

Gizelle Kaminski Corso

A DIVINA COMMEDIA EM JOGO

Tese submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau
de Doutor em Literatura
Orientadora: Profa. Dra. Maria
Teresa Arrigoni

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Curso, Gizelle Kaminski

A Divina Commedia em jogo [tese] / Gizelle Kaminski
Curso ; orientadora, Maria Teresa Arrigoni - Florianópolis,
SC, 2012.
289 p. ; 21cm

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Dante Alighieri e Divina Commedia. 3.
Adaptação . 4. Leitor. I. Arrigoni, Maria Teresa. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

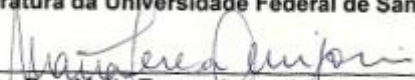
“A Divina Commedia em jogo”

Gizelle Kaminski Corso


Esta Tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

**Na sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.**

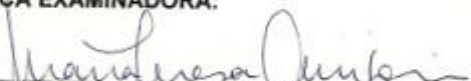


Profa. Dra. Maria Teresa Arrigoni (orientadora – UFSC)
ORIENTADORA




Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
COORDENADORA DO CURSO

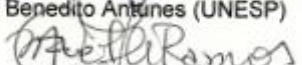
BANCA EXAMINADORA:



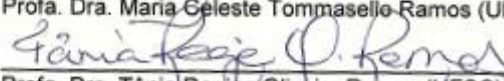
Profa. Dra. Maria Teresa Arrigoni (orientadora – UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Benedito Antunes (UNESP)



Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos (UNESP)



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)



Profa. Dra. Silvana de Gaspari (UFSC)

Prof. Dr. Sergio Romanelli (UFSC)

Para aquela cujo nome significa “sabedoria”...
In memoriam

A	G	R	A	D	E	C	O	X	A	S	R	T	E	D	P	U	R	W	A	C	Y	O	N	O	Y	Z	E
G	Y	M	A	E	Z	I	N	H	A	X	T	A	N	I	A	Z	M	A	R	I	A	T	E	R	E	S	A
A	S	D	F	U	W	A	C	Y	C	D	E	F	C	V	X	A	S	B	C	G	L	I	L	I	X	A	S
R	W	A	C	S	C	D	E	F	K	P	A	P	A	I	Z	I	N	H	O	Y	M	O	O	J	K	L	G
G	C	O	L	E	G	A	S	Y	C	J	O	S	I	N	H	A	A	S	D	F	F	E	R	B	C	R	Y
O	O	J	K	L	M	M	S	D	J	K	L	C	J	A	I	R	C	D	E	F	G	B	E	L	S	D	J
M	E	N	X	A	S	I	G	C	N	B	I	A	N	C	A	O	J	K	L	C	L	A	U	A	S	D	F
A	C	D	E	F	A	G	N	A	C	D	E	F	G	O	C	D	E	F	X	A	S	M	N	X	A	S	N
R	J	K	J	M	N	O	G	P	N	N	U	L	I	M	E	N	I	N	A	S	N	S	I	L	C	D	A
C	G	T	U	N	U	S	N	E	R	W	A	C	N	M	A	S	D	F	C	D	E	F	M	L	B	C	L
I	M	E	L	B	A	S	D	S	J	K	L	C	N	E	P	B	A	R	C	A	S	D	N	V	J	R	U
O	N	L	I	N	R	A	S	D	F	C	D	E	F	D	A	N	T	E	O	O	J	K	L	Y	S	Y	N
S	D	M	A	M	I	A	B	C	C	L	A	U	D	I	O	P	U	R	W	A	C	Y	O	X	A	S	O
J	K	A	B	C	O	R	O	J	K	L	X	P	A	L	I	G	H	I	E	R	I	C	D	B	C	S	
M	P	R	O	F	E	S	S	O	R	E	S	J	K	L	C	Z	X	P	J	O	J	K	L	N	N	R	J
S	D	O	O	J	K	L	A	S	D	F	C	D	E	F	B	C	N	P	E	T	R	O	S	D	A	Y	S
A	N	A	S	D	F	M	A	R	I	A	J	O	S	É	R	W	A	C	Z	R	W	A	C	N	D	S	L
N	J	G	L	D	C	D	E	F	M	N	C	D	E	F	B	C	K	N	A	A	B	C	X	P	I	R	O
D	V	A	N	I	A	T	Y	M	N	N	R	W	A	C	N	M	A	U	R	E	N	J	K	L	R	Y	A
R	A	B	C	E	J	K	L	A	N	A	A	R	L	X	A	S	U	J	K	L	C	A	B	C	C	D	N
E	Ç	I	X	G	C	D	M	R	G	D	E	F	E	Ç	Z	X	U	I	O	O	J	K	L	D	R	S	D
A	M	C	R	O	A	B	C	C	N	E	D	U	A	R	D	O	M	W	C	A	M	I	L	A	X	A	E
S	D	L	J	K	L	Ç	E	U	J	K	T	A	N	A	Y	O	J	K	L	R	Y	R	J	N	J	O	R
N	F	A	M	I	L	I	A	S	Ç	Z	X	N	D	J	K	L	Ç	X	P	N	Z	E	L	I	A	S	S
E	T	I	B	I	E	R	D	C	D	C	O	R	D	E	N	A	D	O	R	E	S	R	W	A	C	O	
S	D	R	J	K	M	Z	O	J	K	L	X	P	O	Ç	Z	X	N	C	D	R	A	S	X	O	X	C	N
R	W	A	C	S	D	I	U	I	O	O	J	K	L	S	D	S	E	C	R	E	T	A	R	I	A	J	K
Ç	Z	X	A	B	E	L	E	X	P	T	C	D	E	F	X	P	L	A	B	C	I	X	L	W	S	O	X
A	B	C	X	P	M	M	N	D	A	I	A	X	P	F	A	B	I	R	J	S	A	O	O	J	K	L	M
W	A	C	Y	X	P	A	J	K	L	O	C	D	N	R	U	F	S	C	J	K	S	M	N	O	S	X	L
P	R	I	M	O	S	J	K	L	Ç	S	R	W	A	N	S	D	E	R	S	O	N	S	D	B	E	N	E

