore como elementos importantes para sua formação. No entanto, o mesmo não aconteceu no Brasil, por não haver a tradição de um repertório popular.

O início da literatura infanto-juvenil brasileira é marcado por inúmeras traduções e adaptações dos contos de Perrault, Grimm e Andersen. Figueiredo Pimentel e Carlos Jansen são vistos como os primeiros tradutores/adaptadores de obras clássicas européias. São do primeiro os *Contos da Carochinha* (1886), os quais apontavam para a moralidade e o sentido educativo, e do segundo, as adaptações de *As viagens de Gulliver* (1888), *Robinson Crusoe* (1885), *D. Quixote de la Mancha* (1901), entre outras. Outros tradutores que se destacaram foram Caetano Lopes de Moura, Justiniano José da Rocha, Francisco de Paula Brito e inclusive o poeta parnasiano Olavo Bilac, o qual traduziu para a Editora Laemmert inúmeras obras sob o pseudônimo de Fantásio. De um lado, essas traduções-adaptações eram uma maneira de estar em contato com o texto clássico, mesmo que traduzido, por outro lado, por serem baseadas em obras européias, portanto, em culturas alheias, distavam grandemente da realidade das crianças brasileiras.

Na primeira década do século XX, sucederam às traduções-adaptações obras nacionais de Olavo Bilac, em parceria ora com Coelho Neto, ora com Manoel Bonfim. Júlia Lopes de Almeida e Tales de Andrade também compuseram obras ao leitor jovem, mas ainda inspiradas em textos europeus. Havia preocupação moralista, exaltação do trabalho, disciplina, obediência e a intencionalidade de cantar as belezas da nação.

Tratada apenas como literatura dos bancos escolares, intimamente ligada à pedagogia, com os tempos, a literatura infantil foi adquirindo outros afinamentos. Ao tentar se desligar da influência do estrangeiro, principalmente do manancial europeu, as décadas de 20 e 30 foram muito marcadas pelo Modernismo e sua preocupação com a nacionalidade. Os programas Pau-Brasil e Antropófago, de Oswald de Andrade, tentaram uma interpretação de nosso atraso. A antropofagia foi utilizada como resposta à cultura européia dominante dos anos de 1920. Essa viravolta operada no Modernismo foi profunda, Oswald propunha uma nova postura cultural, na qual não havia sentimento de inferioridade, por meio do ato de deglutir o outro. A cópia era aceita, mas deveria ser regeneradora.

Apesar de ser considerado antimodernista, por criticar Anita Malfati em “Paranóia ou Mistificação”, Monteiro Lobato inseriu o pensamento modernista em textos para crianças. O tom coloquial, o uso de onomatopéias e os neologismos ocuparam o “espaço” do caráter didático e moralizante, instituindo-se, assim, uma produção mais autêntica. Sua criação mais famosa é o *Sítio Pica-pau Amarelo*.

Monteiro Lobato também inovou ao mesclar realidade e imaginário, introduzindo questões de guerra, problemas ecológicos, sociais, mergulhando no folclore e no imaginário, até então não mencionados na literatura infantil. Deu atenção tanto ao regional quanto ao particular, fazendo intertextualidade com outros textos (contos de fadas) e personagens (Cinderela, Branca de Neve, O Pequeno Polegar, O Gato de Botas, Chapeuzinho Vermelho e outros), misturados a personagens mitológicos, heróis maravilhosos, figuras extraídas do cinema e das histórias em quadrinhos, do cenário político aos personagens do Sítio.

Lobato criou em seus livros um universo para as crianças, sem a dicotomia bem *versus* mal, bom *versus* mau, tão característica desse tipo de literatura, substituindo e, ao mesmo tempo, desmistificando a moral tradicional pela verdade individual.

A partir dele, no Brasil, a Literatura Infantil perde uma de suas principais características, a de ser um instrumento de dominação do adulto e de uma

classe, modelo de estruturas que devem ser reproduzidas. Passa a ser fonte de reflexão, questionamento e crítica. (SANDRONI, 1987, p. 60)

Para Lobato, as crianças, até um dado momento, haviam sido submetidas a apenas “traduções galegas” de textos clássicos, e, na tentativa de libertá-las de tal “mal”, adaptou obras clássicas como *Dom Quixote para crianças*, *Aventuras de Hans Staden*, *Peter Pan*, *Pinóquio*, *Robinson Crusoe*, *Alice no País das Maravilhas*, entre tantos outros títulos, na tentativa de aproximar ainda mais o leitor infanto-juvenil desses textos, por meio de linguagem mais simples do original. Segundo Mário Feijó Borges Monteiro (2002, p. 6),

A adaptação brasileira, seja na narrativa escrita ou na nossa esplêndida tradição oral, nasceu recontando romances de cavalaria, histórias das mil e uma noites e até mitos gregos (obs: as histórias árabes, indianas, chinesas e persas das mil e uma noites só chegaram a nós depois de se tornarem populares e consagradas na Europa). O público adora, e nem precisa ser letrado. O folclorista Câmara Cascudo registrou dezenas de contos populares lá do sertão nordestino (narrativas orais) que são versões de histórias medievais européias e árabes.

Monteiro, de fato, compreende o nascimento das adaptações brasileiras alicerçado à prática oral e escrita, ou seja, a de recontar os romances de cavalarias, mitos gregos e tantas outras histórias dos demais continentes, mas a principal fonte fértil da adaptação brasileira, segundo Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006)<sup>15</sup>, é a narrativa escrita ocidental. Ao se recontar e, mais tarde, adaptar essas histórias, dá-se a promoção e divulgação dessa literatura para outro público. Monteiro Lobato foi o grande responsável no “empreendimento” da literatura infanto-juvenil e um dos seus maiores divulgadores, desenvolvendo a viabilização da circulação do livro no país e a expansão editorial. Menotti del Picchia, José Lins do Rego, Viriato Correa, Érico Veríssimo, entre outros, também se dedicaram à produção infantil, mas não seguiram a linha lobatiana.

Já em fins de 60, a literatura destinada a esse público começou a desenvolver-se com mais afinco, surgindo, em 1966, a Fundação do Livro Escolar e, em 1968, a Fundação

---

<sup>15</sup> Carvalho (2006) ressalta, em levantamento feito de obras adaptadas entre 1882 e 2004, que os títulos mais adaptados no Brasil são *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, com 39 (trinta e nove) publicações, e *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, com 36 (trinta e seis).

Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Mas foi apenas na década de 70 que se deu o chamado *boom* na literatura infantil, quando a produção para o público infantil passou a espelhar-se nos modelos nacionais precedentes. Em 73, surgiu o centro de Estudo da Literatura Infantil e Juvenil e, em 79, foi fundada a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil. Também, nessa década, o Instituto Nacional do Livro (fundado em 1937) começou a co-editar várias obras infantis e juvenis.

A prosa infantil dos anos 70 e 80, no Brasil, foi marcada por narrativas de intriga fantástica e estilo onírico, de reportagem e autobiográfica. Com o passar do tempo, temas até então não tratados como “morte”, “separação dos pais”, “adolescência” e “sexualidade” passaram a constar nos livros, descrystalizando a suposta “ingenuidade” da criança ao se voltar para temas mais polêmicos e relativos ao cotidiano. Grandes resultados começaram a florescer na literatura infanto-juvenil brasileira, e diversos escritores foram reconhecidos, tais como Ruth Rocha e Ziraldo, premiados por seus talentos. Em 1981, Ana Maria Machado recebeu, por sua obra *De Olho nas Penas*, o prêmio “Casa de las Américas” (Cuba) e, em 1982, Lygia Bojunga Nunes, a “Medalha Hans Christian Andersen”, concedida pelo IBBY (*International Board on Books for Young People*), primeira vez a um autor da América do Sul. Em 2000, o mesmo prêmio, ao “melhor” autor do mundo da literatura infantil, foi concedido a outra brasileira, Ana Maria Machado.

Ademais de compor obras infanto-juvenis, a grande maioria dos escritores citados (além de outros não citados) efetuou adaptações de textos clássicos, como é caso de Carlos Heitor Cony, Rubem Braga, Edson Braga, Clarice Lispector (que na década de 70 reescreveu os contos de Poe, para a Editora Tecnoprint), Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Leonardo Chianca, Edson Braga, entre tantos outros que aceitaram o desafio de, não apenas recontar uma história, mas trazê-la para a realidade (muito distante do texto original) de um leitor jovem.

#### 2.4. A adaptação infanto-juvenil enquanto matéria de recriação e retomada do clássico

De uma perspectiva clássica, é possível pensar que a prática de “adaptação”, convertida em recriação, já era evidenciada na literatura latina. O manancial grego em termos de arte, literatura, cultura, sempre serviu de fonte para os latinos, os quais absorveram e apropriaram-se desse legado, produzindo uma espécie de imitação/cópia do grego. Como exemplo disso, podem ser citadas as composições dramáticas de Sêneca, mais precisamente, “adaptações” de tragédias gregas. Todavia, suas tragédias, resultado de uma “apropriação” grega, não eram muito “propícias” à representação, pois comprometiam a verossimilhança quando pretendiam despertar o terror — exacerbado nas tragédias senequianas — e colocavam à prova o caráter “verdadeiro” da representação.

Nesse aspecto, o processo de apropriação latino que se converteu em reescritura do grego<sup>16</sup> é algo que se fortalece e se justifica como um resultado receptivo pelo qual os autores das tragédias gregas/latinas, por exemplo, usavam a lenda heróica como pano de fundo para a reflexão de seus problemas atuais. Sêneca imitava/adaptava as composições dramáticas gregas porque havia tido a oportunidade de conhecê-las por meio de criações de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. A recepção de Sêneca converteu o legado grego em matéria de “adaptação” e de sistematização enquanto recriação.

Sêneca pode ter sido um dos primeiros “adaptadores” de tragédias gregas, mas não o único. Há adaptações em diversas partes do mundo feitas por Goethe (*Ifigênia em Tauris*), Corneille (*Édipo*, *Medéia*), Racine (*Ifigênia em Aulis*, *Fedra*), Giraudoux (*Electra*), Cocteau (*Antígona*), Jean Anouilh (*Antigone*), e por muitos outros, destacando-se, inclusive, uma brasileira, *Gota d'água*, de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, baseada na tragédia *Medéia*, de Eurípides.

---

<sup>16</sup> Ou uma forma de reprodução da cultura grega, ou seja, dos mitos que atravessavam os séculos na tradição oral grega e que só depois de Sêneca começaram a ser incorporados aos textos escritos.

Embora o termo “adaptação”, nesta dissertação, esteja relacionado a textos condensados, ou seja, releituras direcionadas para leitores mais jovens, aqui faz referência a releituras da cultura grega e a recriações para outras culturas que não a helênica. Para corroborar essa idéia, cita-se como exemplo a tragédia *Antigone*, escrita em 1944, pelo citado francês Jean Anouilh. Em sua *Antigone*, há uma combinação entre o antigo e o contemporâneo: oráculos não existem mais, os personagens encontram-se em alguns momentos jogando cartas, tricotando, o que corrobora uma nova situação para o mito grego que serve de pano de fundo. A figura de Creonte não é a de um tirano, mas a de um tio que faz de tudo para proteger a jovem Antígone. É esta que solicita a punição pelo próprio ato cometido: o de enterrar (jogar um pouco de terra sobre o cadáver) Polinice. Creonte, então rei de Tebas, intenta livrar a sobrinha de tal ato, mas suas tentativas são em vão:

LE CHEUR

*Ne laisse pas mourir Antigone, Créon! Nous allons tous porter cette plaie au côté, pendant des siècles.*

CRÉON

*C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je la comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte. Elle-même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n'était qu'un prétexte. Quand elle a dû y renoncer, elle a trouvé autre chose tout de suite. Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir.<sup>17</sup>*  
(ANOUILH, 1977, p. 1977)

Outro exemplo de adaptação e recriação mencionado é o texto de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, *Gota d'água*, compreendido como a *Medéia* brasileira, e/ou conforme Souto (1998, p. 113), “um típico exemplo do que Boal chamou de **Teatro-Mito** (descobrir o óbvio que existe atrás do mito, evidenciando as verdades escondidas)”. O mito “resgatado” — absorvido, adaptado e recriado — trata da tragédia de *Medéia*, escrita primeiramente por Eurípedes, adaptada pelo latino Sêneca e moldada por Chico Buarque de

---

<sup>17</sup> [CORO: Não deixe Antígona morrer, Creonte! Nós todos vamos carregar esta chaga conosco por muitos séculos.

CREONTE: Ela que queria morrer. Algum de nós não foi forte o bastante para convencê-la a viver. Eu a compreendo, então, foi feita para ser morta. Ela mesma talvez não o sabia, e Polinice foi somente um pretexto. Quando ela precisou renunciar, ela encontrou, logo, outra coisa. O que importava para ela, era recusar e morrer.]

Holanda e Paulo Pontes para um contexto e realidade brasileiros, constituindo, por meio da música, texto e encenação, uma tragédia carioca, a qual é inserida em um tempo e espaço diversos do que se observa no modelo clássico.

Todas as adaptações são o resultado de uma recriação, seja ela de culturas, de enredos (modificando-os consideravelmente, como é o caso da de Jean Anouilh e Chico Buarque e Paulo Pontes), ou de público, como é o caso das adaptações para o universo infanto-juvenil. Nesse sentido, é importante compreender o conceito de “recriação” que está sendo evidenciado neste texto. Para Perrone-Moisés (1998b, p. 100), em *A criação do texto literário*,

A palavra *criação* supõe o tirar do nada, o tornar existente aquilo que não existia antes. É uma palavra teológica. Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra. [...] A palavra *criação*, aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico; presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma.

Ao aplicar o termo em questão com o idealismo romântico, Leyla remete à idéia de singularidade — originalidade —, pois com o Romantismo (séculos XIX e XX), o conceito de criação literária configurou-se como tentativa de criação pessoal do poeta, ou seja, quanto mais fosse ele mesmo, mais originalidade possuía a obra. Os românticos repudiaram os classicistas e, para instaurar-se um caráter individualista, partiram em busca do “traço próprio”. Isso não significa dizer que o caráter individualista desse período confirme originalidade nas composições, mas permite pressupor que o texto pretendia-se novo, pois ao nascer do íntimo do poeta, a criação seria peculiar.

A prática de adaptação é uma forma de recriar o texto literário tido como fonte, procurando adequá-lo à linguagem e realidade a que se destina. A primeira recriação, de fato, de um objeto literário ocorre durante a sua leitura. O leitor, enquanto receptor do texto, é alguém que pode ter múltiplas reações frente à obra: tanto admirá-la quanto repudiá-la, inseri-la em um contexto de deleite bem como de crítica, e, inclusive, investir na tentativa de criar

uma nova, produzindo ele mesmo um texto. Recriação é uma palavra que reflete sobre aquilo que já existe, que foi retomado, absorvido de uma fonte para ser recriado e apresentar-se com uma “nova forma”. A repetição nunca se pretende inocente; ela rompe e modifica o original, tomado por base, renovando-o para transformá-lo em objeto recriado.

Como produto de recriação, o texto, enquanto objeto da literatura, é representado por meio da linguagem, a qual não consegue envolver fidedignamente essa representação, mas procura mencioná-la como uma realidade a ser questionada. Embora o artifício da recriação remeta ao elemento concreto, materializado — o texto —, a obra é inicialmente recriada durante a sua leitura, oscilando entre o escritor (produtor) e o leitor (receptor).

Assim, o termo recriação pode ser compreendido como criar de outra forma algo que já existe, ou seja, recriar, atribuir feições novas e inserir um traço próprio sobre o elemento recriado. Para Nitrini,

O trabalho de adaptação, absorção e transformação é comum a todas as literaturas, por mais “remotas que sejam suas raízes e seus ilustres brasões”. Além disso, supõe uma reciprocidade, se não no influxo, pelo menos na estima e conhecimento mútuos. (NITRINI, 1997, p. 65)

Neste sentido, recriar o antigo com pretensões de resgatar e dizer de novo, e de uma maneira nova, não é uma tarefa que apenas atrai, mas que também preocupa diversos escritores à medida em que pretendem aproximar um leitor, principalmente o infante-juvenil, não muito familiarizado com a leitura do texto clássico. Por outro lado, a leitura de obras clássicas nem sempre conseguiu um contato íntimo e direto com os leitores infante-juvenis em virtude de as obras serem consideradas extensas, apresentarem um vocabulário rebuscado, linguagem erudita e construções lingüísticas desusadas. Todavia, por causa do contexto histórico distante do leitor, o surgimento do “recurso” das adaptações, usado por vários autores, proporcionou condições para tornar a leitura de obras complexas mais agradável e acessível, visto que a maioria das leituras disponível para esse público, no século XIX, era constituída de traduções dos textos originais europeus. Essas traduções traziam algumas

dificuldades, pois os textos circulavam em edições portuguesas, mantendo grande distância lingüística dos jovens brasileiros.

Assim, as adaptações para o público infanto-juvenil podem funcionar como um tipo de recriação, baseada em um texto-fonte, que serve como base para que a comunicação literária se estabeleça. Nem sempre o termo “recriação” está associado a modificações completas do texto, o que suporia certo desaparecimento do original, mas sim a adequações, cortes e alterações consideráveis, sem perder de vista a essência do texto-fonte. Enquanto recriação, as adaptações também não deixam de ser uma forma de reavivar os textos clássicos, de trazê-los para outro público (o infanto-juvenil) e uma tentativa de democratizar a leitura de obras que distam consideravelmente dos referidos leitores.

