

## ADAPTAÇÃO: “PRATO CHEIO” PARA A CULTURA DE MASSA?

Gizelle Kaminski Corso (UNESP)

O processo de adaptação não é algo que acontece somente nos dias de hoje. Se fizermos um breve resgate nas linhas do tempo, podemos compreender que a prática de absorver/adaptar e, conseqüentemente, recriar já era evidenciada na literatura latina. O manancial grego em termos de arte, literatura e cultura sempre serviu de fonte para os latinos, os quais absorveram e se apropriaram desse legado, produzindo uma espécie imitação/cópia do grego. A exemplo disso, vemos nas composições dramáticas de Sêneca “adaptações” de tragédias gregas. Todavia, suas tragédias, resultado de uma “apropriação” grega, não eram muito “propícias” à representação, pois comprometiam a verossimilhança — crença na realidade que é narrada — 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 é algo que se fortalece e se justifica como um resultado receptivo. Sêneca imitava/adaptava as composições dramáticas gregas porque havia tido a oportunidade de conhecê-las, através das criações de Ésquilo (524-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípedes (480-406 a.C.). A recepção de Sêneca converteu o legado grego em matéria de “adaptação” e de sistematização enquanto recriação.

Outro exemplo que podemos citar, uma das grandes referências em matéria de apropriação/adaptação/recriação, é o poema de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio*<sup>1</sup>. Tânia Carvalhal, em *Literatura Comparada* (2001), cita esse poema como uma das mais veementes fontes de inspiração e apropriação da literatura brasileira. Na obra de Carvalhal, aparecem os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário Quintana e muitos outros como recriadores do poema romântico, o qual é deslocado em tempo e espaço; além de sofrer alterações de focalização, o que permite a mudança de perspectiva.

Na mesma esteira configuramos o texto de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda, *Gota d'água*, compreendido como a *Medéia* brasileira, e/ou conforme Andrea do Roccio Souto afirmou, (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 *Medéia*, escrita primeiramente por Eurípedes, adaptada pelo latino Sêneca e moldada por Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes para um contexto e realidade brasileiros, constituindo, por meio da música, escrita e teatro, uma tragédia carioca, a qual é inserida em um novo tempo e espaço, se comparada às clássicas.

Em *Gota d'água*, encontramos uma espécie de evolução ao contexto do mito clássico das tragédias grega e latina:

A fissura à qual nos referimos é passível de ser divisada em *Gota d'água*, especialmente porque o mundo ali representado nada tem a ver com o mundo clássico: não há equilíbrio nem ordem que se possam restabelecer no mundo trágico em que Joana, Jasão, Egeu e Creonte se movem, porque para cada peso há uma medida. O caos não se instala no âmago da protagonista ou do antagonista, como na *Medéia* de Eurípedes e na de Sêneca, mas na configuração externa do mundo trágico. (SOUTO, 1998, p. 126) [grifos do original]

Os dois ‘modelos’ de adaptação mencionados (os poemas que resultaram da apropriação de *A canção do exílio*, de Gonçalves Dias, e a adaptação proveniente dos mitos, *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, da tragédia *Medéia*, de Eurípedes) são exemplos de reescritura via recriação, que resultam em adaptação. A reescrita vem por meio da releitura e da mesma forma que pode provocar rupturas — contrariar e/ou reinventar determinada diegese —, pode apresentar uma proposta nova, partindo de perspectivas não incitadas no texto. A absorção e a apropriação constituem-se, no texto, como uma mortalha tecida em fios que se confundem e se mesclam constantemente, e até mesmo em “nós” que às vezes pretendem-se impossíveis de serem desatados.

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. (CARVALHAL, 2001, p. 54)

Essa prática de adaptar estende-se, também, para “outros” (invisíveis) limiares da literatura: para a literatura infanto-juvenil. A preocupação de aproximar um leitor, um tanto quanto desfamiliarizado (e por que não dizê-lo, desinteressado também) com o texto clássico, repleto de estruturas desusadas, vocabulário rebuscado e aparentemente maçante aos jovens olhos, fez com que diversos escritores lançassem seus olhares para esse público alvo, trabalhando em adaptações voltadas (o que não significa dizer que sejam exclusivas ao leitor juvenil) para a literatura infanto-juvenil.