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À **Maria Teresa Arrigoni**, minha orientadora, por ter aceitado “o desafio” de acompanhar a elaboração deste trabalho, oferecendo contribuições intelectuais, trocas e indicações preciosas. Devo ainda agradecer pela oportunidade de poder navegar, na companhia de tripulantes distintos, na [Biblioteca] Barca dos Livros.

A **Sergio Romanelli** pela delicadeza e seriedade das contribuições no momento da qualificação.

À **Tânia Regina Oliveira Ramos**, querida amiga, professora com quem privilegiadamente convivi, aprendi, cresci e amadureci academicamente durante o período do doutorado. Pelo encanto de suas aulas na Pós, que me acompanham até hoje. Pelas orientações das atividades na condição de Bolsista REUNI, pelas oportunidades impressionantes, imperdíveis, únicas, exclusivas. Pelas trocas contínuas e constantes, irrestritas ao momento da qualificação. Pelos e-mails inesperados. Pelos conselhos gratuitos e bem dados. Pela amizade.

Aos meus pais, **Sofia Kaminski Corso** (*in memoriam*) e **José Remígio Corso**, pela certeza de um porto seguro. Pelo consolo em momentos inesperados. Pela dureza com ternura. Exemplos de determinação, sensibilidade, amor incondicional. Pelo orgulho de levar como herança vivências e momentos que ninguém de mim pode tirar. Pais lindos, maravilhosos, amores da minha vida.

À **Petrô**, pelos afetos dispensados a meu paizinho, pelas comidinhas gostosas, pelas palavras de encorajamento, pela presença materna[1].

À **Josiele Kaminski Corso Ozelame**, minha irmã do meio, separável apenas fisicamente, pelo carinho, apoio, força, coragem, alegria, amizade. Pela leitura de originais deste (e de tantos outros) trabalho[s]. Meu outro eu. Alterego.

À **Jezabel Kaminski Corso**, minha irmã “gêmea” pelas semelhanças visíveis, porém que veio ao mundo primeiro, seis anos antes. Pela parceria, apoio, acompanhamento e

carinho. Pelo esforço do entendimento.

A **Diego** e **Luiz Carlos**, cunhados, irmãos que não tive.

Ao **Claudio**, companheiro de meia dúzia de anos, por compartilhar alegrias e tristezas, perdas e ganhos, risos e lágrimas, na saúde e na doença. Pelos muitos “control+b”, pelo “backup” de momentos bem bonitos entre tantos “control+alt+del”.

À **CAPES-REUNI** pelos três anos e meio de bolsa.

À **Elba Ribeiro**, eterna secretária da Pós-Graduação em Literatura, pelo vigor e rigor, sem perder o candor. Pelo acolhimento maternal, desde o princípio. Pelos abraços carinhosos em dias ensolarados, chuvosos, frios. Pela aprendizagem do uso do “você” em detrimento de “senhora”.

A **todos os professores da Pós-Graduação em Literatura, em especial, àqueles cujas disciplinas frequentei**, profissionais com os quais muito aprendi. Pelas aulas intensas que assisti. Pela dedicação à vida acadêmica.

Aos **colegas do curso**, por trocas generosas.

Às **meninas do NuLIME (Núcleo de Literatura e Memória)**, por todas as alegrias compartilhadas.

A **tod@s @s tripulantes do NEP (Núcleo de Estudos e Pesquisas da Barca dos Livros)**, pelos aprendizados inesperados.

A **Marcus Biava e Eduardo Bet da Rosa Cardoso**, por possibilitarem, via empréstimo, diálogos com Dante-templário, no jogo para videogame *Dante's Inferno*.

A **Leandro Ricardo Orthmann**, pelo ciceroneamento no jogo, pela disponibilidade, por muitas horas compartilhadas entre pizzas e esfihas.

À **Lilizinha**, parceirinha felina, companheira de muitas andanças, de muitas páscoas, natais, carnavais. Pelos momentos agradáveis, pelas brincadeiras, pelo alívio do estresse. Pela presença necessária.

Aos queridos amigos, colegas da Pós em Literatura, que fazem parte de minha existência, pessoas com as quais compartilhei “angústias e influências”: **Ana Maria Alves**

de Souza, Anna Fracchiolla, Bianca Cristina Buse, Daniel Soares Duarte, Fernanda Müller, Marcio Markendorf, Maria José Werner Salles, Silvana Gili. E, em especial: **Jair Zandoná**, colega da faculdade, colega da Pós, amigo de mais de uma década; por estar pronto para o que der e

vier, embora ocupassídimo cartografando uma poética do deslocamento.

A todos os meus **alunos, colegas, professores** não nominados, pela aprendizagem involuntária.

... pelo dia seguinte, seguinte e seguinte...