### 3. AS ADAPTAÇÕES *ÉDIPO REI E ANTÍGONE*, DE CECÍLIA CASAS<sup>18</sup>

#### 3.1. *Édipo rei*: da Grécia para o leitor juvenil brasileiro

É no chamado “século de Péricles” (461-429 a.C.) que surgiram os três grandes nomes da arte trágica grega: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Ésquilo tornou-se um dos mais conhecidos, mas Sófocles foi aquele que obteve maior número de vitórias nos concursos trágicos: venceu 24 vezes. Escreveu aproximadamente 123 peças teatrais, das quais apenas sete tragédias completas chegaram até a atualidade: *Aias*, *Antígona*, *Édipo rei*, *Traquínias*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. Seu sucesso máximo é a “trilogia”<sup>19</sup> tebana, cujos acontecimentos ocorreram ao redor do mito de Édipo.

Sófocles enfoca em suas tragédias o humano e a cidadania, refletindo um momento específico: o fortalecimento da democracia pelas reformas de Clístenes e as disputas de poder e lutas internas. A época de Sófocles é o período que foi compreendido como a passagem do mito à razão e, nesse sentido, justifica-se o porquê de os deuses pagãos perderem um pouco de supremacia em suas peças. Embora a tragédia sofocleana seja permeada pela crença na justiça divina, “respeitando” a vontade dos deuses e a previsão dos oráculos, sua visão é mais voltada para o humano.

A interferência divina nas peças de Sófocles, embora não tão intensa quanto nas tragédias de Ésquilo (o qual venerava os deuses), e tampouco tão “descompromissada” como

---

<sup>18</sup> Para efetuar a análise das adaptações *Édipo rei* e *Antígona*, e compará-las às tragédias originais, foram utilizadas duas traduções: uma para o português, de Mário da Gama Kury, e outra para o italiano, de Filippo Maria Pontani. Embora esses textos-fonte não sejam mananciais absolutamente precisos, por se tratar de fontes intermediárias, o trabalho se enriquece à medida que há a comparação.

<sup>19</sup> Segundo (Kury, 2002), as tragédias *Édipo rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona* não constituem uma trilogia propriamente dita por não terem sido apresentadas na mesma data. Eis o porquê de somente a *Oréstia* ser considerada a única trilogia conservada até hoje. No entanto, as tragédias de Sófocles podem constituir uma trilogia enquanto encadeamento do mito.

nas tragédias de Eurípedes (o qual os desrespeitava abertamente, sem temor<sup>20</sup>); era mais liberal, ou seja, permitia certo confronto, além de possível revolta dos personagens contra os deuses.

Em Sófocles, ao revés, o teatro é essencialmente antropocêntrico e teosférico, quer dizer, o herói é dotado de vontade, de uma vontade livre para agir pouco importa quais sejam as conseqüências, e os deuses agem, mas sua atuação é à distância, por meio de adivinhos e de oráculos: Tirésias e o Oráculo de Delfos têm sempre um encontro marcado com os heróis de Sófocles. [...] Sófocles é da época em que a crença na *pólis*, isto é, no coletivo, foi substituída pela fé no individual, no homem. É que o “logos” nas mãos do grande Sócrates há de erguer-se como um farol para iluminar o indivíduo. (BRANDÃO, 2001, p. 42-43)

O herói de Sófocles não é submisso e apresenta suas razões, erguendo a voz e defendendo seus próprios pontos de vista, sem medo de desafiar o poder do destino e de agir de acordo com suas vontades. Esse herói também é questionador: duvida da predição de oráculos e adivinhos, mas esforça-se o máximo para descobrir a verdade daquilo que fora pronunciado. No entanto, na tragédia grega, o destino é a força poderosa que impera; ele é sempre decisivo.

O destino, menos ligado à idéia de justiça, não deixa, nem por isso, de ser soberano. Pode-se até dizer que o tema de *Édipo rei* é somente o triunfo de um destino que os deuses haviam anunciado, e que o homem não conseguiu evitar. Não precisamos de muitos comentários para que se revele, aos olhos de todos, essa ostensiva vitória do destino. Tanto o coro quanto os personagens, no pouco que dizem ao evocar a vida de Édipo, falam sempre do seu “destino”, ou de seu “quinhão”. E quando o coro comenta a desastrosa notícia, declara que não pode mais considerar nenhum homem feliz diante do exemplo de Édipo, do *daimon* de Édipo (1194). Ele próprio exclama então: “Ó meu destino (*daimon*), onde foste precipitar-te?” (1311). (ROMILLY, 1998, p. 149).

Assim, os personagens infringem a si mesmos os castigos que aplicariam em outros. Seus destinos já estão traçados, mas mesmo assim tentam ser livres para escolher

---

<sup>20</sup> Nas tragédias de Eurípedes não há comprometimento de obediência servil aos deuses em virtude do crescimento da Filosofia. Os deuses eram compreendidos como forças inexplicáveis; tudo o que o homem não sabia explicar era consolidado aos deuses. Com o progresso da Filosofia grega, começaram a surgir explicações acerca de diversas questões. Assim, a crença nos deuses foi perdendo força e acabou por refletir-se também no teatro grego (BRANDÃO, 2001).

suas próprias “sortes”. Esses personagens imaginam ter nas mãos a decisão de seus caminhos; no entanto, lutam inconscientemente contra a instância superior: a lei divina.

*Édipo rei*, de Sófocles, é uma peça em que aparece a mais dolorosa representação do destino. Foi escrita por volta de 427 a.C. e teve sua primeira representação aproximadamente em 430 a.C., na cidade de Atenas. De lá para cá, consagrou-se como uma das tragédias mais imitadas, representadas e recriadas pela literatura posterior. E essa prática, apesar de antiga, ainda permanece patente, pois, atualmente, o teatro ático continua sendo matéria de recriação e de adaptações, inclusive voltadas para a literatura infanto-juvenil, como é o caso das adaptações da “trilogia tebana” efetuadas por Cecília Casas<sup>21</sup>, na Série Reencontro, da Editora Scipione. Considerando que as tragédias gregas não surgiram como literatura para crianças e jovens, as adaptações tornam-se relevantes para tentar aproximar o leitor jovem dos textos clássicos sofocleanos.

A narrativa é atraente porque suscita investigação e descoberta. Deixa o leitor desconfiado e convida-o a desvendar o mistério que a recobre. Surpreende seu receptor quando se descobre culpado aquele que mais se dispôs a investigar os fatos. Édipo é investigador do próprio crime sem sabê-lo, e isso instiga o leitor, atuando como detetive de um mistério que começa a se desvendar no momento em que um bêbado diz que Édipo não é filho de Pólibo e Mérope, reis de Corinto. Parece ironia atribuir a alguém embriagado a incumbência de dizer a verdade. No entanto, é com a figura do mensageiro que tudo é incitado e conduzido conforme o destino planejou, revelando-se, assim, a verdadeira identidade de Édipo.

---

<sup>21</sup> Cecília Casas é advogada, professora de idiomas, tradutora, além de desenhista e pintora. Tem dedicado a sua vida a escrever contos, romances e poemas. Traduz textos técnicos e literários, contando com mais de quinze livros publicados, dentre eles diversas adaptações para a literatura infanto-juvenil: *O Caramuru* (2003), *Os noivos – Um amor quase impossível* (5ª edição, 2003), e *A Divina Comédia* (Prêmio da APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte), *Édipo rei* (2002) e *Antígone* (2004), publicados pela Editora Scipione. Também compôs livros como *As cores e a criatividade* (1996), publicado pela Editora Pensamento, *Mitos e lendas do Japão* (2004), pela Editora Landy.

Segundo fontes míticas, todos os acontecimentos acerca de Édipo resultam de uma maldição. Quando Laio refugiou-se junto a Pêlops, apaixonou-se por seu filho Crísipo, raptando-o. Pêlops, furioso com o acontecido, amaldiçoou Laio e todos os seus descendentes. Assim, um oráculo anterior ao nascimento de Édipo anunciara que o filho de Jocasta e Laios mataria o próprio pai. Tentando evitar essa profecia, Laio abandonou Édipo logo após o nascimento, ordenando a um pastor que o atasse pelos tornozelos<sup>22</sup> (daí a explicação de seu nome – em grego *Oidípous* = pés inchados) e o abandonasse no monte Citéron. O pastor, com pena dele, entregou-o a outro pastor que o levou para Corinto e o entregou a Mérope e a Pólipo. Os reis criaram-no como se fosse seu filho. Édipo, ao crescer, ouvindo de um bêbado a informação de que era filho bastardo dos reis, decidiu consultar o oráculo. Com isso, descobriu a profecia e, para não assassinar seus pais e muito menos se unir em núpcias com aquela que imaginava ser sua mãe, Mérope, saiu de Corinto. Na viagem, encontrou Laio e o assassinou sem saber que era o seu verdadeiro pai. Ao passar por Tebas, decifrou o enigma da Esfinge, libertando a cidade do monstro, recebendo como prêmio o trono de Tebas e Jocasta, como sua esposa. A peça se inicia quando Édipo descobre os fatos terríveis que motivaram a peste que assolava a cidade. Com o retorno de seu cunhado Creonte, que tinha ido consultar o oráculo, constata-se a existência de um crime, cujo assassino deve ser desvendado para, assim, limpar a mancha da peste que recobria a cidade de Tebas.

Nesse sentido, Édipo torna-se investigador e incumbe toda a cidade de ficar em alerta com relação ao criminoso, buscando, inconscientemente, sua própria identidade. O rei crê ter nas mãos a decisão de sua trajetória, mas luta contra instâncias superiores sem o saber. Além disso, segundo Sônia Maria Viegas Andrade (1985, p. 129), Édipo encarna a figura do bode expiatório, o “elemento purificador que concentra em sua pessoa a mancha moral que

---

<sup>22</sup> Segundo Mário da Gama Kury (1999, p. 114), “numa das versões da lenda Édipo, atado dessa maneira, foi posto num cesto e lançado ao mar.”

recai sobre toda uma descendência familiar ou sobre todo um povo.” Édipo torna-se, assim, o herói e o vilão, o sábio e o ignorante, a vítima e o executor.

Casas, ao adaptar *Édipo rei* para um leitor jovem, alterou os versos para prosa, a fim de tornar a leitura mais fluente, linear e supostamente mais atraente aos jovens. Além disso, reuniu na mesma narrativa toda a trajetória da vida de Édipo em um único volume e transformou em narrativa duas tragédias de Sófocles: *Édipo rei* e *Édipo em Colono*.

A narrativa não é mais a tragédia de Sófocles, mas outro texto, um tipo de “tradução intermediária” para o jovem leitor. Essa tradução intermediária, segundo Rónai (1981), necessária como uma forma de se ter acesso a textos em línguas exóticas, é feita quando um tradutor verte um texto já traduzido em outra língua para uma terceira. É uma tradução conhecida por ser de “segunda mão”, e isso é o que exatamente acontece nas adaptações de Cecília Casas. Para traduzir e adaptar *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, Casas baseou-se em uma tradução italiana, *Èdipo Re, Èdipo a Colono e Antigone*, da Editora Arnoldo Mondadori.<sup>23</sup> Além disso, é importante ressaltar que o leitor de uma tragédia difere de um espectador que revive Édipo por meio de uma encenação, da mesma forma que um leitor juvenil de uma adaptação de uma tragédia, transformada em prosa, pode ter uma recepção e uma impressão distintas se comparadas às dos leitores anteriormente citados. Enquanto o espectador se confronta com um Édipo e os demais personagens “em carne e osso”, sendo desnecessário imaginá-los a seu bel-prazer, o leitor da tragédia intenta transportar-se ao palco por meio de sua imaginação, visualizando os personagens. Em contrapartida, o leitor juvenil, da adaptação, supostamente desfruta de outros prazeres e utiliza-se de outros recursos que não o áudio-visual, e muito menos ligados ao gênero, o dramático (tragédia), mas sim os da liberdade de imaginação na leitura de uma narrativa.

---

<sup>23</sup> Para efetuar a adaptação da tragédia *Antígona*, que será analisada adiante, Casas utiliza essa tradução para a língua italiana, mas baseia-se, também, em uma tradução para a língua inglesa.

O espectador pode envolver-se com a peça, mas por menos tempo, por um número determinado de horas, conforme a densidade e intensidade do texto usado como base para a encenação. No entanto, o leitor da peça e o da adaptação envolvem-se por mais tempo, podendo devorar o texto em poucas horas e/ou levar dias para ler, voltar páginas, reler trechos quantas vezes quiser, e interromper a leitura quando preciso.

As adaptações de Casas também atualizam os textos clássicos sofocleanos. Embora adaptar ora se aproxime, ora se afaste de traduzir, a fidelidade para ambas (adaptação e tradução) é fator essencial. Fidelidade que diz respeito à mensagem do texto, ou seja, a imagem que Rónai tem de tradutor fiel. Esse tradutor fiel é, igualmente, um reflexo do adaptador ideal e de seu trabalho, o de reler uma obra com intuito de recontá-la. O adaptador para a literatura infanto-juvenil não apenas deve estar preocupado com a compreensão da mensagem, mas com a maneira e os recursos utilizados para transmiti-la. Além disso, quando afirma que “a mente recortaria a mensagem em parcelas curtas”, Rónai percebe a possibilidade de cortes para que haja melhor entendimento do texto (no caso, o traduzido). Com relação às adaptações, especialmente as voltadas para a literatura infanto-juvenil, diálogos considerados secundários e alguns episódios muito longos são suprimidos. As supressões e cortes não ocorrem apenas por uma questão de tornar o texto mais “ enxuto ” e curto, mas sim deixá-lo mais fluente e aprazível. No ato de adaptar *Édipo rei*,<sup>24</sup> Casas suprime alguns diálogos, considerados, talvez, secundários para compor toda a narração. Um deles, que pode ser usado como exemplo, é o verificado no instante em que chega Creonte, ao voltar do oráculo de Delfos. Na adaptação, diferentemente das duas traduções, a resposta à pergunta

---

<sup>24</sup> É importante salientar que, com a preocupação de melhor situar o leitor, bem como de melhorar a compreensão da obra, há no final da narrativa *Édipo rei* um glossário com os nomes de algumas divindades, reinos, reis e regiões nele citados. Tirésias e Teseu são os únicos personagens mencionados no glossário. Na adaptação *Antígone* não há glossário, o que pressupõe um leitor familiarizado aos termos mitológicos. Embora reinos e regiões também façam parte do glossário, nem todos os termos contidos na adaptação são encontrados no vocabulário ao final do texto, como é o caso de Fócida, Olímpia, Dória, Helicônia, Íster, Fázio, Elêusis, Ea, Estige.

de Édipo a seu cunhado é dada diretamente. Embora os diálogos nas traduções sejam longos, é interessante citá-los a fim de que seja possível perceber a divergência com relação ao efetuado pela adaptadora:

SÓFOCLES/ CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>- Príncipe, caro cunhado, filho de Meneceu, qual a resposta do deus, que disse o oráculo?</p> <p>- Para que a situação não se torne irreversível – diz Creonte, Febo exige, claramente, que expulsemos a impureza que medrou e se alimentou nesta cidade, banindo os culpados ou pagando morte com morte. (2002, p. 4)</p>	<p>ÉDIPO</p> <p>Filho de Meneceu, príncipe, meu cunhado, transmite-nos depressa o que te disse o deus!</p> <p>CREONTE</p> <p>Foi favorável a resposta, pois suponho que mesmo as coisas tristes, sendo para bem, podem tornar-se boas e trazer ventura.</p> <p>ÉDIPO</p> <p>Mas, que resposta ouviste? Estas palavras tuas se por um lado não me trazem mais temores por outro são escassas para dar-me alívio.</p> <p>CREONTE</p> <p><i>Indicando os tebanos ajoelhados.</i></p> <p>Se é teu desejo ouvir-me na presença deles disponho-me a falar. Ou levas-me a palácio?</p> <p>ÉDIPO</p> <p>Quero que fales diante dos tebanos todos; minha alma sofre mais por eles que por mim.</p> <p>CREONTE</p> <p>Revelarei então o que ouvi do deus. Ordena-nos Apolo com total clareza que libertemos Tebas de uma execração oculta agora em seu benevolente seio, antes que seja tarde para erradicá-la.</p> <p>ÉDIPO</p> <p>Como purificá-la? De que mal se trata?</p> <p>CREONTE</p> <p>Teremos de banir daqui um ser impuro ou expiar morte com morte, pois há sangue causando enormes males à nossa cidade. (2002, v. 106-126, p. 129-130)</p>	<p>ÈDIPO:</p> <p><i>Presto sapremo: è a portata di voce. Sire, figliuolo di Menèceo, caro congiunto, quale oracolo ci porti?</i></p> <p>CREONTE:</p> <p><i>Buono. Intendo che, quando si raddrizza per avventura l'esito, persino le prove estreme appaiono felici.</i></p> <p>ÈDIPO:</p> <p><i>Ma il responso qual è? Queste parole non mi dànno baldanza né timore.</i></p> <p>CREONTE:</p> <p><i>Se vuoi ch'io parli alla loro presenza, sono pronto: altrimenti entriamo in casa.</i></p> <p>ÈDIPO:</p> <p><i>Parla dinanzi a tutti: sono afflitto più per costoro che per la mia vita.</i></p> <p>CREONTE:</p> <p><i>Riferirò ciò che ho udito dal dio. Febo c'ingiunge apertamente questo: il miasma è nutrito in questa terra: si cacci per non renderlo insanabile.</i></p> <p>ÈDIPO:</p> <p><i>Con che rito? E di che natura è il male?</i></p> <p>CREONTE:</p> <p><i>Con l'espulsione o con l'occhio per occhio: è il sangue, che travaglia la città. (2004, p. 110-1)</i></p>

A trajetória de Édipo é iniciada pela fala do bêbado que comunica ao herói sua condição de filho bastardo, e é nesse ponto que, sem exatamente saber, Édipo inicia a busca de sua identidade, um dos pontos mais instigantes de *Édipo rei*. Édipo, sendo o responsável por ter livrado a sociedade tebana das garras da Esfinge ao decifrar o enigma, sente-se também incumbido de descobrir o assassino de Laio e salvar a cidade da peste. Em seu edito, ordena que o povo o auxilie na investigação, prometendo recompensa para os que trouxessem alguma informação. E, nessa sua investigação, o rei percebe que a decifração do enigma não havia resolvido tudo; era apenas o início de uma confirmação que se daria mais tarde: ser ele mesmo o assassino procurado.