A adaptação de textos clássicos é um

Problema espinhoso que volta e meia retorna ao debate da imprensa cultural, de um modo geral, ou do meio especializado em literatura infanto-juvenil, em particular, é o da adaptação dos clássicos literários. Em que medida é legítima a alteração do texto “consagrado” e “estabelecido” de um determinado escritor para se atingir um público específico? A resposta a essa questão está longe de ser pacífica. Com o advento, desde o século passado, da “indústria cultural”, que corriqueiramente lança no mercado inúmeras adaptações dos clássicos literários, mediadas por diferentes linguagens (a do cinema, a do desenho animado, a dos quadrinhos, a da própria linguagem literária etc.), muita tinta tem sido gasta para se invocarem os mais variados argumentos a favor de ou contra a adaptação dos clássicos. (ANTUNES E CECCANTINI, 2004, p. 84)

Como alguns argumentos, que podem ser compreendidos como favoráveis à prática da adaptação, podemos citar a idéia de que a adaptação feita para a literatura infanto-juvenil democratiza a leitura, propicia uma (possível) recepção mais “facilitada” ao leitor, bem como se fortalece no mercado dizendo-se responsável por aproximar o jovem leitor do texto clássico. No entanto, o processo de “condensação” ou “enxugamento” do texto, que não deixa de ser uma das características primordiais das adaptações para esses leitores, pode vir a comprometer e polemizar a fidelidade com relação ao texto-fonte. Mas isso não significa dizer que não existam boas adaptações que sejam recomendáveis à leitura e sirvam de ‘atalho’ para o texto integral.

As adaptações (para a literatura infanto-juvenil) são textos para leitores em processo ou não de formação, ou seja, não se restringem a um único público literário. São livros que apresentam uma diegese (às vezes) um pouco “metamorfoseada” — se os compararmos aos originais —, que são condensados, mas que intentam preservar a essência do clássico, proporcionando, assim, um primeiro encontro dos leitores com essas obras.

Como o contato das crianças com os contos populares hoje em dia se faz basicamente pelos desenhos animados e toda a parafernália Disney deles derivadas, as histórias que não foram adaptadas por esse canal ficam em segundo plano. (MACHADO, 2001, p. 143)

Todavia, o surgimento do “recurso” das adaptações, por vários autores, proporcionou condições para tornar a leitura de obras complexas mais agradável e acessível, (e nesse sentido podemos visualizá-las favoravelmente), visto que a maioria das leituras disponíveis para esse público, no século XIX, era apenas por meio de traduções dos textos originais europeus. Essas traduções traziam algumas dificuldades, pois os textos circulavam em edições portuguesas, marcando grande distância lingüística dos jovens brasileiros. “No Brasil colônia, o ensino estava totalmente nas mãos dos estrangeiros e esse é sem dúvida o fator de maior peso no atraso da formação de uma Literatura Infantil própria”. (SANDRONI, 1987, p. 28)

A Literatura infantil brasileira não possui uma História propriamente dita. Seu início é marcado por inúmeras traduções e imitações dos contos de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Figueiredo Pimentel (*Contos da Carrochinha*) e Carlos Jansen (adaptação de *As viagens de Gulliver*), são vistos como os primeiros fundadores/tradutores e adaptadores de obras clássicas.