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar e discutir adaptações da Divina Commedia para jovens leitores, para os quadrinhos, para o videogame, para o cinema (por meio da animação). Para tanto, foram escolhidos como corpus desta pesquisa sete adaptações literárias da Divina Commedia para jovens leitores, sendo cinco delas adaptadas por autores brasileiros: Marques Rebelo (década de 70), Cecília Casas (1996), Paula Adriana Ribeiro (2002), Luiz Galdino (2006), Lino de Albergaria (2010), e duas traduções: Piero Selva (traduzida por Maria Lúcia Oberg, 2002) e Roberto Mussapi (traduzida por Luís Camargo, 2009). Fazem parte, ainda, das discussões: duas versões para os quadrinhos, adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol (2011), e a adaptação de Seymour Chwast (em tradução, 2011) – e uma adaptação para videogame, transformada posteriormente em animação, intitulada, Dante's Inferno (2010). Nas análises desses textos, procuro verificar em que medida os adaptadores leem, veem, reescrevem sua(s) leitura(s) do poema italiano, tendo por base, embora respaldada em outras teceduras teóricas, concepções de Linda Hutcheon (2011) no que se refere a uma teoria das adaptações. Busco, também, discutir os diversos entendimentos teórico-críticos (AZEVEDO, 1999; MONTEIRO, 2002; VIEIRA, 2004, 1998; AMORIM, 2005; CARVALHO, 2006; SANTOS, 2006; FORMIGA, 2009) que circulam, no âmbito acadêmico, via teses e dissertações, a respeito das adaptações literárias, que passam a ser compreendidas, como: tradução, recriação, resumo, paráfrase, reescritura, vislumbrando uma [nova] nomenclatura para esses textos. Desse modo, partindo da discussão dos conceitos de “clássico” e de “cânone”, procuro verificar em que medida se instaura a presença de Dante Alighieri e da Divina Commedia entre os leitores brasileiros na contemporaneidade.

Palavras-chave: Divina Commedia. Dante Alighieri. Adaptação. Leitor. Leitura. Jogo.

ABSTRACT

This work aims to analyze and discuss Divine Comedy adaptations for young readers, for comics, for video game and film adaptation (through animation). Thus, it was chosen as this research corpus of literary adaptations seven Divina Commedia for young readers, five of which are adapted by Brazilian authors: Marques Rebelo (in the seventies), Cecilia Casas (1996), Paula Adriana Ribeiro (2002), Luiz Galdino (2006), Lino de Albergaria (2010), and two translations: Piero Selva (translated by Maria Lúcia Oberg, 2002) and Roberto Mussapi (translated by Luís Camargo, 2009). In the discussions are also included: two versions of the comics adaptation of Piero and Giuseppe Bagnariol (2011), and adaptation of Seymour Chwast (translation, 2011) - and an adaptation for video games, transformed later in animation, titled Dante's Inferno (2010). In the analyzes of these texts, it is tried to ascertain to what extent the adapters read, see, rewrite his/her readings of the Italian poem, based on, though backed by other weavings theoretical conceptions, Linda Hutcheon's theory (2011) as refers to a theory of the adaptations. Seeking also discuss the various theoretical and critical understandings (AZEVEDO, 1999; MONTEIRO, 2002; VIEIRA, 2004, 1998; AMORIM, 2005, CARVALHO, 2006; SANTOS, 2006; FORMIGA, 2009) that circulate in the academic space, via theses and dissertations, concerning literary adaptations, which are to be understood as: translation, recreation, summary, paraphrase, rewriting, seeing a [new] nomenclature for these texts. Thus, starting the discussion of the concepts of "classic" and "Canon", it is tried to verify whether it is established the presence of Dante Alighieri's Divine Comedy among readers in contemporary Brazil.

Keywords: Divina Commedia. Dante Alighieri. Adaptation. Reader. Reading. Game.

SOMMARIO

L'obiettivo di questo lavoro è l'analisi e la discussione degli adattamenti della Divina Commedia per giovani lettori, sia a fumetti che in versione videogioco, bensì l'adattamento filmico (mediante l'animazione). Per raggiungere questo duplice obiettivo sono stati scelti come corpus di questa ricerca sette adattamenti letterari della Divina Commedia per giovani lettori, di cui cinque adattate da autori brasiliani: Marques Rebelo (negli anni 70), Cecília Casas (1996), Paula Adriana Ribeiro (2002), Luiz Galdino (2006), Lino de Albergaria (2010), e due traduzioni: Piero Selva (tradotta da Maria Lúcia Oberg, 2002) e Roberto Mussapi (tradotta da Luís Camargo, 2009). Fanno parte delle discussioni: due versioni fumetto, una adattata da Piero e Giuseppe Bagnariol (2011), e l'altra da Seymour Chwast (in traduzione, 2011) – e inoltre un adattamento per il gioco (videogame), dopo trasformato in animazione, Dante's Inferno (2010). Nell'analisi, si verifica in che modo gli adattatori leggono, vedono, riscrivono le loro letture del poema italiano, basandosi nelle teorie di Linda Hutcheon (2011) relative a una teoria dell'adattamento, sebbene l'attenzione si rivolga anche ad altre basi teoriche. Provo anche a discutere le diverse comprensioni teorico-critiche (AZEVEDO, 1999; MONTEIRO, 2002; VIEIRA, 2004, 1998; AMORIM, 2005; CARVALHO, 2006; SANTOS, 2006; FORMIGA, 2009) presenti nello spazio accademico, come tesi e dissertazioni il cui argomento di ricerca sono gli adattamenti letterari che passano ad essere intesi come: traduzione, ricreazione, riassunto, parafrasi, riscrittura, rendendo possibile una [nuova] classificazione per i testi. In questo modo, partendo dalla discussione dei concetti di “classico” e di “canone”, cerco di verificare se è possibile confermare la presenza di Dante Alighieri e della Divina Commedia fra i lettori brasiliani nella contemporaneità.