Com a peste que assolava a cidade, Édipo manda seu cunhado Creonte para o oráculo de Delfos a fim de verificar as providências que deveriam ser tomadas para salvar a cidade. Embora sabendo da resposta do oráculo, o rei solicita que venha ao seu encontro o adivinho Tirésias, para que este lhe revele as suas previsões acerca da peste. Assim, Tirésias, irritado por Édipo, quase revela a verdadeira identidade do rei, mas prefere deixar que tudo venha à tona naturalmente:

TIRÉSIAS

Verás num mesmo dia teu princípio e fim.

ÉDIPO

Falaste vagamente e recorrendo a enigmas.

TIRÉSIAS

Não és tão hábil para decifrar enigmas?

(Sófocles/Kury, 2002, p. 39, v. 328-330)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> O mesmo trecho na tradução para a língua italiana:

TIRESIA:

Questo dì ti darà nascita e morte.

ÈDIPO:

Tu non sai che parlare per enigmi!

TIRESIA:

Tirésias é irônico ao contestar a habilidade de Édipo para decifrar enigmas. Esse é um ponto que não é explicitado na adaptação de Cecília Casas. No texto da adaptadora, o adivinho não questiona a supremacia do salvador da cidade, nem a facilidade de Édipo em decifrar enigmas. No entanto, esse deve ser um dos questionamentos que o leitor jovem faz para si: se Édipo era tão sábio, por que então não “decifrava” o nome do assassino de Laio? Além disso,

O leitor de *Édipo Rei* tem, não raro, a impressão de que o personagem já possui, muito antes do desenlace, os indícios necessários para o auto-reconhecimento, e sua lentidão em identificar-se com o assassino procurado se deveria a uma recusa inconsciente à verdade. Tal lentidão, todavia, é necessária à explicitação da consciência através da linguagem. Édipo deve percorrer através do discurso o itinerário de sua vida passada, mesmo quando as evidências são suficientes para mostrar-lhe a verdade. (ANDRADE, 1985, p. 137)

Cecília Casas pode ter cometido uma falha por revelar, no início da narrativa *Édipo rei*, por intermédio da fala de Tirésias, que Édipo tinha se casado com sua mãe, a rainha Jocasta. Nos textos-fonte, a proveniência de Édipo é apenas questionada; fica subentendida, mas não há uma revelação explícita como a adaptadora o faz por meio do adivinho:

SÓFOCLES/ CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>- Repito que você é o assassino que está procurando, e se quiser saber mais, para mais exacerbar a sua cólera, afirmo que vive em união incestuosa com sua mãe e que não tem a mínima idéia do abismo em que se precipitou. (2002, p. 12)</p>	<p>Sabes de quem nasceste? És odioso aos teus, aos mortos como aos vivos, e o açoite duplo da maldição de tua mãe e de teu pai há de expulsar-te um dia em vergonhosa fuga de nossa terra, a ti, que agora tudo vês mas brevemente enxergarás somente as sombras! E todos os lugares hão de ouvir bem cedo os teus lamentos; logo o Citéron inteiro responderá aos teus gemidos dolorosos quando afinal compreenderes em que núpcias vivias dentro desta casa, onde encontraste após viagem tão feliz um porto horrível. (2002, v. 501-12, p. 38)</p>	<p><i>Sai da chi sei nato? E non t'accorgi di essere nemico ai tuoi di sottoterra e di quassù. Una maledizione a doppio taglio, della madre e del padre, col suo passo tremendo, un giorno da questo paese ti caccerà: se adesso hai buona vista, nient'altro allora tu vedrai che tenebra. E a quale aprodo non arriveranno le grida tue? Che Citerone, allora, non farà eco, in casa tua, verso cui navigasti con la fortuna d'un buon vento in poppa?</i> (2004, p. 120)</p>

Em outro trecho, a ironia sofocleana desaparece na adaptação. Isso ocorre quando Édipo pronuncia o seu edito e confirma a investigação do crime, o assassinato de Laio, dizendo: “hei de lutar por ele como por meu pai” (Sófocles/Kury, v. 315, 2002, p. 29), que na tradução para o italiano é “*Ebbene, io combatterò per lui questa battaglia, come fosse mio padre*” (Sofocle/Pontani, 2004, p. 115). Essas frases, segundo Vernant (1999, p. 20), produzem uma espécie de ironia trágica, a qual consiste em

mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer.

Édipo caiu nessa armadilha de pronunciar que descobriria o assassino de Laio como se este fosse seu pai e, sem saber, proferira nada mais do que a verdade. Na narrativa de Cecília Casas, essa ironia desaparece, não somente no edito de Édipo, mas também no momento em que Jocasta alude à ineficiência das predições do oráculo a Édipo, ao descrever características físicas de Laio.

SÓFOCLES/ CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>- Ó Zeus, o que quer fazer comigo? Diga, Jocasta, que idade tinha Laio e qual era sua aparência?</p> <p>- Era alto, de cabelos ligeiramente grisalhos... (2002, p. 20)</p>	<p>ÉDIPO</p> <p>Não me interrogues. Antes quero que respondas: Como era Laio e quantos anos tinha então?</p> <p>JOCASTA</p> <p>Ele era alto; seus cabelos começavam a pratear-se. Laio tinha traços teus.</p> <p>(2002, v. 501-12, p. 38)</p>	<p><i>ÈDIPO:</i> <i>Non chiedere! Ma di', com'era Laio? A che punto era giunto della vita?</i></p> <p><i>GIOCASTA:</i> <i>Grande, sul capo un fiore di canizie, e da te non diverso di figura.</i> (2004, p. 130)</p>

Essas ironias trágicas também aparecem nas falas do coro que, segundo Vernant (1999, p. 2), é um “ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica”. Esse ser que representa a consciência da *pólis* ora oscila seus juízos para um lado, ora para outro, formulando, às vezes expressões de duplo sentido, como acontece na voz do chefe do coro, o corifeu:

Vês o palácio dele; o rei está lá dentro;  
**à tua frente está sua mulher e mãe**  
 dos filhos dele. Eis a resposta, forasteiro

(Sófocles/Kury, 2002, v. 1101-03, p. 63)  
 [grifos nossos]

Entretanto, essa expressão de duplo sentido que denuncia Édipo como sendo o marido e filho de Jocasta, aparece apenas na tradução de Mário da Gama Kury. Na tradução de Filippo Maria Pontani e na adaptação de Cecília Casas essa ironia está ausente.

Embora em alguns momentos a figura do coro apresente-se questionadora e recite alguns versos com certa ironia, em outros, apresenta-se pacificadora; dialoga com os personagens e os aconselha por meio de suas recitações.

## CORIFEU

Em nossa opinião a cólera inspirou  
Tanto as palavras de Tirésias como as tuas,  
senhor. E não é disso que necessitamos,  
mas de serenidade para executar  
depressa e bem as ordens nítidas do deus.

(Sófocles/Kury, 2002, v. 487-91, p. 37)

Por outro lado, sua impotência pode ser conferida no seguinte verso da tradução de Mário da Gama Kury, que apresenta a fala do corifeu: “Não sei; não gosto de encarar os poderosos” (Sófocles/Kury, 2002, v. 627, p. 42).

O coro também questiona as ações dos personagens e sobre elas opina. Na adaptação de Casas, essa figura é mantida. Toda a vez que ela vai se manifestar, seja o corifeu ou o coro, há a ilustração de máscaras, que significam a multiplicidade de vozes e, ao mesmo tempo, sinalizam a sua interferência no texto adaptado.

Além disso, a língua do coro, conforme Vernant (1999, p. 12), “em suas partes cantadas prolonga a tradição lírica de uma poesia que celebra as virtudes exemplares do herói dos tempos antigos.” Para que esse lirismo coral não se “perdesse” na narrativa de Casas, assim como na tradução em prosa de Pontani, apenas as manifestações do coro são em versos. Assim, o lirismo do coro é contraposto à forma dialogada dos personagens.

Para Vernant (1999), a peça *Édipo rei* é construída como enigma por apresentar ambigüidades, peripécias, reconhecimentos e ironias trágicas. Édipo é, de fato, o contrário do que acreditava ser: o causador da desgraça que rondava a cidade. Por outro lado, a adaptação de Casas, não tendo caráter de encenação, mas sim de narrativa, não é construída totalmente como enigma, mas apresenta peripécias, ou seja, segundo Aristóteles (1993), mudanças de um estado de coisas para o seu oposto. A presença da peripécia ocorre quando há o aparecimento “acidental” do mensageiro, que traz a notícia da morte de Pólibo, mas que, imperceptivelmente, revela ser Édipo um filho bastardo do rei de Corinto ao dizer: “\_ O

senhor não é filho de Pólipo e de Mérope. Eles o adotaram, pequenino, e o amaram como se fossem seus pais verdadeiros.” (Sófocles/Casas, 2002, p. 25). O reconhecimento, relacionado à descoberta da verdadeira identidade de Édipo, aparece justamente no parágrafo em que Casas narra a descoberta da identidade de Édipo por ele mesmo. É importante ressaltar que esse parágrafo se aproxima muito dos textos-fonte, mais precisamente da tradução de Pontani.

SÓFOCLES/ CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>- Ah, tudo agora ficou claro! - exclama Édipo, arrasado. - Ó luz do sol, que eu a veja pela última vez, porque hoje me foi revelado que nasci de quem não deveria ter nascido, casei com quem não deveria ter casado e matei quem não deveria ter matado! (2002, p. 27)</p>	<p>ÉDIPO <i>Transtornado.</i> Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se! Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja a derradeira vez que te contemplo! Hoje tornou-se claro a todos que eu não poderia nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo e, mais ainda, assassinei quem não devia! (2002, v. 1387-92, p. 82)</p>	<p><i>ÈDIPO:</i> <i>Ah, tutto torna, tutto chiaro, ahimè. Luce, è l'ultima volta che ti vedo. Io da chi non dovevo nacqui, e vivo con chi non era lecito, ho ammazzato chi non dovevo – e tutto s'è svelato. (2004, p. 144)</i></p>

Assim, no anseio de descobrir o culpado do crime, e com o desejo incessante de conhecer a verdade, Édipo percebe que ele próprio era aquele a quem procurava. No entanto, praticara o parricídio e o incesto inconscientemente, atraindo para si elementos que não correspondem ao seu caráter. Assassinar Laio para defender-se e casara-se com Jocasta por recompensa à eliminação da Esfinge.

Já em outro trecho, em que manifesta toda a ira de Édipo, sua incredulidade e angústia de ser o verdadeiro criminoso e culpado, de ser o causador da peste trágica que assola a cidade, o jogo de palavras não é tão perceptível na adaptação. Há a presença maciça de um narrador, que resume as idéias expostas diretamente.

SÓFOCLES/ CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>A essa altura, convencido de que o adivinho e Creonte tramam para tomar-lhe o poder, tacha-o de charlatão, de cego de nascença, e pergunta-lhe por que, ao tempo da Esfinge, não fora capaz de resolver o enigma que livraria os cidadãos do duro tributo que pagavam, ao passo que ele, recém-chegado, com a força da inteligência, emudecera para sempre a cruel cantora sem ter precisado se valer do vôo das aves. (2002, p. 12-3)</p>	<p><b>ÉDIPO</b></p> <p>Bens deste mundo, e força, e superior talento, dons desta vida cheia de rivalidades, que imensa inveja provocais, preciosas dádivas! Por causa do poder que Tebas me outorgou como um presente, sem um gesto meu de empenho, Creonte, em tempos idos amigo fiel, agora se insinua insidiosamente por trás de mim e anseia por aniquilar-me, levado por um feiticeiro, charlatão, conspirador que só tem olhos para o ouro e é cego em sua própria arte e em tudo mais! Pois dize! Quando foste um vate fidedigno? Por que silenciaste diante dos tebanos ansiosos por palavras esclarecedoras na época em que a Esfinge lhe propunha enigmas? E não seria de esperar que um forasteiro viesse interpretar os versos tenebrosos; o dom profético te credenciaria, mas não o possuías, como todos viram, nem por inspiração das aves, nem dos deuses, Pois eu cheguei, sem nada conhecer, eu, Édipo, e impus silêncio à Esfinge; veio a solução de minha mente e não das aves agoureiras. E tentas derrubar-me, exatamente a mim, na ânsia de chegar ao trono com Creonte! Creio que a purificação desta cidade há de custar-vos caro, a ti e ao teu comparsa! Não fosses tu um velho e logo aprenderias à força de suplícios que não deverias chegar assim a tais extremos de insolência! (2002, v. 457-86, p. 37)</p>	<p><b>ÈDIPO:</b></p> <p><i>Oh, ricchezza e potere! Arte che supera, in una vita di rivalità, tutte le arti! Che invidia s'aduna in voi, se proprio per il mio potere, quello che la città mi diede in mano (no richiestu, donatu), ora Creonte, il fedele, l'amico della prima ora, vuole scalzarmi con manovre occulte, subornando questo mago orditore di trappole, uno zingaro imbrogliatore, che solo quando c'è da guadagnare ci vede benissimo, mentre nell'arte è proprio un cieco nato. Avanti, di', dov'è la tua sapienza profetica? Com'è che, quando c'era la cagna cantatrice, non hai detto nulla che liberasse i cittadini? Decifrare l'enigma della Sfinge non era cosa del primo venuto, richiedeva la mantica: ma tu non mostrasti d'averla né attingendola agli uccelli né ai numi: venni io, Édipo: non sapevo niente, eppure la spensi, forte del mio senno, senza imbeccata d'uccelli. Ed è quest'uomo che tu tenti d'abbattere, pensando di sederti, domani, più vicino al trono di Creonte. Ciò che io penso è, invece, che tu, con lui che ordì questo complotto, caccerate via la macchia d'empietà con vostro danno. Se non pensassi che sei vecchio, certo a tue spese dovresti riconoscere l'assurdità delle cose che mediti. (2004, p. 119)</i></p>

Tratando-se de uma adaptação, transformada em narrativa, é importante salientar que a presença do narrador não aparece somente no trecho citado, mas ao longo de toda a adaptação. E sua marca acentua-se em outros trechos da adaptação, os quais divergem em relação ao texto-fonte sofocleano. As tensões e as reprimendas feitas ao Pastor, por Édipo, ao

se recusar a responder às perguntas do mensageiro, são adequadas a um sucinto parágrafo, mas não são significativas na adaptação no sentido de produzir um efeito próximo ao dos textos-fonte. As ameaças de tortura da parte de Édipo ao velho Pastor não estão evidenciadas na adaptação, como ocorre nas traduções:

SÓFOCLES/CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>Embora, a princípio, o pastor se recuse a falar, ante as ameaças de Édipo acaba confessando que o menino a que se referia o emissário de Corinto era filho de Laio e lhe havia sido entregue pela mãe, Jocasta, que, por medo dos oráculos funestos que haviam predito que ele mataria o pai, o votara à morte, no alto do Citeron. (2002, p. 27)</p>	<p>Não vamos amarrar-lhe logo as mãos às costas? (2002, v. 1353, p. 80)</p> <p>Serás um homem morto se não responderes! (2002, v. 1365, p. 80)</p>	<p><i>Gli volete ritorcere le mani?</i> (2004, p. 143)</p> <p><i>Ci [alla morte] arrivi, se non dici ciò che devi.</i> (2004, p. 143)</p>

As partes mais trágicas nas encenações das tragédias não se davam em cena, mas eram sempre relatadas por um criado ou mensageiro. Os espectadores conheciam a cena através da “solução” utilizada pelos tragediógrafos: a do relato feito por um arauto ou mensageiro que descrevia todas as ações dos personagens (especialmente as de morte, assassinato, e/ou o suicídio) não representadas em cena para o público. A platéia não assistia aos assassinatos que aconteciam dentro dos palácios, mas presenciava os confrontos entre os personagens. Na adaptação, o suicídio de Jocasta, enforcando-se, e o ato de o Édipo arrancar os alfinetes da roupa da esposa/mãe para perfurar os próprios olhos são narrados pelo emissário, aproximando-se consideravelmente daquela presente nos textos-fonte.

A adaptação de Cecília Casas não é a única narrativa a versar sobre o mito de Édipo. Por meio da consulta realizada no catálogo no site das Editoras Ática,<sup>26</sup> Cia das Letrinhas,<sup>27</sup> Ediouro<sup>28</sup> e DCL,<sup>29</sup> pôde-se perceber que nessas editoras não há adaptações de tragédias sofocleanas. Há, sim, diversas obras inseridas em coleções e coletâneas que abarcam o universo da mitologia grega.