No entanto, José Bento Monteiro Lobato é quem inaugura o que poderíamos chamar de “criatividade” literária dentro da literatura infanto-juvenil do Brasil, se o compararmos aos autores que o precederam. Lobato não escreveu apenas livros, mas criou um universo para as crianças, sem a famosa dicotomia entre o bem *versus* mal, bom *versus* mau tão caracterizada neste 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 o 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 e deleitar ainda mais o leitor infanto-juvenil quando do contato com esses textos. Lobato

Empenhou-se em reescrever os clássicos no que chamava de “língua desliteraturizada”, pois, para ele, “a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de ‘literatura’.” Em relação aos textos narrativos, era categórico: “A

coisa tem de ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literário. O enfeite literário agrada aos oficiais do mesmo ofício, aos que compreendem a *Beleza literária*. Mas o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenando das crianças”. (ANTUNES E CECCANTINI, 2004, p. 85) [itálico e aspas do original]

Desta feita, é perceptível que Lobato foi um dos apostadores na prática da adaptação no Brasil, sendo aliado, mais tarde, por autores já consagrados na Literatura infanto-juvenil: Ruth Rocha – destaque para adaptações das epopéias homéricas, *Odisséia* (2000) e *Iliada* (2004), Leonardo Chianca, que adaptou *Odisséia*, *Muito barulho por nada* e *Hamlet – o príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare, entre tantos outros. 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, é nessa esteira que trazemos como exemplo de adaptação para a literatura infanto-juvenil *Édipo-Rei*, da tragédia de Sófocles, na ‘versão’ de Cecília Casas. A professora e advogada, ademais de já ter adaptado *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (Prêmio da APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte), e outra tragédia grega de Sófocles, *Antígone*, efetuou uma adaptação do épico brasileiro *Caramuru*.

O texto dramático de Sófocles, em função de ser adaptado para o leitor juvenil, é transformado em texto narrativo, com pretensões de apresentar a “mesma” perspectiva de espetáculo das representações gregas. No entanto, Cecília não irá conseguir o mesmo respaldo do teatro grego, “na tragédia não cabe representar muitas partes como realizadas ao mesmo tempo, senão apenas a parte em cena, que os atores estão desempenhando” (ARISTÓTELES, 1997, p. 47), e por ter sido transformado em texto narrativo, alguns fatos presentes, muitas vezes, são apresentados como passado<sup>ii</sup>. Sem embargo, neste texto, não nos deteremos em uma análise comparativa entre a adaptação de Casas da tragédia *Édipo* e o texto-fonte sofocleano (o que seria algo extremamente interessante), mas procuraremos verificar em que medida as adaptações – mais precisamente o texto elegido como fonte de análise (*Édipo Rei*) – na sua tentativa de resgatar, democratizar, são frutos promissores para o mercado e ingressam (ou não) na ‘esfera’ da “indústria cultural”.

Max Horkheimer e Adorno são quem inauguram, com o artigo *Indústria Cultural e Iluminismo como mistificação de massas*, o conceito de Indústria Cultural. Em seu texto é apresentada a hipótese de um caos cultural engendrado em virtude das diversas formas de manifestações estéticas, o elogio do ritmo do aço, resultados da evolução, da constante industrialização, que não deixam de ser reversos do capitalismo. Esse caos cultural é harmonizado em um sistema: filmes, rádios, semanários, elementos que fazem parte da indústria cultural totalmente movida por um capitalismo monopolista.

Já Edgar Morin, na primeira parte de seu livro *Cultura de Massa do século XX – Neurose*, procura enxergar a indústria cultural de maneira menos maniqueísta, como alguém que viveu (e ainda vive) e faz parte da Cultura de Massa, assumindo-se como consumidor.

Edgar Morin prescreve uma Segunda Industrialização, a qual se processa nas imagens e nos sonhos, como se fosse uma industrialização do espírito, ou seja, a técnica penetrando no domínio interior do homem, trazendo à tona a hipótese de uma Segunda Colonização, “não mais horizontal, mas desta vez vertical, penetra na grande reserva que é a alma humana. (MORIN, 1977, p. 13). Assim, surge o que o filósofo denomina de Terceira Cultura, que se origina da imprensa, do rádio, da televisão, e projeta-se ao lado das culturas

clássicas – religiosas, as que se baseiam na identificação com um determinado deus salvador, e humanistas – abre-se a uma sensibilidade por meio de um comércio de obras literárias, heróis do teatro e do romance, poetas, e nacionais, as quais projetam os heróis da pátria. Essa Terceira Cultura é denominada pela sociologia americana de *mass culture*, ou seja, uma cultura de massa produzida segundo as normas da fabricação e do engenho industrial, a qual destina-se a uma massa social, ou seja, um grande aglomerado de indivíduos.