Parole-chiave: Divina Commedia. Dante Alighieri. Adattamento. Lettore. Lettura. Gioco.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dante e Beatriz por Cecília Iwashita (adaptação de Cecília Casas, 2006)	189
Figura 2 – Dante e Virgílio (Sétimo Círculo), por Eduardo Louzada (adaptação de Paula Adriana Vieira (2002)).....	190
Figura 3 – Dante e Virgílio – travessia do Estige, no Quinto Círculo por Constança Lucas (adaptação de Luiz Galdino, 2006)	192
Figura 4 – Capa da edição italiana – adaptação de Piero Selva	221
Figura 5 – Capa da edição traduzida	221
Figura 6 - Capa da edição traduzida - adaptação de Roberto Mussapi.....	222
Figura 7 – Dante, Virgílio, Estácio e o Anjo do Purgatório, por Piero Cattaneo (adaptação de Piero Selva, 2002)	223
Figura 8 – Dante por Giorgio Bacchin (adaptação de Roberto Mussapi, 2009)	224
Figura 9 – Capa da adaptação de Chwast.....	230
Figura 10 – Dante e Virgílio (adaptação de Seymour Chwast).....	231
Figura 11 – Luzia (adaptação de Seymour Chwast).....	232
Figura 12 – Capa da adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol.....	235
Figura 13 – Caronte (adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol).....	236
Figura 14 – Dante em <i>Dante's Inferno</i> (jogo para videogame).....	252
Figura 15 – Dante e Virgílio (animação <i>Dante's Inferno</i>)	253
Figura 16 – Dante lutando com a cruz de Beatriz.....	255
Figura 17 – Dante lutando com a foice	256
Figura 18 – Dante Alighieri, por Sandro Botticelli (1445-1510)	260
Figura 19 – Dante Alighieri, por Gustave Doré (1832-1883)	261

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA.....	23
[NON] LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH' INTRATE.....	27
1. TU SE' LO MIO MAESTRO E 'L MIO AUTORE.....	39
1.1. DANTE ALIGHIERI: UM CLÁSSICO ENTRE OS CONTEMPORÂNEOS.....	39
1.2. QUEM SÃO OS (POSSÍVEIS) LEITORES DA <i>DIVINA COMMEDIA</i> NO SÉCULO XXI?	71
2. NEL MEZZO DEL CAMIN, ADAPTAÇÕES	89
2.1. ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA JOVENS LEITORES, UMA <i>SELVA SELVAGGIA</i> ?	91
2.2. LITERATURA PARA JOVENS LEITORES.....	137
2.3. COMO PODEM SER COMPREENDIDAS AS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS?.....	140
2.3.1. <i>Tradução</i>	141
2.3.2. <i>Recriação</i>	150
2.3.3. <i>Resumo</i>	153
2.3.4. <i>Paráfrase</i>	155
2.3.5. <i>Reescritura</i>	156
3. MA QUI LA MORTA POESÌ RESURGA	159
3.1. DO POEMA	160
3.2. A VIAGEM	164
3.3. OS “ITALIANINHOS”.....	173
3.4. A <i>DIVINA COMMEDIA</i> EM POUCAS PALAVRAS	175
3.4.1. <i>Adaptações de autores brasileiros</i>	176
3.4.1.1. Narradores	188
3.4.1.2. Leve-me a Dite!	195
3.4.1.3. O juiz infernal	197
3.4.1.4. Pape Satàn, pape Satàn aleppe!.....	198
3.4.1.5. Malebolge	201
3.4.1.6. O anjo caído.....	207
3.4.1.7. Equívocos (ou liberdades criativas?)	211
3.4.1.8. Notas explicativas.....	213
3.4.1.9. Cicerones?	215

3.4.2. Adaptações de autores italianos que circulam em tradução no Brasil	220
3.4.2.1. Retomando alguns fios... ..	228
3.4.3. A Divina em quadrinhos.....	230
4. FU DE LA VOLONTÀ LA LIBERTADE.....	241
4.1. SUPERNERD – A SAGA DANTESCA	241
4.2. O INFERNO EM JOGO, EM ANIMAÇÃO	251
4.2.1. Em jogo	251
4.2.2. Em animação.....	261
CRED’IO CH’EI CREDETTE CH’IO CREDESSE.....	267
VIRGÍLIOS CICERÔNICOS	275

Nota Prévia

Posso estar sendo enganada por minhas próprias lembranças. Talvez eu esteja inserindo um pouco mais, ou um pouco menos, de ficção ao acontecido, mas a história, minha cara leitora, meu caro leitor, foi mais ou menos assim:

Chegou em casa e veio ao meu encontro. Com a alegria e o vigor de sempre, apareceu anunciando em suas mãos aquilo que havia trazido para mim:

– Olha, Gi, o que eu trouxe pra você!...

Indo ao seu encontro, arregalei os olhos e, com um enorme sorriso estampado no rosto, cerquei com as mãos o objeto estimado.

Agradei com um abraço apertado, de felicidade plena, plena, plena.

– Gi, já que você gosta do italiano, é importante ler e ter esse livro em casa, né?

*Olhei com ar de graça, respondendo afirmativamente com um “aham”, já abrindo a primeira página. Nem atentei para o tradutor, vi o autor, e estava lá estampado na capa: “Dante Alighieri”, e o título, sem menos destaque, conclamava: **Divina Comédia**.*

*Foi assim que recebi de minha mãe a minha primeira **Divina Comédia**... Mal sabia ela que o livro, entregue há mais de dez anos, viraria futuramente o “tema”, o mote, o objeto da minha tese de doutorado.*

Instigantes.