Em contrapartida, na Editora FTD,<sup>30</sup> foi possível encontrar uma obra da coleção Aventuras Mitológicas, ligada ao mito de Édipo, *A maldição de Édipo* (1998), de Luiz Galdino, e, em consulta ao Catálogo da Editora Moderna,<sup>31</sup> *Édipo rei* (1998), uma versão romanceada, traduzida e adaptada, em 1994, pelo francês Didier Lamaison. Essa adaptação não apresenta ressalva e/ou indicação de público, mas sua leitura pode ser recomendada ao público juvenil. A narrativa de Lamaison não apresenta ilustrações (e quem disse que ilustração é pré-requisito para que leitores mais jovens tenham acesso a determinados livros?), mas é um texto que adapta o mito de Édipo rei, procurando situar o leitor em relação às demais histórias que o envolveram. Lamaison apresenta um Creonte altamente invejoso, um Édipo que vai ao encontro de Tirésias e acaba sendo embebedado pelo adivinho em seu casebre. Os quatro filhos de Édipo brincam com os dois de Creonte e dialogam, “atuam” em alguns trechos, o que não acontece no texto-fonte sofocleano. Todos os criados e mensageiros recebem nomes. As figuras do coro e do corifeu, diferentemente da adaptação de Casas, estão ausentes. É interessante que os acontecimentos trágicos, ou seja, o instante em que Édipo vaza seus próprios olhos e o suicídio de Jocasta são narrados por Antígone, e não por um criado, como acontece na tragédia grega.

---

<sup>26</sup> < <http://www.atica.com.br/busca/catalogos.aspx?c=int> > Acesso em 18 de janeiro de 2007.

<sup>27</sup> < <http://www.companhiadasletrinhas.com.br/> > Acesso em 18 de janeiro de 2007.

<sup>28</sup> < <http://www.ediouro.com.br/> > Acesso em 8 de fevereiro de 2007.

<sup>29</sup> < <http://www.editoradcl.com.br> > Acesso em 15 de fevereiro de 2007.

<sup>30</sup> < <http://www.ftd.com.br/V4/> > Acesso em 18 de janeiro de 2007.

<sup>31</sup> < <http://www.moderna.com.br/> > Acesso em 8 de fevereiro de 2007.

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006, p. 502), em sua tese *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*, ao fazer um levantamento bibliográfico de adaptações brasileiras feitas entre 1882 e 2004, apresenta mais dois títulos acerca do mito de Édipo: *A coroa de Tebas* (2002), de Ricardo Japiassu, publicado pela Papyrus, e *Édipo* (2003), de Menelaos Stephanides, publicado pela Odysseus, coleção Mitologia Helênica. Nesse sentido, percebe-se que a preocupação de democratizar os mitos gregos, mais precisamente acerca de Édipo, é patente, e o considerável número de narrativas encontradas confirma isso.

A narrativa de Casas, além de contemplar o conteúdo da tragédia *Édipo rei*, traz também os acontecimentos com Édipo na cidade de Colono. De poderoso rei, elevado à condição de deus pelos tebanos, Édipo passa a maltrapilho e causador da mancha que pesava sobre Tebas. Após a descoberta de sua verdadeira estirpe, Édipo sofre mutação de fortuna e de posição social. Sua trajetória póstuma está narrada na tragédia *Édipo em Colono*. No entanto, Cecília Casas não “separa” o que seria o conteúdo de uma tragédia e de outra, mas narra toda a vida de Édipo, fazendo com que, em um texto, *Édipo rei*, esteja presente o mito de Édipo. Além disso, há um parágrafo que marca essa divisão, denotando a passagem de *Édipo rei* para *Édipo em Colono*. Até a página 33 do livro, são narrados os acontecimentos de Édipo rei. Após essas páginas e até o final da narrativa, é narrada a trajetória de Édipo na cidade de Colono.

Édipo não deixa Tebas imediatamente, porém acaba condenado ao exílio, não por Creonte, mas por seus próprios filhos, Etéocles e Polinice, em luta pelo poder, sendo acompanhado por Antígone, que já se fez moça. (Sófocles/Casas, 2002, p. 33)

Apenas o leitor conhecedor das duas tragédias de Sófocles percebe a divisão explícita na narrativa de Cecília Casas entre *Édipo rei* e *Édipo em Colono*. Nesse sentido, o que Casas efetua é uma narrativa acerca da vida de Édipo, reescrevendo a história do rei de Tebas, do seu nascimento até a morte. *Édipo em Colono* é a última tragédia de Sófocles e foi

escrita praticamente no fim de sua vida, dois anos antes da queda de Atenas diante de Esparta na Guerra do Peloponeso, e 20 anos depois de *Édipo rei*.

Os antecedentes dessa tragédia estão contidos em *Édipo rei*. A ação se passa na cidade de Colono, a pouca distância de Atenas. A primeira representação dessa peça foi na cidade de Atenas, por volta de 401 a.C.

Segundo Kury (1999), numa das versões do mito, Édipo continuou a reinar, e faleceu alguns anos mais tarde, numa guerra contra os mínios, vizinhos de Tebas, sob o comando de Egino. Na versão adotada por Sófocles, Édipo é expulso da cidade, condenado ao exílio pelos filhos, Etéocles e Polinices, que estavam em luta<sup>32</sup> pelo poder, e passa a viver como um andarilho, guiado por sua filha Antígone. Assim, Édipo, orientado pela força divina, vai ao povoado de Colono, situado nos arredores de Atenas, para ingressar no reino de Hades. A terra onde fosse sepultado seria abençoada e protegida pelos deuses. É nesse local que Édipo pede asilo ao rei Teseu e promete proteger a cidade contra qualquer agressão de Tebas.

Segundo Filomena Yoshie Hirata Garcia (1985), os principais temas da tragédia *Édipo em Colono*, de Sófocles, são a morte de Édipo e o elogio à cidade de Atenas, por meio do povoado de Colono, onde o ex-rei de Tebas conhece, na morte, a ascensão espiritual. Além disso, essa ascensão espiritual de Édipo transforma-se em uma espécie de absolvição divina, por meio da qual os deuses intentam purificá-lo e libertá-lo de toda a maldição que assolara a si e aos seus descendentes.

Na morte, Édipo terá descanso e imortalidade, como protetor do solo ático. É, sem dúvida, o momento sagrado da tragédia, mas é também o momento da maldição. (GARCIA, 1985, p. 150)

Se, conforme Garcia, um dos temas principais de *Édipo em Colono* está no elogio à cidade de Atenas, isso pode ser percebido por meio da fala do Coro ao referir-se a esse lugar

---

<sup>32</sup> A luta pelo poder de Tebas pelos filhos de Édipo, Etéocles e Polinices, é tema tratado na tragédia de Ésquilo, *Os sete contra Tebas*.

como aprazível, abençoado pelas divindades e repleto de loureiros, videiras e muitos rouxinóis.

#### CORO

Neste lugar de bons corcéis terá  
o paradeiro mais belo, estrangeiro,  
que existe na terra: Colono, a clara.  
Aqui o rouxinol, constante hóspede,  
Entoa sempre o canto harmonioso  
no fundo destes vales muito verdes;  
seu ninho é feito na hera sombria,  
inviolável ramagem do deus,  
compacta proteção ao mesmo tempo  
contra o calor do sol e contra o vento  
de todas as tempestades; aqui,  
vagueia o próprio deus das bacanais,  
Dioniso, quando ele vem prestar  
O culto às divindades que o nutriram.

(Sófocles/Kury, 2002, v. 750-763, p. 143)

No texto da adaptação de Cecília Casas, somente as falas do Coro estão em versos, e o mesmo trecho acima é construído da seguinte forma.

Você chegou, ó estrangeiro,  
a uma região rica de cavalos,  
à luminosa Colona,  
onde,  
no fundo de vales verdejantes,  
ouve-se cantar o rouxinol,  
entre verdes ramagens,  
repletas de frutos.  
E onde Dioniso brinca, travesso,  
com as Ninfas divinas.

(Sófocles/Casas, 2002, p. 46)

Casas não segue métrica, e isso pode ser percebido por meio do advérbio “onde”, que causa desnível no ritmo, além de ser desnecessário à compreensão do texto. No entanto, com relação ao nível semântico, a adaptadora procura preservar os elementos elogiosos como a luminosa Colona, os rouxinóis, deixando de lado outros que, a seu ver, possam tornar a leitura do texto um pouco densa. A substituição de “corcéis” por “cavalos” é relevante no sentido de utilizar um sinônimo para facilitar a compreensão do texto. Ela não se prende tanto

a detalhes e cita o rouxinol apenas na metade da estrofe, e não no início, como aparece na tradução de Kury. Por outro lado, é importante ressaltar que Dioniso não vem prestar o culto às divindades que o nutriam, mas esse deus, ao final da estrofe, é configurado como “brincalhão” e “travesso”.

Mesmo sabendo que Édipo é pai e irmão, Antígone, Ismene e Polinices, quando lhe dirigem a palavra, referem-se a ele apenas como “pai”. Édipo, no entanto, ao recordar-se de que todos os seus filhos são frutos de um incesto cujo ventre fecundado foi o mesmo do qual ele saiu e, portanto, são seus filhos e irmãos, faz duas referências às filhas como sendo suas irmãs: “Minhas filhas, irmãs!” (Sófocles/Kury, 2002, v. 348, p. 121) e “...e ao mesmo tempo irmãs do próprio pai!” (Sófocles/Kury, 2002, v. 591, p. 134). Na adaptação, “- Ai de mim! Minhas duas filhas nasceram de minha própria mãe e são também minhas irmãs. (Sófocles/Casas, 2002, p. 44). Na tradução de Mário da Gama Kury, quando o primeiro verso é apresentado, há uma nota explicativa para situar o leitor (que não tenha lido a peça que precede, ou seja, *Édipo rei*) acerca do incesto e do parricídio. Na narrativa de Casas, por outro lado, não há nota que oriente sobre isso, talvez por ser desnecessário, pois o leitor já tem conhecimento do acontecido por a narração ser uma continuidade da peça anterior na perspectiva da trilogia de Sófocles.

Antígone, irmã de Ismene e filha de Édipo, apresenta-se crescida, moça; não é mais uma criança, o que significa dizer que muito tempo transcorreu entre uma tragédia e outra. Embora a tragédia sofocleana seja permeada pela crença na justiça divina, “respeitando” a vontade dos deuses e a previsão dos oráculos, sua visão é mais voltada para o humano. O herói de Sófocles não tem medo de desafiá-la e de agir de acordo com suas vontades. E, na tragédia *Édipo em Colono*, novamente o destino impõe-se como o fio supremo na conduta dos personagens. Édipo diz-se inocente ao assassinar, sem saber, seu pai, atribuindo sua desgraça ao destino:

Digo-te; quando o matei  
e massacrei agia sem saber.  
Sou inocente diante da lei;  
pois fiz tudo sem premeditação.

(Sófocles/Kury, 2002, v. 606-609, p. 135)

Na adaptação, enquanto dialoga com o Coro, Édipo afirma-se inocente diante da lei; não nega ter cometido tais atos, mas defende-se dizendo: “- Sim, matei, mas sem saber que era meu pai. Eu não sabia de nada, portanto não agi contra a lei.” (Sófocles/Casas, 2002, p. 44). Édipo não é inocente, porém, perante a lei divina.

Após as primeiras manifestações do Coro, que solicita a Édipo e Antígone que se afastem do bosque sem saber quem eles realmente são, segue-se o diálogo entre pai e filha, que está suprimido na adaptação.

SÓFOCLES/ CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>Amparado em Antígone, Édipo sai do seu refúgio no bosque, não sem antes pedir que não lhe inflijam dano algum.</p> <p>- Nada tema, ó velho, que ninguém o enxotará daqui – afirma o corifeu. (2002, p. 37)</p>	<p>ÉDIPO</p> <p>Que decisão devo tomar agora, filha?</p> <p>ANTÍGONA</p> <p>Devemos adaptar-nos, pai, às tradições dos habitantes desta terra, obedecendo-lhes sempre que seja necessário e os ouvindo.</p> <p>ÉDIPO</p> <p>Concordo; pega a minha mão!</p> <p>ANTÍGONA</p> <p>Já a seguro.</p> <p>ÉDIPO</p> <p>Não permitais que eu seja injustiçado agora, estrangeiros, por ter acreditado em vós e abandonado o meu refúgio para ouvir-vos.</p> <p>CORIFEU</p> <p>Não, ancião; jamais alguém tirar-te-á Contra a tua vontade daí onde estás. (2002, v. 185-191, p. 111)</p>	<p>ÈDIPO: <i>Che si deve pensare, figliola mia?</i></p> <p>ANTIGONE: <i>Di seguire le usanze di questio direi, ascoltando e dicendo, ov'è il caso, di sì.</i></p> <p>ÈDIPO: <i>Attaccati a me.</i></p> <p>ANTIGONE: <i>Ti tengo, ecco qua.</i></p> <p>ÈDIPO: <i>Non fatemi torto, stranieri, se io vi do retta, vi credo, e mi sposto.</i></p> <p>CORO: <i>No, nessuno di lí, dove tu stai ti strapperà contro tua voglia.</i> (2004, p. 304)</p>

Nesse sentido, corrobora-se a idéia de que as adaptações privilegiam apenas as partes e episódios principais na perspectiva do adaptador, condensando, assim, o texto-fonte. Da mesma forma, tratando-se de uma narrativa, as esticomitias, diálogos trágicos em que os interlocutores se respondem verso a verso, são, em alguns trechos, substituídas e condensadas em parágrafos.

Quando Creonte vem para buscar Édipo para levá-lo de volta a Tebas, pode-se perceber que seu discurso é relatado na adaptação. Além disso, ao apresentar todos os perigos

a que a filha do ex-rei de Tebas se submeteu para conduzir o pai cego, o narrador da fala de Creonte apóia-se em uma idéia: “mil perigos da estrada”.

SÓFOCLES/ CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
E, dirigindo-se a Édipo, apela para que volte à pátria, à casa de seus pais, e deixe de perambular errante, apoiado ao frágil braço de uma donzela sem perspectivas de núpcias e sujeita aos mil perigos da estrada. (2002, p. 48)	vendo-te aqui na deplorável condição de um estrangeiro permanentemente errante, um mendigo amparado apenas pela filha que nunca imaginei ver reduzida assim a tais extremos de penúria – infortunada! –, guiando-te e proporcionando-te alimento, levando a vida de pedinte nessa idade, sem conhecer o casamento e à mercê de seu caminho de qualquer estuprador. (2002, v. 834-842, p. 146)	<i>vedendo te straniero, misero, sempre vagante, privo di risorse, con una sola compagna che regge i tuoi passi. Davvero non avrei mai creduto che lei fosse caduta in cosi abietto stato: poverina, sempre e solo curandosi di te e della tua persona, con un cibo mendicato, è arrivata a quest'età inesperta di nozze, esposta al primo che la rapisca.</i> (2004, p. 322-323)

Creonte, diferente daquele apresentado anteriormente, um cunhado fiel, amigo e leal ao reino até então governado por Édipo, em *Édipo em Colono*, torna-se insensato, por cometer ilegalidades, ou seja, violar as leis de Atenas ao seqüestrar as filhas de Édipo e ameaçar este de seqüestro também.

Entras num território submisso à justiça,  
onde nada se faz contrariando a lei,  
e menosprezas os seus chefes e te atreves  
a tirar dele à força aquilo que te apraz.  
Ages como se achasses que minha cidade  
fosse deserta de homens ou fosse habitada  
apenas por escravos, e eu nada valesse.

(Sófocles/Kury, 2002, v. 1046-1052, p. 158)

Além disso, ao ser repreendido por Teseu, por querer levar Édipo e as meninas à força para Tebas, Creonte nos textos-fonte, usa palavras muito incisivas. Sua retórica espetacular e os seus argumentos, ao se referir a Édipo como um parente, não são perceptíveis

na adaptação. Creonte ataca Édipo arduamente, dizendo não acreditar que uma cidade como Corinto poderia acolher um parricida, incestuoso e vagabundo.

SÓFOCLES/ CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>- Não considero esta cidade deserta de homens, filho de Egeu, mas estava convencido de que não acolheria um parricida, um impuro que celebrou núpcias incestuosas com a mãe. Eu sabia que, desde tempos remotos, o Aerópago proíbe vagabundos nesta cidade. Foi com esta convicção que me aventurei nesta empresa. (2002, p. 51)</p>	<p>[...]; agi por não ter percebido que alguns dos habitantes da cidade iriam interessar-se tanto por parentes meus a ponto de contra a minha própria vontade quererem protegê-los. Nunca imaginei que Atenas iria acolher um parricida com sua mácula, um homem cujo himeneu se revelou incestuoso. [...] (2002, v. 1080-1087, p. 159)</p>	<p><i>Credevo che nessuno zelo mai pei miei parenti fosse per invadere i cittadini, al punto di tenermeli mio malgrado. Ero ben sicuro che un parricida, un impuro, che visse more uxorio con una che fu sposa del proprio padre, non sarebbe stato accolto. (2004, p. 329)</i></p>

A adaptadora preferiu privilegiar apenas o diálogo entre os personagens, respeitando a seqüência da tragédia sofocleana. E é nesse sentido que o final da adaptação vai diferir da tragédia *Édipo em Colono*, ao terminar com as palavras de Antígone, e não com as do Corifeu (na tradução para o português, de Mário da Gama Kury), ou do Coro (na tradução para o italiano, de Filippo Maria Pontani), consolando as filhas de Édipo, e dizendo-lhes para não insistirem em lamentações, pois o destino é mais forte: “Tudo está decidido para sempre.” (Sófocles/Kury, 2002, v. 2097, p. 196). A adaptação conclui-se com as palavras de Antígone, respondendo à irmã Ismene que retornarão a Tebas com o intuito de tentar evitar o desastre que está para ocorrer com os dois irmãos.