A cultura define o ser humano em relação à natureza e culturas particulares de épocas e sociedades, assim, uma cultura tem o “intuito” de orientar e domesticar certas virtualidades, mas ao mesmo tempo inibe e/ou proíbe outras, sendo que ela (uma cultura) constitui um corpo de normas, padrões, que penetram na estrutura íntima e emocional do ser humano.

O interessante do texto de Morin é que ele define a cultura de massa como uma cultura no meio das demais culturas. Para ele, a *mass culture*, como qualquer outra cultura, constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens referentes à vida prática e à imaginária. Essa cultura se acrescenta e se completa em relação às demais já citadas. Dessa forma, as sociedades tornam-se *policulturais*, pois elementos culturais de origens distintas inserem-se em atividade.

Para Morin, a cultura de massa, nascida nos Estados Unidos e já aclimatada à Europa Ocidental, é a corrente nova e maciça deste século. A cultura ascendente e multiplicadora que move e impulsiona o mercado.

A massa, integrante da cultura de massa, presa por sua própria teia, contenta-se com “produtos” (termo que torna a arte, música, obra em elemento comercial) meramente diferenciados, mas que são essencialmente iguais: clichês previsíveis, efeitos esperados e/ou novos, mas configurados ao velho esquema (“a velha nova história”), e põe fim às particularidades pertencentes à obra, música, arte. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena” (HORKHEIMER e ADORNO, p.170).

Para o filósofo francês, os cultos vivem numa sociedade de concepção valorizante, diferenciada, aristocrática da cultura e “não-alienante”, e veneram a Arte Erudita com versatilidade e superioridade, atirando a cultura de massa para o “escanteio”, “nos infernos infraculturais<sup>iii</sup>”.

Enquanto que a Arte Erudita pretende-se una, “aurática”, intocável e irreprodutível<sup>iv</sup>, a arte para as massas (a da indústria cultural) pretende-se democrática, para o ‘povo’, acessível, de fácil degustação e assimilação, e é nesse sentido que as adaptações poderiam ajustar-se ao conceito de indústria cultural, pois existem para aproximar o leitor do texto clássico, tentam uma democratização e uma recepção mais “facilitada”, na medida em que condensam determinados textos-fonte, no entanto, esse argumento ainda é duvidoso.

Elegemos, aqui, em meio às inúmeras adaptações encontradas e existentes, conforme já afirmamos, a adaptação de Cecília Casas, da tragédia *Édipo*, de Sófocles. O texto de Casas é pleno de ilustrações, contém um Roteiro de Trabalho, e, ao final, apresenta um “glossário de mitologia” básico com os deuses e figuras mitológicas que integram à tragédia a fim de auxiliar na compreensão e entendimento do leitor. O interessante é que a adaptadora, na preocupação de situar o leitor infanto-juvenil à trajetória de Édipo, narra a vida do Rei até a sua morte em Colona, e inclui em um único texto duas tragédias, *Édipo Rei* e *Édipo em Colona*.

Sófocles viveu no momento que Péricles (461-429 a.C.) governou a cidade de Atenas. O tragediógrafo grego enfoca em suas tragédias o humano e a cidadania, refletindo o 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, (surgimento da filosofia) daí se explica o porquê de os deuses pagãos perderem um pouco de sua supremacia. 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 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 agir de acordo com suas vontades. No entanto,

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). [grifos e aspas do original]

Assim, o Rei Édipo, o homem perseguido pelos predizeres do oráculo, segue vagando com seus olhos vazados, atravessando gerações através de diversas traduções e adaptações – sem contar que as últimas são um prato cheio para a indústria cultural. A vantagem de se adaptar um texto clássico, uma tragédia, como é o caso do texto de Cecília Casas, é que a vendagem terá tiro certo. Sófocles já é um autor consagrado pelo tempo e pela história e a temática dos mitos sempre causou e ainda causa interesse pela garotada, que é fissurada em temas de assassinatos que envolvem mistérios, maldições, luta e poder. E, *Édipo-Rei* é uma tragédia que se encaixa nesses temas. Na contracapa da adaptação (2002) encontra-se o seguinte resumo:

Sobre o antigo reino de Tebas, do qual Édipo era rei, abateu-se uma terrível maldição: a fome e as doenças dizimavam seus cidadãos, e as mulheres se tornavam estéreis.