Refiro-me às adaptações literárias para jovens leitores. Ou, para supostamente facilitar o entendimento, às adaptações para a literatura infantojuvenil. E sempre que o escrevo, *literatura infantojuvenil*, de alguns anos para cá, passei a ver uma redundância no termo, uma percepção que apenas veio com o tempo – um debate que é somente tangenciado neste texto. Enfim, as adaptações me instigam, despertam constante interesse.

Nesta oportunidade, então, nesta “fala” que antecede propriamente a leitura da tese, farei uma breve história de minha pesquisa, que começou em meados do ano de 2002 e, portanto, logra alguns anos de envolvimento.

Na pesquisa de iniciação científica, *As adaptações literárias para a literatura infanto-juvenil*, sob orientação da profa. Me. Clair Zacchi, iniciada no curso de graduação, na UNOESC/SMO¹ estudei adaptações literárias da *Odisseia*, *A tempestade*, *Os Lusíadas*, *Alice no país das maravilhas*, tendo em vista as categorias da narrativa. Teve como objetivos levantar dados quanto à penetração delas no ensino fundamental, médio e superior; investigar os pontos sobre os quais a adaptação recaía; verificar em que medida a adaptação preservava a visão de mundo que o clássico propõe; elaborar roteiros de leitura para abordagem de tais textos no ensino fundamental e médio. Para tanto, uma das etapas consistiu em pesquisa de campo junto a bibliotecas (levantamento feito do acervo) e a três escolas de São Miguel do Oeste/SC (municipal, estadual e particular) por meio de questionários aplicados a estudantes do ensino fundamental e médio. Esses questionários tinham a finalidade de verificar se aqueles alunos gostavam de ler, em que medida conheciam (ou não) personagens da literatura, incluindo-se os dos livros do *corpus*, e qual era o canal de conhecimento deles (escola, televisão, livros, internet).

Determinada a cursar mestrado, centrei minha pesquisa na análise comparativa das adaptações *Édipo rei* e *Antígona*, de Cecília Casas, com as respectivas tragédias sofocleanas, intitulada *Édipo-rei e Antígone, adaptações da tragédia sofocleana para o leitor juvenil brasileiro*, sob orientação do Prof. Dr. Benedito Antunes, da UNESP/Assis.² Nessa pesquisa, tentando me desvencilhar do “acerto de contas com o original” compreendi as adaptações como uma forma de avivar obras “clássicas” – as tragédias de Sófocles –, embasada em diferentes traduções por conta do desconhecimento do grego – língua em que foram escritas),³ percorrendo de forma breve os conceitos de “cânone” e de “clássico”. Na dissertação, minhas inquietações acadêmicas convergiam para responder “o que”- “o que são as adaptações literárias?” Que, no meu entendimento, até aquele momento, poderiam significar uma forma de recriação, de tradução intermediária (conceito apropriado de Rónai, 1981) e atalho para o original.

Procurando aprofundar-me na pesquisa, decidi investir outro olhar, no doutorado, sobre o tema. E isso aconteceu às vésperas da defesa de mestrado, em julho de 2007. Na ocasião, eu estava estudando

¹ Universidade do Oeste de Santa Catarina, *campus* de São Miguel do Oeste/SC.

² Universidade Estadual Paulista, *campus* de Assis/SP.

³ Foram utilizadas duas traduções: uma para a língua portuguesa, de Mário da Gama Kury, e outra para a língua italiana, de Filippo Maria Pontani.

a *Commedia* em uma disciplina no curso de Letras-Italiano, da UFSC, com a Profa. Dra. Andréia Guerini, e havia feito um curso apaixonante sobre a *Divina*⁴ com a Profa. Dra. Maria Teresa Arrigoni, na cidade de São José-SC, em um evento de Língua e Cultura Italianas. Em pesquisas realizadas na internet a respeito da adaptadora Cecília Casas descobri uma adaptação dela da *Commedia* para jovens leitores. E essa ideia ficou “pululando” na minha cabeça: “Por que não trabalhar com adaptações e traduções da *Commedia* no doutorado?”

A partir dessa pergunta, aventurei-me, sem um caminho bem definido, em esboçar um projeto para o doutorado. Tal projeto, então, de início, previa o trabalho com traduções e adaptações, o qual trazia como título (provisório, é claro!): *Entre adaptações e traduções, a Commedia divina de Dante Alighieri*. Em posteriores encontros com a Profa. Teresa, tendo em vista que nossa linha de pesquisa não contemplava o estudo aprofundado de teorias da tradução, bem como o fato de que minha formação se centrava nos estudos literários, optamos por abordar e centrar as análises apenas em adaptações literárias para jovens leitores, alterando, conseqüentemente, o projeto inicial da pesquisa. Tangenciei minhas reflexões para pensar não mais no “o que”, mas no “como” – em como são/vinham sendo compreendidas as adaptações literárias, cujo intervalo de tempo, instaurado entre a pesquisa do mestrado e o término da do doutorado, mais de cinco anos, permitiu-me fazer um bom levantamento de algumas pesquisas no que se refere a adaptações literárias. Todos esses anos de envolvimento e de investigação, também, proporcionaram-me um amadurecimento, não apenas como pesquisadora, mas também no que concerne aos textos adaptados.