Percebe-se que, nessa peça de Sófocles, há ausência da ação dramática, o ritmo é lento, se comparado ao de *Édipo rei*. Considerando que a adaptação de Casas privilegia o conteúdo dessa tragédia, o ritmo da narração torna-se mais lento também. Além disso, segundo Mário da Gama Kury (2002), *Édipo em Colono* é uma peça longa, um dos mais longos dramas gregos conservados até hoje, e considerada até mesmo repetitiva. Embora, segundo o autor, (p. 12), “lhe faltem a severidade e a concentração do *Édipo Rei* e mesmo da *Antígone*, ainda assim não desmerece a genialidade de Sófocles.” *Édipo em Colono* não termina com um desastre, e sim com um suposto *happy-end*, a reconciliação entre o herói infeliz e os deuses.

### 3.2. *Antígone*

*Antígone* foi escrita em 442 a.C. e representada pela primeira vez por volta de 441 a.C. Logo após a morte de Édipo, em Colono, Ismene e Antígone retornam a Tebas, cidade cujo trono era disputado por seus irmãos, Etéocles e Polinices, os quais se matam durante o combate. A tragédia se passa precisamente ao amanhecer do dia seguinte à noite em que os invasores argivos haviam sido derrotados.

Etéocles, por defender a cidade de Tebas, recebera um funeral com honras solenes, enquanto que Polinices, por ter partido para a cidade de Argos e, portanto, lutado contra sua própria pátria com estrangeiros, é considerado um traidor. Assim, Creonte lança um edito proibindo o sepultamento de Polinices. No entanto, Antígone desafia as leis do Estado e cumpre com a palavra dada ao irmão, a de fazer as honras fúnebres. Segundo Mário da Gama Kury, o tema principal da tragédia sofocleana *Antígona*

é um choque do direito natural, defendido pela heroína, com o direito positivo, representado por Creonte. Ao longo da peça, porém, surgem ainda

os temas do amor, que leva Hêmon (filho de Creonte) ao suicídio; do orgulho, que leva Creonte ao desespero; do protesto dos jovens contra a prepotência dos pais. (KURY, 2002, p. 13)

Antígone dá ouvidos à própria consciência, considerando justo e honroso perante a si e à lei divina enterrar o irmão. Para ela, essa lei divina e natural não muda, enquanto que a lei escrita, imposta pelo homem, a promulgada por Creonte, pode sofrer alterações. Para Junito Brandão (2001), Creonte é a Lei, a *polis* é a sua propriedade, e tudo para ele gira em torno de seu poder. O confronto que se instaura é o da lei do Estado imposta com rigor *versus* a afeição fraterna, e esse tema que trata do choque entre o direito natural e o direito positivo da tragédia *Antígona* é adaptado por Cecília Casas. A construção do texto foi baseada em duas traduções: uma para a língua inglesa e uma para a língua italiana.

Nessa adaptação, novamente Cecília Casas efetua o que Rónai (1981) descreve como tradução intermediária. A adaptadora, a partir da tragédia *Antígona*, de Sófocles, recria o conteúdo do mito com a sua visão de leitura, mas focaliza-o para um leitor jovem. A narrativa construída por Casas (e não apenas ela, mas qualquer adaptação de obras literárias) é tradução, mas tradução que se faz mediada, ou seja, procura dizer *quase* a mesma coisa na mesma língua, mas de forma diferente, não abrindo mão da ilustração para tentar, também, conquistar o leitor. E, ao adaptar e traduzir para o leitor jovem o texto clássico, Casas transforma uma peça teatral grega, escrita inicialmente para ser representada, em texto narrativo, lançando mão, portanto, de recursos como a presença de um narrador nem sempre onisciente, e da supressão de alguns diálogos para tornar a leitura mais fluente.

Todavia, as narrativas de Casas não podem ser compreendidas como tradução equivocada, a qual é tida pela maioria das pessoas como um sistema mecânico de constante substituição de palavras de uma língua por outra, uma a uma, independente do contexto. É importante deixar claro que há um tipo tradução do conteúdo da tragédia grega para um leitor juvenil.

Esse embate entre a lei do coração *versus* a lei da razão foi bem construído e traduzido por Cecília Casas em sua narrativa *Antígone*. Embora o Coro e o Corifeu sejam personagens cuja presença é praticamente exclusiva de encenações, a adaptadora conseguiu inseri-los dentro do texto de forma adequada, sem deixar que, simplesmente, surgissem de forma aleatória e sem propósito. Assim, Casas apresentou suas entradas com parágrafos introdutórios para tentar suprir o que é considerado *páradós* (a própria entrada do coro, escrita, às vezes, em ritmo de marcha) nas tragédias gregas: “Entra mais uma vez o coro, dialogando com Antígone” (Sófocles/Casas, 2004, p. 25); e, em outros, procurou tornar claro ao leitor que o Coro, a consciência da *pólis*, não apenas dialogava com os personagens, questionava-os e os orientava, mas também trazia, em suas aparições, inúmeras histórias mitológicas (de Dânae, Licurgo), ao mencionar que: “Ainda a respeito de reis e princesas, aprisionados em rochas ou acorrentados a elas, o coro tem histórias para contar” (Sófocles/Casas, 2004, p. 25). Antígone, portanto, não seria a única a ser aprisionada em rochas até a morte.

Diferentemente de Ismene, que não cumpre com a palavra prometida ao irmão para não desobedecer à lei, Antígone é personagem forte e não tem receio algum disso. Aquela que escolheu a morte e o amor para desafiar o edito de Creonte, que Antígone não considera uma “lei”, não se mostra pungente por isso e justifica ter ousado transgredir a lei do tio dizendo:

- Sim, porque essa proibição não foi ditada por Zeus, nem por Dikê, a ordenadora do universo, que vive entre os deuses subterrâneos. Não foram eles que sancionaram essa lei. Portanto, Creonte, não reconheço em seu edito nem em você, que é mortal, força que obrigue um ser humano a violar as leis não-escritas, eternas, infalíveis, impostas pelos deuses desde tempos imemoriais. (Sófocles/Casas, 2004, p. 14)

Assim, para Antígone, não dar a devida sepultura aos mortos é que significava transgredir a lei divina, ou seja, a prática mais sagrada existente entre os gregos e tida como inviolável: o sepultamento aos mortos. Além disso, Antígone é apenas movida pelo

sentimento de dever para com o irmão morto e até então insepulto. Creonte, no entanto, vê como violável essa lei pelo fato de Polinices, um cidadão tebano, juntar-se a outro reino e lutar contra sua terra natal na tentativa de obter o trono. Essa é a característica marcante da tragédia que está presente na narrativa de Casas: cada qual se vê detentor da verdade e da razão e, por isso, repele a idéia de seu interlocutor.

Tratando-se de uma narrativa, a presença de um narrador faz-se notória. Diversos trechos que seriam dialogados são resumidos, e um deles ocorre quando Antígone solicita auxílio da irmã para sepultar o corpo de Polinice e, conseqüentemente, enfrentar as leis de Creonte. Em função disso, Ismene reflete acerca dos feitos passados. Seus pensamentos são expressos por um narrador, o que diverge das traduções, em que Ismene explicita aquilo que pensa diretamente ao conversar com sua irmã, e não reflete apenas consigo própria, conforme acontece no trecho:

SÓFOCLES/CASAS	SÓFOCLES/KURY	SOFOCLE/PONTANI
<p>Nesse momento, passam pela mente sofrida de Ismênia os fatos terríveis que marcaram o trágico destino dos Labdácidas: o pai, ao descobrir que seu casamento fora incestuoso, tirou a luz dos próprios olhos; a mãe, diante de tão cruel revelação, suicidou-se; e os irmãos, num único e duro golpe, acabaram com a vida um do outro. A jovem teme por seu futuro e pelo da irmã. Que será delas? Duas mulheres, sozinhas, governadas por homens muito mais fortes, fadadas a obedecer... Que triste fim as espera se ousarem enfrentar Creonte e violar o edito? (2004, p. 5)</p>	<p>ISMENE Pobre de mim! Pensa primeiro em nosso pai, em seu destino, abominado e desonrado, cegando os próprios olhos com as frementes mãos ao descobrir os seus pecados monstruosos; também, valendo-se de um laço retorcido, matou-se a mãe e esposa dele – era uma só – e, num terceiro golpe, nossos dois irmãos num mesmo dia entremataram-se (coitados!), fraternas mãos em ato de extinção recíproca. Agora que restamos eu e tu, sozinhas, pensa na morte inda pior que nos aguarda se contra a lei desacatarmos a vontade do rei e a sua força. E não nos esqueçamos de que somos mulheres e, por conseguinte, não poderemos enfrentar, só nós, os homens. (2002, v. 56-70, p. 203)</p>	<p>ISMENE: <i>Ahimè! Pensa, sorella, come il padre detestato e infamato ci morì: per quelle colpe che scopri da sé, si strappò gli occhi, entrambi, di sua mano. E la sua madre e donna – doppio il nome! – in lacci attorti di sé fece strazio. Infine i due fratelli nello stesso giorno dandosi morte, sventurati, per mutua mano una comune sorte compirono. Oramai ci siamo noi, siamo rimaste sole, e guarda bene come triste sarà la nostra fine, se illegalmente noi trasgrediremo il voto di chi regna o il suo potere. No! Bisogna pensare che due donne siamo, e non siamo nate per lottare con gli uomini.</i> (2004, p. 24)</p>

Ismene nega-se a ajudar a irmã por reear desobedecer ao interdito, por meio de reflexões que só servem para irritar Antígone, que responde não obrigá-la e muito menos aceitar seu auxílio futuramente, estando disposta a cumprir com o prometido ao irmão: o de fazer seu sepultamento. Na adaptação, o diálogo entre as duas irmãs conclui-se nesses termos, enquanto que nos textos-fonte, a discussão intensifica-se e se prolonga. Ismene também afirma que manterá segredo a respeito do descumprimento das leis de Creonte, ao que Antígone replica:

#### ANTÍGONA

Não faças isso! Denuncia-os! Se calares,  
Se não contares minhas intenções a todos,  
Meu ódio contra ti será maior ainda!

(Sófocles/Kury, 2002, v. 95-7, p. 204)

As desavenças verbais entre as duas irmãs são amenizadas no texto adaptado; não há manifestações de ódio por parte de Antígone como o há nas tragédias traduzidas, utilizadas como textos-fonte. Além disso, enquanto nas traduções Ismene confessa ter praticado o sepultamento na companhia de Antígone, na adaptação ela apenas afirma saber do acontecido para participar da culpa ao lado de sua irmã, e não como realmente agiu, dizendo: “- Eu sabia de tudo, Creonte, e estou pronta a responder por isso. Desejo participar do destino de minha irmã.” (Sófocles/Casas, 2004, p. 17). Isso diverge nas traduções: “Eu pratiquei a ação, se ela consente nisso;/sou cúmplice no crime e aceito as conseqüências” (Sófocles/Kury, 2002, v. 613-14, p. 224); “*Commesso, ho il fatto, se lei v’ha concorso; responsabile sono anch’io, con lei*” (Sofocle/Pontani, 2004, p. 36).

Na adaptação, não é o coro que anuncia a chegada de Hêmon, filho de Creonte e Eurídice, como acontece no texto original, em que o aparecimento finaliza as palavras dos homens tebanos, mas é feita por um narrador: “Hêmon chega ao palácio para saber do pai a verdade sobre os acontecimentos que envolvem Antígone” (Sófocles/Casas, 2004, p. 20). Nas palavras do Coro,

Mas, Hêmon, vem aí, o filho teu  
 Mais novo; estará ele angustiado  
 Com o fim de sua prometida, Antígona,  
 E amargurado com as frustradas núpcias?

(Sófocles/Kury, 2002, v. 710-13, p. 229)

Em outro trecho, a interferência do Corifeu, na adaptação, apenas apóia o discurso do filho de Creonte: “O que Hêmon diz tem fundamento, meu soberano –” (Sófocles/Casas, 2004, p. 22). Diferentemente de um corifeu que, nas traduções, apresenta-se “neutro” por intentar amparar-se nos dois lados: “Convém, senhor, que aprendas com as palavras dele/ se há nelas algo de oportuno; e tu, também,/ com as de teu pai; falaram bem ambos os lados” (Sófocles/Kury, 2002, v. 823-25, p. 232).

Essa adaptação, em virtude de ser baseada também em uma tradução de Sófocles para o italiano, aproxima-se da tradução para esse idioma, o que confere exemplificações em contraponto ao texto de Mário da Gama Kury. Na chegada de Tirésias, o cego afirma a Creonte, na tradução para o português: “Ouve: de novo está pendente a tua sorte.” (Sófocles/Kury, 2002, v. 1104, p. 243). Já na tradução italiana (Sofocle/Pontani, 2004, p. 49), “*Attento: sei sul filo del rasoio*”. Isso é acompanhado pela tradução e adaptação de Cecília Casas (Sófocles/Casas, 2004, p. 29): “- Devo informá-lo – é meu dever de áugure fazê-lo, meu soberano – de que está andando sobre o fio de uma navalha.” O texto de Casas está, em alguns aspectos, muito mais próximo à versão italiana do que propriamente à da sua língua materna. Afinal, é natural que a narrativa de Casas aproxime-se mais da versão para a língua italiana, a tradução de Pontani, em detrimento da portuguesa, a tradução de Kury, pois sua narrativa está baseada em uma tradução para a língua italiana, da Editora Arnoldo Mondadori.

Ao dirigir-se ao menino que o havia conduzido para ser levado para casa, o adivinho, na adaptação, não lança sua indignação perante a descrença injuriante de Creonte, acusando-o de profetizar mentiras, mas solicita ao menino apenas para conduzi-lo para casa, enquanto nas traduções, diferentemente, ele lança suas palavras com repulsa e desprezo.

Menino, leva-me de volta à nossa casa;  
 lance ele sua cólera contra os mais moços,  
 e aprenda a usar a língua com moderação,  
 e traga dentro de seu peito sentimentos  
 melhores que os alardeados neste instante!

(Sófocles/Kury, 2002, v. 1207-11, p. 247)

*Ragazzo, adesso riportami a casa, perché costui dia sfogo alla sua collera contro gente più giovane e la lingua sappia tenerla a posto e nutra un senno assai migliore di quanto non abbia.* (Sofocle/Pontani, 2004, p. 51)

A presença de, novamente, um suposto narrador, antecipa a narração dos fatos já sucedidos: “Mas quando Creonte toma essa decisão, a desgraça já caiu sobre seu teto. Chega um mensageiro portando notícias funestas” (Sófocles/Casas, 2004, p. 35). Com isso, introduz-

se a fala do mensageiro, não havendo, como nas tragédias-fonte, diálogo com o Corifeu. O mensageiro anuncia o que viu e retira-se.

As palavras de arrependimento, proferidas por Creonte, a respeito de sua teimosia por não aceitar as predições de Tirésias, as quais denotam sua total fraqueza, fragilidade e infelicidade, não aparecem na adaptação. Creonte chega “trazendo o filho morto. Nesse instante, o mensageiro que acompanha a rainha lhe dá a trágica notícia de que Eurídice acaba de se suicidar” (Sófocles/Casas, 2004, p. 36).

Erros cruéis de uma alma desalmada!  
vede, mortais, o matador e o morto,  
do mesmo sangue! Ai! Infeliz de mim  
por minhas decisões irrefletidas!  
Ah! Filho meu! Levou-te, inda imaturo,  
tão prematura morte – ai! ai de mim! –  
por minha irreflexão, não pela tua!

(Sófocles/Kury, 2002, v. 1404-10, p. 255)

Ao final da adaptação, quando Creonte descobre-se desgraçado pela mancha da cidade de Tebas, Casas apresenta-o arrependido pela morte de Antígone, da esposa e do filho.

- Guardas! Guardas! – grita Creonte, alucinado. – Levem depressa, e para bem longe daqui, este homem desgraçado que, querendo sobrepor-se aos deuses, matou **noiva, filho, esposa e mãe**. Ai de mim, tudo desmorona a meu redor. Um deus, sim, desabou sobre mim com seu peso enorme e calcou aos pés a minha sorte. (Sófocles/Casas, 2004, p. 38-9) [grifos nossos]

Na tradução de Kury, por exemplo, Creonte sente-se exclusivamente responsável apenas pela morte de Eurídice e Hêmon. O texto-fonte não o apresenta arrependido e muito menos culpado pela morte daquela que seria a noiva de seu filho como ocorre na adaptação.

Levem para bem longe este demente  
que sem querer te assassinou, meu filho,  
e a ti também, mulher! Ai! Ai de mim!  
Não sei qual dos dois mortos devo olhar  
nem para onde devo encaminhar-me!

*Pondo as mãos sobre o cadáver de HÊMON.*

Tudo perdi contigo, que ora sinto  
em minhas mãos, e com nova desgraça  
inda mais dura esmaga-me o destino!

(Sófocles/Kury, 2002, v. 1477-84, p. 258)

Pode-se compreender que, para corroborar a idéia de um Creonte desgraçado, a adaptadora resolveu fazer com que ele se sentisse o verdadeiro culpado também pela morte de Antígone, o que diverge nos textos-fontes, em que Creonte sente-se culpado apenas pelo doloroso fim de Hêmon e Eurídice. Além disso, a divergência assinalada na adaptação não é um equívoco, pois o leitor juvenil brasileiro consegue identificar claramente a culpabilidade de Creonte pelos atos cometidos e seu arrependimento antes mesmo de Antígone suicidar-se, remorso referente à prisão da sobrinha.