O monarca recebeu a visita de Tirésias, o cego adivinho, que lhe revelou a razão de tanto mal. De acordo com os oráculos, Édipo teria assassinado Laio, seu próprio pai, e se unido em ligação incestuosa com sua mãe, Jocasta.

Desenrolou-se, então, uma das maiores tragédias clássicas da Antiguidade grega.

Abaixo do resumo encontra-se a seguinte ressalva que não citamos acima: “A partir dos 13 anos”, caracterizando, assim, o texto com um ar juvenil, direcionando o estilo da linguagem, vocabulário e mesmo ilustrações a um público adolescente. Embora o pequeno ‘resumo’ apresentado na contracapa do livro tenha a intenção de chamar o leitor à leitura, incitando ainda mais sua curiosidade ao não contar o desfecho da tragédia, sua capa não é

tão atrativa para aliciar os olhos de um consumidor que está em busca de um algo surpreendente. As ilustrações de Ricardo Montanari, em preto e branco, e a programação visual de capa e miolo de Didier D. C. Dias de Moraes não privilegia, na capa do livro, cores berrantes, mas tons suaves e discretos, que o tornam agradável em sua visualização, mas em compensação, nada instigante de ser folheado. A figura de um Édipo agachado, aparentemente nu, com a cabeça entre as pernas, a mão esquerda apoiando-se no crânio e a direita pousada sobre o ombro esquerdo como se ambas estivessem arranhando as partes onde estão pousadas, mostram-no amargurado e arrependido ante a um fundo que possui uma máscara de um representante do coro, como se este estivesse repreendendo-o por tais atos cometidos.

Assim, a capa, apesar de bonita, não é tão sedutora quanto deveria ser, pois, se o livro é indicado a partir dos treze anos, ou seja, para adolescentes, ele deveria tornar-se um fascinante “chamariz” – especialmente porque os adolescentes são extremamente visuais, cibernéticos e anseiam pelo novo, diferente, original –, e a capa de um livro pode ser a primeira impressão de contato.

As adaptações são sim um artifício de venda para o mercado, mas são, também, um fardo pesado aos escritores, os quais se comprometem em reescrever e adaptar qualquer texto clássico consagrado, têm de carregar.

Em entrevista recente (05/12/05) à Editora DCL (Difusão Cultural do Livro)<sup>v</sup>, o adaptador Leonardo Chianca, apresentado como o arquiteto das letras, revela os seus prazeres, dificuldades, desafios e medos quando do ingresso no ‘universo’ das adaptações. O autor, que na época da entrevista havia concluído seu mais recente trabalho, a adaptação de *Drácula* para a DCL, mostra um pouco de seu processo de produção de adaptações e também fala de suas experiências e relações com a literatura.

Em uma das perguntas na entrevista à Editora, Chianca narra o surgimento das adaptações em sua vida:

LC – Depois de alguns livros infantis e juvenis publicados, recebi uma proposta da editora Samira Youssef Campedelli para adaptar *Romeu e Julieta*, do Shakespeare. Mais uma vez tremi de medo de transformar um texto clássico, de afrontar um dos maiores autores de todos os tempos. Mas encarei o desafio, com o apoio de outra escritora, Márcia Leite, com quem sou casado. A publicação deu certo e começou a vender muito. Aí me recomendaram mais dois livros de Shakespeare, *Hamlet* e *Muito barulho por nada*. Depois vieram a *Odisséia* e a *Iliada*, ambos de Homero, *Os doze trabalhos de Hércules*, *Moby Dick*, *O Conde de Monte Cristo*, *Os três mosqueteiros*, *Otelo* (mais um Shakespeare)...