Durante todos esses quatro anos e meio, fomos percebendo que, além das adaptações para jovens leitores, era imprescindível não perder de vista adaptações para outros formatos e mídias, que surgiam ano após ano, o que nos levou a ampliar consideravelmente o *corpus* do trabalho, bem como o foco de análise, que passou a contemplar adaptações para os quadrinhos, adaptação para o videogame, adaptação para o cinema (animação). E, por conta disso, o título da Tese, apresentado na qualificação *Entre Infernos e Paraísos, a “morta” poesia ressurgue*, por sugestão da Banca – formada pelos professores Dr. Sergio Romanelli e

⁴ Nos encontros com a Profa. Teresa, em algumas trocas de e-mails, telefonemas, ela, várias vezes, fez carinhosamente referência ao poema de Dante desta forma: “*Divina*”.

Dra. Tânia Regina Olivera Ramos –, foi alterado para *A Divina Commedia em jogo*.

[NON] LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH' INTRATE⁵

A primeira *Commedia*⁶ que apareceu em língua portuguesa, no Brasil, e da qual se tem notícia, foi traduzida por Luís Vicente De Simoni, datada de 1843. Essa foi seguida pela tradução de Gonçalves Dias, em 1864, de um fragmento do Canto VI, do *Purgatório*, e da publicação de outro fragmento, em 1874, de Machado de Assis do Canto XXV, do *Inferno*. Mas a primeira *Commedia*, traduzida por um brasileiro e publicada no Brasil, foi a edição em versos brancos do barão da Vila da Barra, doutor Francisco Bonifácio de Abreu, escrita em 1877 e publicada postumamente, em 1888.⁷ Embora essa tradução tenha sido a primeira, aquela que nos ficou conhecida, e que circula até hoje, é a de José Pedro Xavier Pinheiro, publicada também em 1888.⁸

De lá para cá apareceram diversas traduções, em partes ou integralmente, dessa obra cuja primeira parte – *Inferno* – vem circulando desde os anos de 1313 e 1314⁹ na Itália. A difusão dos versos

⁵ [Não] “Deixai toda esperança, ó vós que entraís” (*Inf.*, Canto III, v. 9, p. 46).

⁶ Embora seja considerada um poema, por ser escrita em versos decassílabos, pela necessidade de sinônimos ao tratar da *Divina Commedia* durante esta Tese, e para evitar redundâncias, usarei livremente os termos: “poema”, “texto”, “versos”, “obra”.

⁷ Todos esses dados foram retirados do levantamento efetuado pela professora Dra. Maria Teresa Arrigoni, realizado em sua tese de doutoramento intitulada *O abismo, o monte, a luz: Os Símbolos na leitura/tradução da Divina Commedia* (2001).

⁸ Segundo Homero Silveira (1965, p. 50), “Emanuel Guimarães e Carlos Ferreira também tentaram algumas versões parciais, sendo que o primeiro quase alcançou todo o poema. Traduziram-na ainda: C. Tavares Bastos, [...], P. Carlos Candiani, J. A. Oliveira Silva, Genarino dos Santos, Silveira Neto, Teófilo Dias, D. Pedro II, Aderbal de Carvalho, Gondin da Fonseca, Leopoldo Brígido, Arduino Bolivar, Heitor Froes, Basilio Magalhães e Aristides Lobo”.

⁹ De acordo com seus comentadores, Emilio Pasquini e Antonio Quaglio (2005). Além disso, apontam que o início do *Inferno* não ultrapassa 1309, o *Purgatório*, até 1313, e o *Paraíso*, entre 1316 e até o final dos últimos anos de sua vida. Devido à falta de provas e de arquivos, a história da composição do poema não pode ser cronologicamente situada, devendo ser sempre circunscrita no tempo com aproximações. Hilário Franco Júnior (1986) admite a escritura do *Inferno* no período de 1304-1308, o *Purgatório* de 1308-1313 e o *Paraíso*, 1314-1320. Barbara Reynolds (2011) compreende que o poema foi escrito no período de 1306 e 1321.

dantescos,¹⁰ segundo Antonio Quaglio,¹¹ é testemunhada por aproximadamente setecentos e cinquenta manuscritos, maioria *quattrocenteschi*,¹² os quais confirmam certa “popularidade” ao poema,

¹⁰ Interessante fazer uma ressalva com relação à carga que o adjetivo “dantesco” possui para nós, leitores brasileiros. Para os italianos, e segundo as definições de *Lo Zingarelli* (2001, p. 496), “dantesco” é: “1. *Relativo a Dante Alighieri* (1265-1321) e *alla sua opera: letteratura dantesca; il poema d.* 2. *Energico, sublime: una fantasia dantesca*”. Para nós, brasileiros, “dantesco” carrega a ideia de algo infernal, assombroso, apavorante, como é possível perceber no depoimento de Henriqueta Lisboa (1965, p. 9), “Data da infância o meu primeiro encontro, já não digo com Dante, mas com certo preâmbulo dantesco. Falavam-me de um homem que havia conhecido o inferno por dentro. Apavorava-me, desde logo, a idéia de chamas eternas, abismava-me conceber, na minha frágil meninice, a visita de uma criatura, em carne e osso, à maldita fornalha”. Segundo Alceu Amoroso Lima (1965, p. 117-118), “Dantesco evoca logo uma paisagem alpestre, de píncaros e abismos, um céu tempestuoso, a angústia do espírito, sangue, lágrimas, ranger de dentes, morte e ressurreição, noite de agonia e auroras triunfais”. A respeito do adjetivo, Eduardo Sterzi lança o seguinte comentário: “Basta notar que, quando um jovem (ou não tão jovem) leitor se põe a ler a *Comédia* de Dante pela primeira vez, certamente o faz já consciente do significado – mais ou menos acertado, mais ou menos errôneo – do adjetivo *dantesco*, depreendido desta obra; e o faz, sobretudo, já assombrado pelas inúmeras imagens do Inferno, especialmente, mas também dos outros reinos ultraterrenos, que impregnam as representações literárias, pictóricas, escultóricas, dramáticas, cinematográficas ocidentais” (2008, p. 104).