Entre “encontros” e “desencontros” com os textos-fontes, traduções de idéias e recriações, o trabalho de Casas cumpre com o objetivo de recontar três dos diversos clássicos da literatura universal: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígone*, e tornar o leitor familiarizado com o mito de Édipo. A narrativa de Casas não é mais a tragédia de Sófocles; é a adaptação e a “releitura” das peças do escritor grego.

### **3.3. O léxico nas adaptações de Casas**

Tratando-se de leitores mais jovens, cuja linguagem verbal (isso não significa dizer que seja específica dessa faixa etária) é permeada de gírias e neologismos, também pode haver resistência com relação a alguns termos na adaptação que não pertencem ao seu “acervo lingüístico particular” e ser necessária, portanto, a consulta ao dicionário. Alguns trechos da adaptação *Édipo Rei* (2002), cujos termos destacados possam não pertencer ao acervo

vocabular dos leitores jovens, merecem ser citados: “**torvelinho**<sup>33</sup> de sangue” (p. 5), “ao pé das **aras**” (p. 8), “mães **encanecidas**”, “partam **indômitas**” (p. 8), “eliminar o **crueur** dessa morte” (p. 11), “entre **escarpas**” (p. 14), “como um **tavão**” (p. 14), “atingiu-me como um **látigo** de duas pontas.” (p. 22), “no mesmo **sulco** em que ele mesmo foi concebido.” (p. 33), “uma **fragorosa** derrota tebana” (p. 45), “oliveira das **glaucas** folhas” (p. 47), “e dela saísse **incólume**.” (p. 51); “Etéocles vive na **opulência**” (p. 56).

Em contrapartida, a adaptação da tragédia *Antígone* (2004) possui um vocabulário mais acessível. Mesmo assim apresenta alguns termos ausentes na linguagem utilizada pelos leitores jovens: “descendentes da **cepa** de Édipo?” (p. 4), “**hostes argivas**” (p. 4), “fortes **borrascas**” (p. 8), “do qual sou **timoneiro**” (p. 8), “**fulcro** do **edito**” (p. 8), “semear outros **sulcos**.” (p. 18), “sentado no meu antigo **sólio augural**” (p. 29), “choro das **carpideiras**” (p. 31), “**tálamo** rochoso” (p. 36).

Esses exemplos foram escolhidos por supor que os termos destacados sejam desconhecidos dos jovens leitores por não estarem e/ou por não serem mais inseridos na linguagem do cotidiano, cujo desaparecimento se nota nos meios de comunicação e em textos, exceto os clássicos. No entanto, o uso de termos supostamente ausentes do acervo vocabular dos receptores não pode ser visto como um empecilho. Muito pelo contrário, há preocupação de se fazer com que o leitor consulte o dicionário e acresça o seu vocabulário ao desconhecer esses termos. Casas poderia até ter utilizado sinônimos para os termos em destaque, substituindo, por exemplo, “aras” por “altar”; “encanecidas” por “envelhecidas”, “indômitas” por “indomáveis”, mas, talvez, eles não causariam o efeito desejado pela adaptadora às frases.

Nas adaptações de Cecília Casas, há também termos e expressões extraídos da atualidade, como ocorre na adaptação *Édipo rei*: “seguirei ao pé da letra os ditames do deus.” (2002, p. 6), “na atual conjuntura” (2002, p. 15), “arcar com o ônus do poder” (2002, p. 17),

---

<sup>33</sup> Todas as palavras destacadas em negrito são “grifos nossos”.

“não transformar em tragédia uma coisa insignificante” (2002, p. 18) (tornando presente no texto uma das acepções do termo na atualidade: acontecimento, catástrofe), “reside no complô que Creonte” (2002, p. 20). O mesmo se verifica na tragédia *Antígone* (2004, p. 30): “retruca Tirésias, insultado por ter sido acusado de corrupto e profetizar mentiras.”

Em sua adaptação *Édipo rei* para um leitor infanto-juvenil, Cecília Casas identifica (ou tenta, pelo menos) a perspectiva do jovem leitor e intenta se solidarizar com ele. Mas, no feitiço de seu texto, há, em alguns momentos, a superioridade e a presença maciça do adulto por inserir vocábulos menos acessíveis, muito rebuscados, se comparados a outras traduções, o que, conseqüentemente, pode dificultar a recepção da obra.

Nesse sentido, é pertinente ressaltar a versão e adaptação teatral moderna feita por Geir Campos, datada de 1976. Para adaptar para o teatro, Campos baseou-se na tradução inglesa de Sir Richard Jebb (1841-1905), atualizando a encenação, o texto, e pensando no público que assistiria à peça. É natural que o adaptador para o teatro esteja mais preocupado com a fluência do texto e com a forma de unir a peça sofocleana aos recursos cênicos, avaliando se efetuará cortes ou não em determinados trechos, a fim de tornar a recepção mais agradável, e ao mesmo tempo, atraente. Além disso, a peça teatral encenada depende da presença do público para configurar-se como tal, enquanto que o texto teatral impresso, para ser lido, mantém-se sozinho, dependendo da leitura para sobreviver.

Em ensaio intitulado “Édipo Rei – Um espelho de muitas imagens”, Flávio Rangel afirma que a tragédia *Édipo Rei*, quando encenada, não exige conhecimento da mitologia para entendê-la. Essa peça foi representada, no Brasil, em 1967, e quem representou a figura de Édipo foi Paulo Autran. A versão “moderna” da tragédia *Édipo rei* supracitada, efetuada por Geir Campos, possui uma linguagem apropriada para a época. Se fosse feita uma adaptação para os dias de hoje, ela poderia vir embasada por outros vocábulos e/ou até mesmo com outras expressões que se aproximam mais da realidade do espectador, bem como cortes

(ou não), algumas falas do coro e/ou de alguns personagens. É o que Rosemary Arrojo (2002) exemplifica em *Oficina de tradução*, quando cita o concurso de fantasia da personagem histórica Cleópatra, ocorrido há alguns anos, em São Paulo. Embora todas as candidatas procurassem aproximar-se à caracterização da rainha do Egito, influências das vestimentas da época do concurso, como tecido, maquiagem, e outros detalhes, estavam impregnados na caracterização das candidatas. Não há como representar uma época sem afastar-se completamente do período vigente, da mesma forma que não há como representar e/ou adaptar uma tragédia grega sem as influências da atualidade.

Em seu ensaio, Rangel fornece uma espécie de “depoimento”, ou seja, sua recepção acerca da tradução/adaptação de Geir Campos, e ressalta as técnicas e a forma como o texto encenado prende a atenção do espectador:

Assistindo a essa obra na qual, em menos de duas horas, o autor traça toda a biografia de seu personagem, numa estrutura que lembra a técnica cinematográfica do *flash-back*, a serviço do que parece ser o primeiro drama policial da história, e tratado numa forma de regressão psicanalítica, o espectador poderá pensar que está diante de uma obra moderna. E não estará muito longe da verdade. *Édipo Rei* é moderno porque é eterno; é clássico porque é popular; e só é popular porque é clássico. (RANGEL, 1976, p. 99)

A tradução de Geir Campos possui um vocabulário mais acessível se comparado ao utilizado pela adaptadora para o leitor infanto-juvenil. Considerando que, embora ambos adaptem com propósitos de recepção distintos – Casas, para que o texto seja lido por leitores infanto-juvenis; e Campos para que a peça seja assistida por espectadores de diversas idades, a preocupação é uma só: trazer para o papel e para o palco a figura de Édipo.

Sendo efetuada para ser encenada, a adaptação de Geir Campos difere das traduções para a língua portuguesa, de Mário da Gama Kury, e para a língua italiana, de Filippo Maria Pontani. Essas diferenças ocorrem pelo fato de os tradutores se preocuparem mais com a questão da fidelidade ao texto grego, e menos com uma suposta representação. Isso inclui recursos cênicos e proporciona maior fluência na linguagem. Em função disso,

optam por outros termos que não os utilizados nas obras-fonte e preocupam-se em respeitar, principalmente, as variações métricas, os ritmos gregos e as escansões dos versos. Embora Pontani tenha transformado a tragédia sofocleana em prosa, procurou dar um carácter recitável ao texto, com certo toque atual, mas mesmo assim, desprovido do intuito de uma encenação.

Assim, as tragédias traduzidas para o italiano e para o português foram pensadas mais para serem lidas do que representadas, fator que as aproxima da adaptação de Cecília Casas, efetuada apenas para ser lida. O carácter da leitura aproxima a adaptação das traduções-fonte, embora seja inegável que um texto escrito para ser representado possa também ser lido.

Embora a adaptadora insira alguns termos e expressões atuais no texto, é interessante ressaltar que não há comparações com elementos contemporâneos, nem compreensões forçadas supostamente facilitadoras, como é o caso de alguns exemplos extraídos de *As adaptações dos textos clássicos para a literatura infanto-juvenil* (CORSO, 2003). Nesse trabalho, que teve como *corpus* as adaptações das obras clássicas para a literatura infanto-juvenil, *Odisséia*, *Os Lusíadas*, *A tempestade* e *Alice no país das Maravilhas*, com base na análise das categorias da narrativa, observou-se que, na adaptação de Ruth Rocha da *Odisséia*, de Homero a autora pretendeu uma recepção mais facilitada e comparou algumas tradições do tempo de Homero (séc. VIII) a práticas da atualidade:

Era muito comum, antigamente, que as pessoas de várias religiões sacrificassem animais em honra dos deuses. **Era uma espécie de churrasco, só que tinha regras**, o jeito de matar os animais, os pedaços que deviam ser servidos antes, e tudo isso era dedicado aos deuses. (HOMERO, 2000, p. 23) [grifos nossos]

Muitos jovens participaram das provas, que começaram pela corrida. Depois houve uma luta e em seguida a prova dos saltos. Houve ainda **lançamento de disco e pugilato, que era uma espécie de luta de boxe**. (HOMERO, 2000, p. 37) [grifos nossos]

Ruth Rocha (2000) rebaixa os rituais gregos, nos quais havia o sacrifício de animais em oferendas aos deuses, uma atitude com carácter religioso, à condição de

“churrasco”, cujo significado não tem proximidade ao religioso; e as competições gregas, o lançamento de disco e pugilato, ao esporte moderno. Da mesma forma, verifica-se o uso de uma expressão atual em uma adaptação efetuada por Rubem Braga e Edson Braga d’*Os Lusíadas* no fragmento que retrata o desembarque dos portugueses em uma baía, no momento em que Fernão Veloso acompanha alguns nativos mata adentro:

O marujo viu-se em apuros, sem ninguém por ali que o pudesse socorrer. Os portugueses que foram salvar o companheiro, ao chegarem a terra, logo se viram atacados por setas e pedradas. Mesmo feridos, porém, **deram o troco**, com tal intensidade de fogo que o sangue dos nativos mostrou-se mais vermelho que os barretes que havia ganho. (CAMÕES, 1997, p. 41-42) [grifos nossos]

Embora esses adaptadores usem termos e expressões atuais para tentar facilitar a aproximação do leitor ao texto clássico, isso não é elemento único para dizer que o texto é atual. Tanto o leitor quanto o tradutor e o adaptador não conseguem resgatar integralmente as intenções e o universo de uma obra, pois a recepção de um leitor ou de um adaptador parte de determinada perspectiva, sendo influenciada pelo momento.

### 3.4. A Ilustração

Nas adaptações de Cecília Casas estão presentes ilustrações, feitas por Ricardo Montanari, em preto e branco, e programação visual de capa e miolo de Didier D. C. Dias de Moraes. A ilustração é compreendida como uma imagem que acompanha um texto escrito, um tipo de texto que pode atuar por si só, servir de base para o texto escrito, atuar como um tipo de ornamento e, até mesmo, dispensar completamente o texto escrito e construir outro texto apenas por meio da visualização. A idéia que se tem de ilustração é muito variada. Segundo Luís Camargo (1998, p. 30),

Pensamos que um mapa explica, melhor do que um texto, o percurso de um rio; pensamos que desenhos tornam um livro mais atraente, principalmente aos olhos infantis. Daí a idéia de que o papel da ilustração seja informar e enfeitar. Mas serão apenas essas as funções da ilustração?

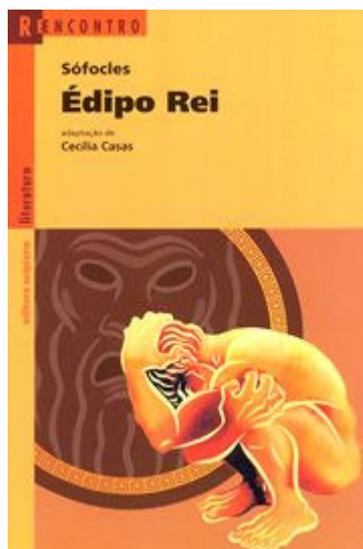
Não. As funções da ilustração, segundo Camargo, não são apenas essas, e ele corrobora sua negação apresentando oito funções para a ilustração: 1. Pontuação (a ilustração pontua o texto, destacando aspectos e demarcando início e término); 2. Descritiva (descreve objetos, animais, personagens, cenários...); 3. Narrativa (mostra uma ação, conta uma história); 4. Simbólica (representa uma idéia, um símbolo); 5. Expressiva/ética (expressa emoções através da postura, gestos dos personagens e dos elementos plásticos, como cor, espaço, linha..., pode conter valores pessoais e morais do ilustrador); 6. Estética (a linguagem visual chama a atenção); 7. Lúdica (na imagem representada e na maneira de representá-la); 8. Metalingüística (linguagem que fala sobre a própria linguagem).

Poder-se-ia dizer que, das oito funções enumeradas acima, nas ilustrações das narrativas de Casas é possível encontrar quase todas, exceto a função narrativa, pois as ilustrações não representam, isoladamente, o desenvolvimento de parte da história, caso fossem separadas do texto.

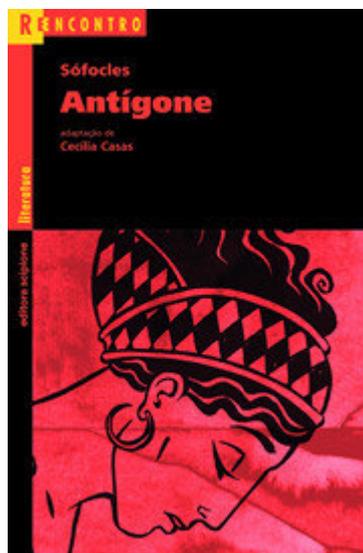
Na adaptação em análise, o texto não depende da ilustração, como acontece em algumas obras infantis, nas quais as crianças constroem outro texto descrevendo as imagens, mas a linguagem verbal está em primeiro plano e a imagem, em segundo, ou melhor, aparece apenas como complemento ao texto, não sendo elemento essencial para sua compreensão. Com relação às crianças, Benjamin (2004) adverte que as imagens são muito eficazes na sua iniciação na linguagem e na escrita, o que diverge da visão de Michel Foucault (2001), que afirma que o desenho nem sempre é aquilo que representa, podendo haver contradições entre imagem e texto. Nem sempre é possível ligar o texto ao desenho e vice-versa.

No caso da capa da adaptação *Édipo rei* (2004), há a figura de um Édipo agachado, nu, com a cabeça entre as pernas, a mão esquerda apoiada no crânio e a direita

pousada sobre o ombro esquerdo, como se ambas estivessem arranhando as partes onde estão pousadas. A imagem mostra-o amargurado e arrependido diante de um fundo que possui uma máscara de um representante do coro, que supostamente o repreende por seus atos.



Com relação à adaptação *Antígone* (2004), a capa apresenta a figura de uma moça de perfil, bonita, mas com olhar triste, o que denota angústia e dor. O leitor, ao relacionar o título da obra com a imagem, compreende de antemão ser a caracterização da personagem principal do texto.



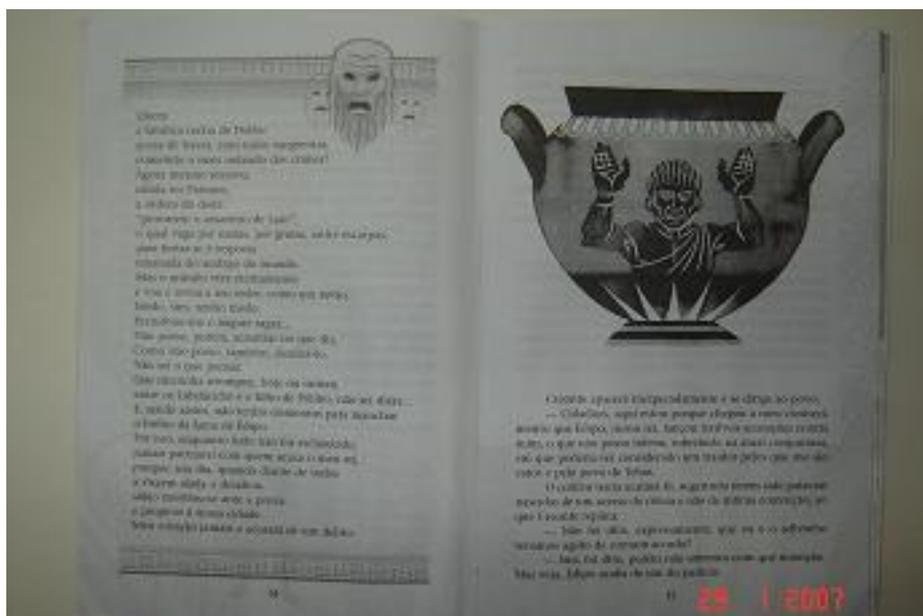
As capas são bonitas e discretas, e a pouca variedade cores, ou seja, “despreocupação” com o colorido, pode corresponder à maturidade do jovem em relação à criança, uma forma de tornar mais adequadas as ilustrações ao público a que se destinam. Assim, a imagem funciona como um complemento ao texto, cujos desenhos são marcados por traços pouco delineados, o que Camargo (1998) classifica de estilo pictórico, por estar preocupado com as impressões visuais que essas formas e volumes provocam, e não com a linha, o contorno e/ou o aspecto plástico tangível dos objetos, classificado de estilo linear.