O adaptador revela estar trabalhando com adaptações há 10 anos, o que significa ser um trabalho rendoso, mas ao mesmo tempo árduo e de caráter seletivo (no sentido de optar pelos melhores episódios de uma obra, trechos, intentar caracterizações e manter a essência do original). Afirmo que quando adapta um texto em língua espanhola, a leitura é feita na língua no país de origem, já se é em inglês, ou em outros idiomas, o texto original (na língua do país) serve apenas como consulta para sanar dúvidas. Em sua “pesquisa” para adaptar da melhor maneira e para tornar o texto agradável e interessante, Chianca se vale de várias traduções em português e espanhol, consulta filmes, livros, e, inclusive, guias turísticos para contribuir nas descrições de cenários, caminhos, vestimentas.

Em entrevista, Chianca mostra-se defensor das adaptações dos clássicos e apresenta algumas razões pelo desinteresse do público jovem pelos textos em versão integral:

LC – Às vezes, quando lemos um texto em sua versão original, integral, sentimos alguma dificuldade. No jovem, um dos pontos que mais incomoda são as descrições excessivas. Vivemos um mundo transbordante em apelos visuais, onde a descrição estrita das coisas torna-se menos importante. Daí, o jovem (e muitos adultos) tende a desinteressar-se pela leitura. As adaptações feitas nos dias de hoje têm essa vantagem.

As adaptações não deixam de ser uma fonte ‘mantenedora’, pois preservam histórias e servem de referência cultural para o público contemporâneo. Se as adaptações forem bem feitas, a procura e o interesse dos leitores de mergulhar em uma leitura no original será maior. Segundo nos apontam os professores da UNESP-Assis,

Ainda que se considerem com cuidado os riscos das adaptações, no sentido de que, mal feitas, podem trair substancialmente a visão de mundo e a experiência lingüística que proporcionariam os clássicos originais, não se pode subtrair a elas o papel histórico que têm desempenhado na ampliação do círculo de leitores de determinadas obras, desde que a cultura saiu das mãos dos pequenos guetos para as grandes massas. A questão da adaptação remete inevitavelmente para a da *formação de leitores*. É preciso ter sempre presente que, além, naturalmente, de objetivos ligados a questões de mercado e vendagem, quando se adapta um clássico é porque se tenta ampliar o campo de circulação de uma obra que já não encontra tantos leitores. (ANTUNES E CECCANTINI, 2004, p. 87) [itálicos do original]

Enquanto produto de massa e produto do mercado, a adaptação *Édipo Rei*, de Cecília Casas, não pode ser considerada como um livro que satisfaz o conformismo dos consumidores, não se comparando aos famosos *best-sellers* – os livros mais vendidos do mercado. Nesse sentido, é importante salientar que o fato de ocuparem o *ranking*, isso não garante qualidade e originalidade a esses livros.

O que interessa aos leitores é estarem atualizados ao mercado e aos produtos “mais vendidos”, no caso da produção livreira, os consagrados *best-sellers*. Segundo o autor do artigo *Literatura, Mercado e Indústria Cultural*, um fator importante na teoria do *best-seller*,

é ele que proporciona aos leitores as maiores oportunidades de contatos sociais, o maior número de probabilidades de encontrar quem tenha lido o mesmo livro, acabando por ser o que mais honras sociais traz ao trabalho do leitor. (WELLERSHOFF, 1978, p. 6)

A indústria cultural é uma caçadora de *best-sellers*, e sua função é criar padrões de gosto, material para discussão, bem como para servir de entretenimento à sociedade, produzindo os homens da maneira que lhe convém, sabendo lidar com a concorrência.