¹¹ Elabora, juntamente com Emilio Pasquini, notas e comentários críticos de uma das versões mais recentes da *Divina Commedia* (primeira edição é de 1988). Dentre as demais versões existentes de comentadores italianos, é possível destacar a de Giorgio Petrocchi, de 1964, e a de Natalino Sapegno, de 1967. Embora Quaglio e Pasquini tenham se baseado em comentários e notas daqueles que os precederam, optamos por sua versão como “texto-base” para nossas análises por ser uma das mais recentes.

¹² “*la diffusione quattrocentesca della Commedia, la piú ricca di esemplari, la piú estesa geograficamente, la piú articolata rispetto alla estrazione sociale degli ambienti e dei copisti, contribuì al processo di unificazione culturale e letteraria della lingua italiana, giuocando nella rinascita del volgare toscano un ruolo determinante*” (QUAGLIO, 2005, p. XI). [a difusão da *Comédia* no século XIV, a mais rica de exemplares, a mais extensa geograficamente, a mais articulada com relação à extração social dos ambientes e dos copistas, contribuiu ao processo de unificação cultural e literário da língua italiana, atribuindo ao renascimento do vulgar toscano um papel determinante]. [Todas as traduções que aparecem nesta tese, sem qualquer referência ou menção de autoria, foram por mim elaboradas].

expandindo-se “ao redor de ambientes populares, burgueses e aristocráticos, laicos e religiosos, mercantis e principescos, provincianos e universitários, apesar das contínuas e frequentes condenações eclesiásticas”.¹³ E, para satisfazer a essa demanda, depois da metade do século XIII, ateliers de escritores florentinos elaboravam uma série de cópias artesanais da *Commedia*.¹⁴

O sucesso e difusão do poema não se alterariam com o advento da imprensa; segundo Quaglio (2005, p. XI), “a *princeps* do poema sai a Foligno¹⁵ em 11 de abril de 1472”.¹⁶ Durante esse período, inúmeras edições e rélicas da *Commedia* foram distribuídas em Nápoles, Veneza, Milão, Florença e, entre as primeiras impressões do século XV, surgiu a do grande tipógrafo Aldo Manuzio (Veneza, 1502),¹⁷ aos cuidados de Pietro Bembo.¹⁸ Porém, no século XVI, essa expansão forte iria se reverter, constatando-se neste momento o mais baixo número de edições: apenas três.

Para o leitor brasileiro, pode soar estranho que tenha me referido à obra de Dante, nos primeiros parágrafos, como *Commedia*, por estarmos acostumados com o título de *Divina Comédia*. É importante, então, nesta oportunidade, esclarecer essa questão: o título original da obra, atribuído por Dante Alighieri, foi apenas *Commedia*, porque, as comédias propriamente ditas, segundo classificação aristotélica e horaciana, terminam bem, diferentemente das tragédias que são “terríveis” e “revoltantes” – termos usados pelo próprio poeta em

¹³ “*presso ambienti popolari, borghesi e aristocratici, laici e religiosi, mercantili e principeschi, provinciali e universitari, malgrado le continue e ripetute condanne ecclesiastiche*” (QUAGLIO, 2005, p. IX).

¹⁴ É no período de 1330-1338 que acontece a difusão de manuscritos na Toscana e na Itália; e, algum tempo depois, surgem os primeiros comentários: Ottimo Fiorentino, Pietro Alighieri, Guido da Pisa, Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco Buti, e cópias manuscritas da *Commedia*.

¹⁵ Foligno é um “município” italiano da região da Umbria, província de Perugia.

¹⁶ “*la princeps del poema esce a Foligno l’11 aprile 1472*”.

¹⁷ Aldo Manuzio (1449-1515) foi editor, tipógrafo e humanista italiano. É considerado um dos maiores tipógrafos do seu tempo por introduzir diversas inovações na tipografia. Editou o primeiro livro com páginas numeradas frente e verso.

¹⁸ Pietro Bembo (1470-1547) foi um importante cardeal veneziano, além de gramático, escritor, humanista e historiador. Foi responsável, também, pela divulgação de Petrarca, editando o *Cancioneiro*, em 1501.

referência às tragédias. Na *Epístola* a Can Grande della Scala,¹⁹ explica a escolha e o propósito de tal título:

[...] parece clara a razão pela qual esta obra se intitula *Comédia*. Na verdade, se nos determos ao conteúdo, inicialmente horrível e repugnante, pois descreve o *Inferno*, ao final parece positiva, desejável e agradável, porque ilustra o *Paraíso*; quanto à expressão, é empregada uma linguagem medida e humilde, porque usa o vernáculo em que se expressam as *mulherzinhas*.²⁰

Além de atentar para a questão conteudística, o poeta italiano também faz menção à linguagem utilizada na *Divina Commedia*, o *volgare illustre*, que o fez glorioso segundo Boccaccio, dizendo ser uma linguagem humilde, medida, capaz de ser compreendida até mesmo pelas mulheres humildes porque é por meio dela que se expressam, que conversam entre si – da/pela língua adquirida nas ruas, portanto, livre de regras. “Dante usa a palavra *mulier*, uma mulher, distinta de *domina*, uma senhora ou dona de casa. Além disso, ele a usa no diminutivo, transmitindo o sentido calunioso de mulheres de baixo nível, sem educação” (REYNOLDS, 2011, p. 463).