As ilustrações rememoram a cultura grega, bem como a arquitetura nos estilos dórico, jônico e coríntio. Todas são em preto e branco e representam personagens (Antígone, Édipo, Creonte, Hêmon, Tirésias, Jocasta, Ismene), objetos (como vasos de cerâmica) e a Esfinge, além de cada aparição do coro ser sinalizada por máscaras trágicas, as quais representam angústia, tristeza e desespero.

Como se pode ver, a Figura 1, p. 14-15 da narrativa *Édipo rei*, apresenta ao lado esquerdo máscaras trágicas que marcam as interferências do coro e seu aparecimento, ou seja, todas as vezes em que dialoga com os personagens ou faz alguma proclamação, suas falas estão marcadas pela mesma ilustração. Isso, de antemão, previne o leitor da mudança de foco narrativo. Se, para Camargo (1998, p. 16), “vinheta é uma ilustração pequena, até cerca de ¼ do tamanho da página”, as ilustrações da aparição da entrada do coro contêm a vinheta de abertura e a vinheta final.

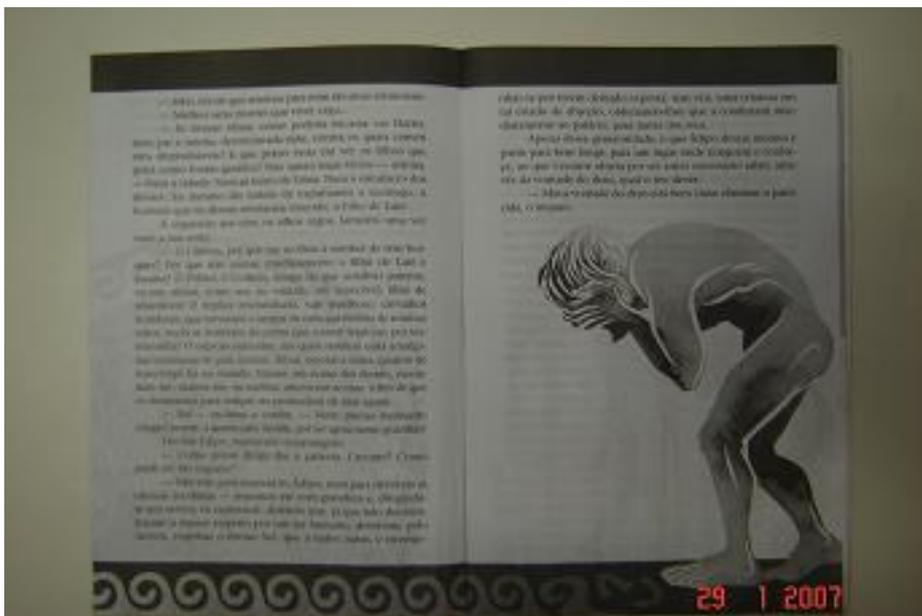
Ao lado direito, há um vaso com um suposto reflexo de Creonte dirigindo-se ao povo tebano em tom de indignação, por saber que Édipo lhe lançara terríveis acusações. Sabe-se que é a figura de Creonte e não a de Édipo por causa do diálogo abaixo da ilustração, o que vincula a imagem ao texto. Embora a narrativa não esteja dividida em capítulos, a imagem do vaso, que sinaliza a mudança de ação, poderia ser chamada de “cabeção”, ou seja, “a vinheta que ocupa o alto de uma página de começo de capítulo” (Camargo, 1998, p. 16).

Figura 1



A Figura 2, que ocupa praticamente toda a página 31, apresenta outras ilustrações da mesma narrativa. Nesta, é apresentado um Édipo em completo desespero. Não é mais um Édipo que proclama, mas um Édipo que sente vontade de partir para um lugar onde ninguém o conheça. É um Édipo de olhos vazados, envergonhado pelos incestos cometidos inconscientemente. É nessas páginas que Édipo se descobre o autor e investigador do próprio crime e dirige-se a Creonte em tom de arrependimento e solicita ao cunhado e novo rei o exílio.

Figura 2



As Figuras 3 e 4 ilustram os acontecimentos que envolvem Édipo no povoado de Colono, próximo a Atenas. A Figura 3, p. 42-43, no lado esquerdo, apresenta um jarro grego, que ocupa toda a página 42, destacado pelo fundo escuro. O jarro também aparece em virtude de ser o instante em que Édipo faz as libações às Eumênides. À direita, pode-se perceber a vinheta que denota, novamente, a aparição do coro, marcada pelas máscaras trágicas.

Figura 3



Na Figura 4, p. 60-1, aparecem a vinheta de abertura e a vinheta final, que sinalizam a fala do coro. À direita, em leves traços, a figura de Hermes, o mensageiro dos deuses, e um rosto de mulher, que tanto pode significar Perséfone, a deusa da escuridão, quanto as Eumênides, outra designação para as Fúrias. Édipo está em pé, de costas, pronto para descer ao reino dos mortos, o Hades.

**Figura 4**



As Figuras 5 e 6 pertencem à narrativa *Antígone*. Na Figura 5, p. 10-1, ao lado esquerdo, está apresentada a figura de Creonte, manifestando ao povo sua revolta por descobrir que alguém havia coberto de terra o corpo de Polinice. Creonte também afirma em seu pronunciamento querer descobrir o autor de tal crime e puni-lo por isso. Ao lado direito, há as vinhetas das falas do coro, sempre sinalizadas, como em *Édipo rei*, pelo aparecimento das máscaras trágicas. Apesar de as ilustrações da narrativa anterior e desta terem sido feitas pelo mesmo ilustrador, Ricardo Montanari, estas se apresentam com toque mais moderno, traços um pouco mais definidos, se comparados aos das ilustrações anteriores. Acima, ao canto direito, a vinheta com uma máscara que simboliza a tragédia, e abaixo, no canto direito

da mesma página, a vinheta final, onde vários coristas são representados como se estivessem em proclamação.

Diferentemente das ilustrações anteriores, as quais apresentavam como sinalização do aparecimento do Coro apenas uma máscara trágica, nesta adaptação, a cada intervenção, há uma máscara nova, distinta.

**Figura 5**



Na Figura 6, p. 24-5, aparece a personagem Antígone de perfil, ocupando mais da metade da página. Essa ilustração é muito semelhante à da capa do volume, cujo semblante da personagem é muito triste. É o momento em que a jovem é descoberta por infringir a lei de Creonte e, portanto, deixa o palácio, despedindo-se dos concidadãos para ser levada para uma gruta, onde fica como prisioneira. Ao lado direito, observa-se a vinheta com a manifestação do coro, marcada pelas máscaras trágicas.

Figura 6



Fazendo uma média para a quantidade de ilustrações nas adaptações, em *Édipo rei*, de 64 páginas, 45 possuem ilustrações, correspondendo a 70,31% da obra, enquanto em *Antígona*, de 40 páginas, 31 são ilustradas, o que corresponde a 77,5% .

As duas narrativas apresentam Capitular – a letra que inicia um capítulo ou poema e “pode ser do mesmo tipo usado no texto em tamanho maior, em negrito ou itálico; ou de tipo diferente; ser ornamentada ou acompanhada por um desenho relativo ao texto” (Camargo, 1998, p. 16). Tanto *Édipo rei* quanto *Antígone* abrem a narrativa com a capitular, destacada em negrito, em tamanho maior, a qual acompanha o Cabeção.

Apesar de ser grande o número de ilustrações nas duas narrativas, pôde-se perceber que elas estão relacionadas ao conteúdo do texto, mas não constroem uma narrativa se acompanhadas isoladamente. Para que haja a compreensão das ilustrações, é necessária a leitura do texto. Além disso, as ilustrações são coerentes com o público a que se destinam, e a ausência de cores acentua a maturidade do jovem frente ao livro, para o qual o texto escrito vem como fonte primeira, em detrimento da imagem. Assim, as ilustrações nas adaptações de Cecília Casas tornam-se um importante subsídio para compreender a narrativa sofocleana,

bem como alguns elementos que distam da realidade dos leitores juvenis brasileiros, como objetos e vestimentas. As ilustrações, também, fortalecem o texto escrito e permitem que o leitor construa, por meio da imagem, outro texto, que completa o anterior.

### 3.5. Roteiros de Trabalho

A Série Reencontro constitui-se como a primeira coleção de paradidáticos da Editora Scipione, incluindo diversas adaptações de obras clássicas universais. Embora o termo paradidático<sup>34</sup> tenha aparecido nessa editora no início da década de 80, segundo Melo (2004), foi no âmbito da Editora Ática que apareceu pela primeira vez, na década de 70. Os livros paradidáticos podem ser compreendidos como um tipo de leitura subsidiária, um material que auxilia na construção do conhecimento e procura proporcionar uma leitura lúdica e prazerosa. São muito utilizados no cenário escolar e indicados como leitura extraclasse. Os paradidáticos têm sido e ainda são uma forma de ensinar, pois alguns usam a ficção, por meio de narrativas em prosa, como recurso para se trabalhar determinado conteúdo. Têm sido, também, um tipo de produção bastante rendosa no mercado editorial nos últimos 30 anos.

Melo (2004) aponta que, na metade do século XIX, começaram a surgir livros de leitura destinados às séries iniciais da escolarização no Brasil, o que demonstra o nascimento de uma “literatura paradidática”, isto é, livros destinados à formação escolar.

Um livro que pode ser visto como pioneiro da literatura paradidática brasileira, por ter como propósito o de formar leitores dentro dos segmentos da sociedade, é *Através do Brasil*, de Olavo Bilac e Manoel Bomfim. Publicado em 1910, narra a história de dois irmãos,

---

<sup>34</sup> “Em relação ao responsável pela criação do termo **paradidático**, há controvérsias. Para Ernesta Zamboni [...], o criador do termo foi Jiro Takahashi, então editor da Ática. Mas, segundo Kazumi Munakata [...], o responsável teria sido o professor Anderson Fernandes Dias que, no início da década de 70, era o diretor-presidente da Editora Ática” (MELO, 2004, p. 16).

Carlos e Alfredo, que partem em uma odisséia em busca do pai. Composto, segundo advertem os autores, para o curso médio das escolas do Brasil, seria dotado de fórmula pedagógica. Os autores asseveram ainda que,

Neste livro existem e entrelaçam-se, por meio de mútua sugestão, todas as noções que a criança pode e deve receber na escola; e, ao mesmo tempo, a sua leitura representa por si mesma uma visão geral do Brasil, um conhecimento concreto do meio no qual vive e se agita a criança; e deste modo se consegue isto, que é a grande aspiração do ensino primário: que a Escola ensine a conhecer a natureza com a qual a criança está em contato, e a vida que ela tem de viver e da qual já participa. (BILAC e BOMFIM, 2000, p. 51)

Ao volume, os autores juntaram um léxico básico com os significados de alguns termos empregados no texto, a fim de familiarizar os leitores e procurar tornar a leitura mais fluente e prazerosa.

Melo (2004) assinala que esse tipo de livro foi consolidado em 1990, em diferentes áreas do conhecimento, incluindo obras paradidáticas preocupadas em ensinar conteúdos curriculares da História, Matemática, Geografia e Português. A autora, ao mencionar os livros que circulam no meio escolar, comenta que,

existem dois tipos básicos de livros que circulam na escola: os manuais propriamente didáticos e os livros de leitura que correspondem a uma diversidade de tipos, desde literatura infanto-juvenil, clássicos e livros *paraescolares* de cunho ficcional e com o objetivo de ensinar direta ou indiretamente, conteúdos do currículo escolar. (MELO, 2004, p. 12)

Os livros didáticos são livros “apropriados” para instruir, tornar o ensino eficiente e típico do didata, aquele que ensina. Segundo Zilberman e Lajolo (1996, p. 120), o livro didático é “uma das modalidades mais antigas de expressão escrita, já que é uma das condições para o funcionamento da escola”. É considerado pelas autoras como o “primopobre da literatura” e o “primorico das editoras”. O primeiro, por ser um tipo de livro para ler e jogar fora, descartável por estar em desacordo com os avanços operados pela ciência, tecnologia, e o segundo, por ter venda certa ao contar com o amparo do sistema de ensino e

do Estado. No entanto, Lajolo e Zilberman afirmam ser o livro didático um dos responsáveis pela formação do leitor: cartilha, na etapa de alfabetização; seleta, na aprendizagem da tradição literária; manual, no conhecimento das ciências ou da profissionalização adulta, na universidade.

Desse ponto de vista, as narrativas de Cecília Casas, classificadas pela Editora Scipione como paradidáticos, podem servir como material de ensino porque, por meio delas, pode-se trabalhar o mito grego de Édipo. Além disso, sua natureza paradidática está também no fato de que as adaptações constituem-se como subsídio para a formação do leitor.

Considerando-se que as tragédias gregas não surgiram como literatura para crianças e jovens, a adaptação estabelece-se como importante recurso para a aprendizagem do mito. O pouco número de páginas das adaptações corrobora a idéia de condensação do texto, cujo espaço é dividido com ilustrações. Nas fichas<sup>35</sup> dessas adaptações, elaboradas pela editora, é possível encontrar as seguintes especificações:

	<b>Édipo rei</b>	<b>Antígone</b>
<b>Autor</b>	Sófocles	Sófocles
<b>Páginas</b>	64	40
<b>Adaptação</b>	Cecília Casas	Cecília Casas
<b>Formato</b>	13,5 x 20,5	14 x 21
<b>Indicação</b>	7ª e 8ª séries do Fundamental	A partir dos 13 anos
<b>Segmento</b>	Juvenil	Juvenil
<b>Área</b>	Geografia/História/Português	Português
<b>Assuntos</b>	Família	Família
<b>Temas Transversais</b>	Ética	Ética
<b>Material Complementar</b>	Roteiro de Trabalho	Roteiro de Trabalho

Esses detalhes permitem perceber que a Editora direciona as narrativas paradidáticas para as áreas (disciplinas) de conhecimento que podem ser trabalhadas, bem como indica a especificidade do público. Ao mencionar nas contracapas dos livros a ressalva

<sup>35</sup> Aos detalhes do livro são acrescentados ainda o ISBN e o valor do preço sugerido.

“A partir dos 13 anos”, caracteriza o texto como juvenil e direciona o estilo da linguagem, vocabulário e ilustrações a um público adolescente. Outra ressalva é a justificativa da Série Reencontro Literatura, a qual “oferece aos leitores os maiores clássicos da literatura universal, recontados por escritores de talento”, ou seja, a editora intenta fornecer “credibilidade” ao consumidor, ao lhe dizer que ele está adquirindo um produto confiável e de qualidade.

As duas adaptações também contam com um Roteiro de Trabalho, de quatro páginas, elaborado por Rosana Correa Pereira El-Kadri, constituindo-se como parte da edição do livro, conforme informado no “folheto”, em nota de rodapé: “Este encarte é parte integrante do livro *Antígone*, da Editora Scipione. Não pode ser vendido separadamente” (2004, p. 1). Isso apenas reforça o caráter paradidático da coleção, pretendendo funcionar como um suporte, um instrumento para retomar a leitura do texto.

O roteiro de *Édipo rei* está dividido em quatro partes:

1. Analisando a estrutura da obra
2. Relembrando a história
3. Fazendo uma pesquisa
4. Dramatizando

O item 1 apresenta propostas de atividades baseadas em perguntas, busca de significados de termos no dicionário (como é o caso de “coro” e “corifeu”), que pretendem suprir algumas faltas do texto. Algumas perguntas não exigem reflexão, outras, no entanto, são questões cujas respostas podem não condizer com a pergunta. Exemplo disso é a seguinte atividade:

2. Releia as páginas 7 e 8, em que o coro aparece pela primeira vez, e explique:

- a) **O coro se dirige a alguma personagem da história?**
- b) Qual seria sua função nessa parte do texto?

(EL-KADRI, 2004, p. 1) [grifos nossos]

Nesse sentido, pode-se afirmar que a pergunta não está bem formulada porque o coro não se dirige exclusivamente a um personagem, mas faz invocações a vários deuses (Zeus, Apolo, Baco, Atena, Ares). Além disso, o leitor pode não considerar esses deuses como personagens por não atuarem ativamente dentro da narrativa. Ainda nesse mesmo item, há atividade de caracterizações dos personagens por intermédio de suas ações na tragédia, bem como a utilização de um mapa da Grécia Antiga para solicitar ao leitor que trace os trajetos de Édipo de sua infância à velhice. Essa atividade desperta o interesse do leitor em aprofundar-se em conhecimento de Geografia, o qual está associado ao enredo da obra, além de fixar os fatos importantes que ocorreram com Édipo.

A etapa seguinte (item 2) tem como intuito relembrar a história e propõe questões de compreensão, cujas respostas estão presentes e são facilmente encontradas no texto. As perguntas são respondidas no estilo “jogo-rápido”, ou seja, podem ter como resposta no máximo uma oração. A exemplo disso: “Como o rei reagiu a essa revelação?” (EL-KADRI, 2004, p. 3). Se o leitor responder “Muito mal”, essa questão já está respondida. Ademais dessa, há outras que não demandam muita reflexão.