Um obra literária não deixa de configurar-se ao mercado consumidor. Para o autor,

uma obra literária é também uma mercadoria que o escritor vende ao editor, o editor ao livreiro, o livreiro ao público; assumimo-lo porém como fato natural



sobre o qual não pensamos duas vezes, e assumimo-lo sobretudo como algo de exterior à obra literária, como uma característica periférica e acidental que não atinge o seu conteúdo ideário. Admitir, apenas admitimos esta influência na literatura trivial cujos autores não possuem qualquer ambição nem quaisquer critérios ou perspectivas exceto a venda; aí a literatura dilui-se na mercadoria. (WELLERSHOFF, 1978, p. 01),

Destarte, a adaptação de Cecília Casas, ademais de ter sido escrita com o intuito de vender e navegar pelas ondas do mercado – o que não deixa de ser algo natural, pois ninguém escreve e publica apenas para contentar a si e ao ego – não possui uma ambição de perspectivas milionárias de vendas, mas supõe-se um desejo de democratização da leitura e uma espécie de “facilitação” da tragédia sofocleana. Cecília insurge-se como mediadora do mito de Édipo.

É válido destacar que a circulação da tragédia *Édipo*, por meio de inúmeras traduções para o português, algumas feitas diretamente do grego, outras provindas de outros idiomas, sempre foi muito significativa. Sempre houve o interesse das editoras em publicar livros clássicos e *Édipo*, ademais de ser a tragédia mais bonita da Trilogia Tebana, é uma das mais perfeitas em sua estrutura. Não há dúvidas quanto ao respaldo e relevância no meio literário com relação à adaptação do texto grego para a Literatura juvenil, no entanto, sua repercussão no mercado, parece-nos, ainda, um tanto quanto “taciturna” e “acanhada”. Não há grandes ‘badalações’ e ‘agitos’ na divulgação do texto, e muito menos o direcionamento dos holofotes da imprensa que recaiam sobre o livro, a vida da autora, Sófocles...

Há apenas dois olhos vazados na grande multidão.

### Notas

<sup>i</sup> Embora se constitua em um processo de absorção/adaptação/recriação, os poemas, adaptações/recriações do criado por Gonçalves Dias, quando colocados em paralelo ao texto-fonte romântico, atentam também para uma situação intertextual.

<sup>ii</sup> Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética*, proporcionou um estudo baseado na “essência” dos três estilos básicos, identificando o lírico com o passado, o épico com o presente e o dramático com o futuro.

<sup>iii</sup> Expressão de Edgar Morin (1977, p. 17).

<sup>iv</sup> Sabemos que a Arte Erudita pretende-se irreprodutível, mas isso não é o que se configura de fato, pois bem como afirma Walter Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (2000), a obra sempre foi sujeita à reprodução.

<sup>v</sup> Esta entrevista encontra-se disponível em [http://www.editoradcl.com.br/definitivo/dcl\\_entrevistas\\_autores.asp?id=15](http://www.editoradcl.com.br/definitivo/dcl_entrevistas_autores.asp?id=15)

### Referências

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação de massas. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Cultura de Massa*. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ANTUNES, Benedito & CECCANTINI, João Luís. Os clássicos: entre a sacralização e a banalização. In: \_\_\_\_\_. *À roda da leitura: língua e literatura no Jornal Proleitura*. São

Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Cultura de Massa*. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2.ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

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

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, Vozes, 1985.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo, UNISINOS, 2003.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A Literatura infantil: visão histórica e crítica*. 4.ed. São Paulo: Global, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santigago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates; v. 32).

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX*. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1977. p. 13-85.

NITRINI, Sandra M. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROMILLY, Jaqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: UNB, 1998.

SADRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as renaixências renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo-Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. 8.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Édipo*. Trad. Agostinho da Silva. Editora América do Sul Ltda, 1988.

\_\_\_\_\_. *Édipo Rei*. Adap. Cecília Casas; ilustrações Ricardo Montanari. São Paulo: Scipione, 2002. (Série Reencontro)

SOUTO, Andrea do Roccio. *A dramaturgia e sua trajetória milenar: das Medéias clássicas à Gota d'água brasileira*. São Leopoldo: UNISINOS, 1998.

\_\_\_\_\_. *Édipo rei, do palco à tela: reescrituras*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada), Instituto de Letras, UFRGS, 2000. [Orient. Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira]

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ZILBERMANN, Regina; CADEMARTORI, Lígia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1993

WELLERSHOFF, Dieter. *Humboldt*. Hamburgo, n.22, 1978.