Na terceira parte do Roteiro (item 3), há duas sugestões de trabalho: com o professor de história, pesquisar a influência que a cultura grega exerceu sobre os povos da Europa e sobre o nosso povo; e outra, pesquisar as características do teatro grego e influências no teatro moderno. E, como última parte (item 4), sugere-se a representação da tragédia de Édipo na escola, fazendo as adaptações necessárias. Essas duas atividades podem ser muito positivas do ponto de vista didático, pois envolvem pesquisa e reflexão não apenas sobre a obra, mas também acerca do teatro grego e de suas influências na cultura da obra.

O Roteiro de Trabalho feito para a adaptação de *Antígone*, também elaborado por Rosana Correa Pereira El-Kadri, possui praticamente a mesma estrutura e organização do outro volume, mas está dividido em cinco partes:

1. Analisando a estrutura da obra
2. Relembrando a história
3. Analisando alguns fatos
4. Fazendo uma pesquisa
5. Dramatizando

Na primeira parte (item 1), as três primeiras atividades propostas são exatamente iguais nos dois roteiros, alterando-se apenas as páginas de consulta. Na análise da estrutura da obra, há também um exercício para relacionar personagens com suas características, mas há uma pergunta que instiga e respeita a opinião do leitor a respeito da definição de herói:

5. Leia as definições de herói:

“Indivíduo notabilizado por seus feitos guerreiros, sua coragem, sua tenacidade, abnegação, magnanimidade etc.” *Por extensão*. Indivíduo capaz de suportar exemplarmente uma sorte incomum (*por exemplo*, infortúnios, sofrimentos) ou que arrisca a vida pelo dever ou em benefício de outrem.

*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Considerando as definições acima, Antígone pode ser considerada uma heroína? Justifique. (EL-KADRI, 2004, p. 2)

A pergunta é interessante, mas a elaboradora do roteiro poderia ter utilizado outras denominações de herói, além da citada pelo Dicionário Houaiss. Isso proporcionaria a possibilidade de o leitor fazer comparações e refletir antes de emitir sua opinião. Além disso, a questão propiciaria ao leitor liberdade de expressar sua própria idéia, concordando ou não com o fato de Antígone ser uma heroína, sem a preocupação com o que o texto diz, ou supostamente o diz.

A terceira etapa, presente apenas no roteiro de *Antígone*, item 3, apresenta, na primeira atividade, perguntas baseadas no diálogo entre Hémon e Creonte, também com a possibilidade de respostas pessoais, pelas quais o leitor pode, mais uma vez, fazer sua leitura da situação, trazendo a discussão para a atualidade. Na segunda atividade dessa parte, baseada em trechos citados do texto, os quais mostram o papel destinado à mulher na sociedade grega, as questões induzem tanto à pesquisa quanto à reflexão e à opinião:

- a) A partir do que leu, você acredita que os homens e as mulheres tinham os mesmos direitos na Grécia Antiga? Por quê? [...]
- b) Na sua opinião, nos dias de hoje, ainda há pessoas que acreditam que os homens têm mais direitos do que as mulheres? Converse com seus colegas. [...]
- c) Será que Antígone foi condenada somente por desobedecer ao rei? Ou será que o fato de ser mulher contribuiu para isso? Comprove sua resposta com um trecho do livro. (EL-KADRI, 2004, p. 3-4)

Nas últimas partes, itens 4 e 5, as propostas são semelhantes às presentes na adaptação *Édipo rei*, com a ressalva de que, no segundo item, sugere-se, além da adaptação do texto, em cenas e diálogos, uma pesquisa sobre a época e os cenários, para suscitar a apresentação.

Tem-se a impressão de que esses Roteiros de Trabalho pretensamente atuam como um suporte para compreender, fixar e lembrar o texto. No entanto, é um roteiro que pode ser utilizado e adaptado para qualquer outra adaptação de tragédia grega. As questões podem ser as mesmas, alterando-se apenas o número de páginas e os trechos específicos do texto. Além disso, a pouca reflexão dá-se, justamente, porque grande parte das questões solicita ao aluno para que “releia”, “retire do texto” e “localize”.

Os roteiros, também, apresentam atividades que propõem a pesquisa do significado dos termos “coro” e “corifeu” (não citados no glossário), suas funções, e das características do teatro grego, que procuram fazer com que o leitor sane suas dúvidas a respeito dos termos e compreenda a estrutura e as peculiaridades do teatro grego. Essas propostas pretendem torná-lo conhecedor da tragédia e fazer com que perceba que a adaptação se trata de uma releitura dos textos sofocleanos. Mas é importante ressaltar que nem todos os leitores atentam para roteiros de trabalho, deixando-os de lado, o que pode comprometer e esvaziar as propostas esquematizadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As tragédias gregas estão associadas à atividade cívica e religiosa da Grécia e são compreendidas, por Vernant (1999), como uma instituição social colocada ao lado de órgãos políticos e judiciários. Desde o seu período de maior ênfase, o século V a.C., até a atualidade, as tragédias gregas têm se configurado como obras clássicas, não apenas por se referirem à literatura dos gregos e apresentarem o padrão e modelo da cultura produzida por esses povos, mas por terem sido postas às provas do tempo e sobrevivido. Em virtude de sua originalidade e forma, tornaram-se modelos dignos de apreciação, imitação, recriação, tradução e adaptação. Essas práticas permanecem patentes porque, atualmente, o teatro ático continua sendo matéria de tradução, recriação e adaptação, inclusive voltadas para a literatura juvenil, como é o caso das adaptações de Cecília Casas, *Édipo rei* e *Antígone*. Além disso, as tragédias gregas não surgiram como literatura para crianças e jovens, e esse é um dos motivos que torna as adaptações de Casas relevantes, pois pretendem aproximar o leitor jovem dos textos clássicos sofocleanos.

Segundo análises realizadas, pôde-se perceber que o trabalho de Cecília Casas reconta três dos clássicos da literatura universal: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígone*, e propicia que o leitor familiarize-se com o mito de Édipo. Nesse sentido, não se deve buscar na narrativa de Casas a tragédia de Sófocles. O leitor que lê a adaptação da tragédia não lê “a” tragédia de Sófocles, mas a “releitura” da tragédia do escritor grego. Nas adaptações de Casas não se encontra mais o propósito de encenação, presente nas tragédias gregas, mas o gênero narrativo, para o qual se introduziu a presença de um narrador, supressão de diálogos e outra fluência e ritmo ao texto. No entanto, apenas as manifestações do coro são em versos; deste modo, o lirismo deste é contraposto à forma dialogada dos personagens.

As ilustrações presentes nas duas obras em questão são coerentes com o público a que se destinam, e a ausência de cores acentua a maturidade do jovem frente ao livro, para o qual o texto escrito vem como fonte primeira, em detrimento da imagem. As ilustrações, também, tornam-se um importante subsídio para compreender a narrativa sofocleana, bem como alguns elementos que distam da realidade dos leitores juvenis brasileiros, como objetos e vestimentas; fortalecem o texto escrito e permitem que o leitor construa, por meio da imagem, outro texto, que completa o anterior.

Os Roteiros de Trabalho das adaptações pretensamente atuam como um suporte para compreender, fixar e relembrar o texto. No entanto, algumas perguntas de compreensão podem ser utilizadas para qualquer outra adaptação de tragédia grega, alterando-se apenas o número de páginas e os trechos específicos do texto. Há questionamentos que requerem pouca reflexão, como por exemplo, quando solicita ao aluno para que “releia”, “retire do texto” e “localize”. Mas não se nega a ineficiência total desses roteiros de leitura, mesmo porque com esse tipo de atividade a história é retomada e memorizada. Além disso, há atividades interessantes que propõem pesquisa e procuram fazer com que o leitor sane suas dúvidas a respeito dos termos e compreenda a estrutura e as peculiaridades do teatro grego. Essas propostas pretendem torná-lo conhecedor da tragédia e fazer com que perceba que a adaptação se trata de uma releitura dos textos sofocleanos.

As adaptações de Cecília Casas contribuem para a formação de leitores, pois não se configuram apenas como um tipo de “condensação”, mas promovem Sófocles ao torná-lo “público” e próximo de leitores que até então não o conheciam. Piqué (1998) compreende que, atualmente, a possibilidade mais comum de contato com as tragédias gregas não se dá por meio de encenações por não existir no Brasil montagens regulares do teatro grego, mas sim por intermédio de traduções. O encontro com o “trágico” para os brasileiros (e aqui não se restringe apenas aos leitores jovens) passa longe daquele percebido pelos gregos. Além disso,

esse encontro torna-se ainda mais restrito porque depende da leitura, apreciada apenas por uma parcela mínima da população.

Da mesma forma que Piqué expressa sua preocupação com relação ao “desencontro” com o elemento trágico percebido pelos gregos, Ceccantini (2004) o faz referindo-se às adaptações. Embora haja adaptações mal feitas, que alteram a visão de mundo e a experiência lingüística proporcionada pelas obras originais, elas contribuem para a formação de leitores. Um clássico, muitas vezes, sofre adaptação com o objetivo de ampliar sua circulação por dois motivos: por ser uma obra que não possui tantos leitores, ou justamente o contrário, por possuir leitores, faz-se a adaptação para se alcançar um número maior ainda.

A sobrevivência de uma obra, de fato, faz-se por meio das edições, traduções, adaptações, e a conservação no domínio público está a cargo de uma série de fatores como, família, escola, editoras, críticos, leitores. As adaptações, mais especificamente, apesar de, segundo Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006, p. 30), terem o “papel de higienizar as obras para que possam ser lidas pelos pequenos leitores”, também se assumem como um instrumento para retomar o clássico, colocar obras esquecidas em circulação e, ao mesmo tempo, preservá-las. A adaptação não pretende ocupar/substituir o original, mas servir de atalho, conhecimento, prazer e deleite para o leitor.

Nesse sentido, as adaptações de Cecília Casas são necessárias, o contrário do ponto de vista de Rónai, que considera algumas “condensações” absurdas. As adaptações de Casas são justamente o oposto do quadro apresentado por Rónai; não visam a leitores de vocabulário mínimo e cultura escassa, mas pretendem cumprir e cumprem com sua função: a de conduzir, transferir, traduzir um período cultural presente no texto original para outro diferente daquele vivido pelo leitor. Além disso, embora as narrativas *Édipo rei* e *Antígone*, de Casas, apresentem alguns vocábulos rebuscados, os textos são agradáveis de serem lidos e

sua qualidade literária é capaz de apresentar as tragédias aos jovens, satisfazendo dignamente a necessidade de formação.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Ruyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. Édipo: o problema da liberdade, do destino e do outro. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins (Org.). *O enigma em Édipo Rei: e outros estudos de teatro antigo*. Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 1985. p. 129-139.
- ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: Didier, 1977.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2.ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Livros infantis antigos e esquecidos. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 235-43.
- BILAC, Olavo; BOMFIM, Manoel. *Através do Brasil*. Org. Marisa Lajolo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BLOOM, Harold. *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. Sobre los clásicos. In: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Ed., 1981. p. 189-191.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BRASIL. *Código Civil*. Lei nº. 9610 de 19 de fevereiro de 1998. Art. 41.

- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CAMARGO, Luís Camargo. *Ilustração do livro infantil*. 2.ed. Belo Horizonte, MG: Ed. Lê, 1998.
- CAMÕES. *Os Lusíadas*. Adap. Rubem Braga e Edson Rocha Braga. São Paulo: Scipione, 1997.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*. Porto Alegre, 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, PUC-RS.
- CECCANTINI, João Luís Tápias. A adaptação dos clássicos. In: BENITES, S.A.L., PEREIRA, R.F. *À roda da leitura*. Sonia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004. p. 84-9.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santigago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CONY, Carlos Heitor. *As adaptações dos clássicos e a voz do Senhor*. São Paulo: Scipione, 2006. Disponível em <[http://www.scipione.com.br/scipione\\_educacao](http://www.scipione.com.br/scipione_educacao)> Acesso em 9 de agosto de 2006.
- CORSO, Gizelle Kaminski. *As adaptações dos textos clássicos para a literatura infanto-juvenil*. São Miguel do Oeste: UNOESC, 2003. [Relatório de Pesquisa PIBIC/UNOESC-SMO].
- DEBUS, Eliane Santana Dias. *Entre vozes e leituras: a recepção da literatura infantil e juvenil*. Florianópolis, 1996. Dissertação (Mestrado) – Centro de Comunicação e Expressão, UFSC.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
- ELIOT, T. S. *Selected prose of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1975.

EL-KADRI, Rosana Correa Pereira. Roteiro de Trabalho *Antígone*. In: SÓFOCLES. *Antígone*. Adap. Cecília Casas; il. Ricardo Montanari. São Paulo: Scipione, 2004. (Série Reencontro)

EL-KADRI, Rosana Correa Pereira. Roteiro de Trabalho *Édipo rei*. In: SÓFOCLES. *Édipo rei*. Adap. Cecília Casas, il. Ricardo Montanari. São Paulo: Scipione, 2002. (Série Reencontro)

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 247-63.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 2.ed. Trad. Flávio Paulo Meurer, rev. trad. Ênio Paulo Giachini. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

GARCIA, Filomena Yoshie Hirata. O mito dos Labdácidas na tragédia grega: a maldição de Édipo. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins (Org.). *O enigma em Édipo Rei: e outros estudos de teatro antigo*. Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 1985. p. 140-152.

HOMERO. *Odisséia*. Adap. Ruth Rocha; il. Eduardo Rocha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.

JAKOBSON, Roman. Aspetti linguistici della traduzione. In: NEGAARD, Siri (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 2002. p. 49-62.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: *A trilogia tebana*. 10.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 7-16.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LAJOLO, Marisa e Regina Zilberman. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

- LAJOLO, Marisa; ZILMERMAN, Regina (Orgs.). *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. São Paulo: Ática, 2004.
- MANGUEL, Alberto. Ler é poder. *Revista Veja*, São Paulo, ano 32, n. 27, p. 11-15, 7 jul. 1999. Entrevista.
- MAZIERO, Maria das Dores Soares. *Mitos gregos na literatura infantil: que Olimpo é esse?*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Educação, UNICAMP.
- MELO, Maria Elizabete Amorim de Almeida. *Livros paradidáticos de Língua Portuguesa para crianças: uma fórmula editorial para o universo escolar*. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Educação, UNICAMP.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptações de clássicos brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado), Departamento de Letras, PUC-RJ.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.
- PIQUÉ, Jorge Ferro. A tragédia grega e seu contexto. *Letras*. Curitiba, n. 49, 1998. p. 201-219.
- POUND, Ezra; ELIOT, T. S. (Thomas Stearns). *Literary essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1954, repr. 1985.
- RANGEL, Flávio. Édipo Rei – Um espelho de muitas imagens. In.: SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Versão e adaptação moderna de Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ROMILLY, Jaqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: UNB, 1998.

- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SOFOCLE. *Tutte le tragedie*. Cura e traduzione di Filippo Maria Pontani. Roma: Newton & Compton Editori, 2004.
- SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo-Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. 10.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- SÓFOCLES. *Antígone*. Adap. Cecília Casas; il. Ricardo Montanari. São Paulo: Scipione, 2004. (Série Reencontro)
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Adap. Cecília Casas, il. Ricardo Montanari. São Paulo: Scipione, 2002. (Série Reencontro)
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Adap. Didier Lamaison. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Moderna, 1998.
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Versão e adaptação moderna de Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- SOUTO, Andrea do Roccio. *A dramaturgia e sua trajetória milenar: das Médias clássicas à Gota d'água brasileira*. São Leopoldo: UNISINOS, 1998.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: JAUSS, Hans Robert. [et al.]. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ANTUNES, Benedito. Para ler os clássicos. In: BENITES, S.A.L., PEREIRA, R.F. *À roda da leitura*. Sonia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004. p. 75-83.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ATAÍDE, Vicente de Paula. *A narrativa de ficção*. 3.ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela "Sarrasine" de Honoré de Balzac*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, Jacyntho Lins (Org.). *O enigma em Édipo Rei: e outros estudos de teatro antigo*. Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 1985.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A Literatura Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, UNISINOS, 2003.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A Literatura infantil: visão histórica e crítica*. 4.ed. São Paulo: Global, 1985.
- CORSEUIL, Anelise R. & CAUGHIE, John. *Estudos Culturais: Palco, Tela e Página*. Florianópolis: Insular, 2000.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 3.ed. rev. ampl. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo, Art Editora, 1989.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: JAUSS, Hans Robert. [et al.]. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert. [et al.]. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do Efeito Estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. vol. 1.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. [et al.]. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- JOUVE, Vincent. *A Leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- KHÉDE, Sônia Salomão (Org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- KRAUSS, Werner. Os gêneros literários. In: *Problemas fundamentais da teoria literária*. Trad. de Manuela Ribeiro Sanches. Lisboa: Caminho, 1989. p. 53-76.
- LAJOLO, Marisa. Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes. In: MALLARD, Leticia. [et al.]. *História da literatura: ensaios*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1994.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seaba Pereira. Coimbra: Almedina, 1992.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- SALEM, Nazira. *Historia da literatura infantil*. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- SANTIAGO, Silviano. *Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte-MG: Editora da UFMG, 2004.
- SCHULER, Donald. *Literatura grega*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

- SOUTO, Andrea do Roccio. *Édipo rei, do palco à tela: reescrituras*. Porto Alegre, 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Instituto de Letras, UFRGS.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SUHAMY, Henry. *A Poética*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- TIEGHEM, Paul Van. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- VIEIRA, Adriana Silene. *Viagens de Gulliver ao Brasil: Estudos das adaptações de Gulliver's Travels por Carlos Jansen e por Monteiro Lobato*. Campinas, 2004. Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.
- ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZILBERMAN, Regina; CADEMARTORI, Lígia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.
- ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1993.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)