O adjetivo (*Divina*) foi atribuído por Giovanni Boccaccio,²¹ na sua biografia de Dante Alighieri, intitulada *Trattatello in laude di Dante*

¹⁹ Segundo Reynolds (2011, p. 461), “Em seu estilo formal, tem a aparência de uma conferência pública; na realidade, se vista com uma mente aberta, pode ser considerada não uma epístola, mas uma oração, escrita para ser lida na corte de Verona. Há até mesmo indicações no texto de que Dante a entregou pessoalmente.”

²⁰ *Lettera a Can Grande*, tradução do latim para o italiano de Maria Adele Garavaglia. Disponível em: <<http://www.classicitaliani.it/dante/cangran.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2011. “[...] *appare chiara la ragione per cui quest'opera si intitola Commedia. Infatti, se guardiamo al contenuto, inizialmente orribile e ripugnante, poich  descrive l'Inferno, alla fine appare positiva, desiderabile e gradevole, perch  illustra il Paradiso; quanto all'espressione, viene impiegato un linguaggio misurato e umile, in quanto usa la lingua volgare in cui si esprimono le donnette*”.

²¹ Giovanni Boccaccio (1313-1375), escritor italiano, autor de *Decamerone*. Em 1373, a pedido da cidade de Florença, ficou encarregado de comentar publicamente a *Commedia* na igreja de Santo Stefano di Badia, mas, poucos meses depois, sofrendo de hidropisia, foi obrigado a renunciar suas leituras públicas, interrompendo-as no Canto XVII do *Inferno*. Essas leituras,

(1357),²² ao narrar o episódio do desaparecimento dos treze cantos finais do poema, perdidos após a morte de Dante. Havia se passado oito meses de sua morte quando Iacopo, o filho mais velho, viu em sonho o pai de *bianco vestito*, mostrar-lhe “onde estavam os treze cantos, os quais à divina *Commedia* faltavam, e por eles não encontrados”.²³

No entanto, seu aparecimento deu-se apenas na edição preparada por Ludovico Dolce, impressa em 1555, alterando seu título para sempre. Assim, embora sabendo que o original título atribuído por Dante ao poema seja apenas *Commedia*, em atenção aos leitores contemporâneos, à forma como ficou (e é) conhecida atualmente – ou, poderíamos dizer, do século XVI para cá –, e por concordar com Boccaccio, sempre que me referir ao texto original, em italiano, utilizarei *Divina Commedia*. Sem pretensões de me abster do necessário distanciamento acadêmico, devo admitir: o adjetivo é extremamente imperioso para tal obra. O leitor, a leitora, hão de concordar.

Não levarei em conta toda a gama de edições e traduções em língua portuguesa que a *Divina Commedia* alcançou por um período superior a quinhentos anos, porque isso requereria um trabalho à parte, por ser de muito fôlego, e também por não ser o propósito desta pesquisa. Tendo em vista que as traduções podem atuar como uma ponte²⁴ entre duas línguas – o italiano “vulgar” e o português –, entre duas ou mais culturas, seu papel, analisado por Pascale Casanova, vai muito além do mero entendimento de transposição/transmissão de língua ou cultura:

A tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário. Desdenhada como tal por sua aparente neutralidade, ela é contudo a via de acesso principal ao universo literário para todos os escritores “excêntricos”: é uma forma de reconhecimento literário e não uma simples

conhecidas por *Esposizioni*, apresentavam comentários detalhados de Canto por Canto.

²² Em latim, *De origine vita studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii florentini poetae illustris et de operibus compositis ab eodem*.

²³ “*ma gli mostrò dove fossero li tredici canti, li quali alla divina Commedia mancavano, e da loro non saputi trovare*”. Disponível em: <<http://bepi1949.altervista.org/biblio2/tratta/tratta3.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

²⁴ Termo usado por José Paulo Paes (1990, p. 12), em *Tradução, a ponte necessária*.

mudança de língua, puro intercâmbio horizontal que se poderia (deveria) quantificar para tomar conhecimento do volume das transações editoriais no mundo. (CASANOVA, 2002, p. 169).

Casanova analisa o papel da tradução como principal canal de acesso à literatura estrangeira, além de ser, também, uma forma de consagração e reconhecimento literários. Podemos estender esse entendimento, dado especificamente às traduções, para as adaptações literárias, que desenvolvem papel fundamental de difusão da leitura e da literatura estrangeira. Considerando que nem todos os leitores conseguem “fazer” ponte com as traduções, por mais bem elaboradas que sejam, outra alternativa são as adaptações²⁵ para jovens leitores – e esta classificação para as adaptações literárias, que são comumente conhecidas por “adaptações para a literatura infantojuvenil”, não é meramente casuística ou aleatória. Ainda, tal alternativa de contato com o texto do poeta italiano conduz-me a uma pergunta paradoxalmente crucial: é possível ler a *Divina Commedia* em poucas palavras? E essa é uma das várias questões que procurarei responder ao longo deste trabalho.

Esta pesquisa está organizada em seis partes (quatro destas são capítulos), cujos títulos constituem-se em versos do poema, e procuram metaforizar os conteúdos que serão abordados. Considerando que nem todos os leitores possuem conhecimento da língua italiana, optei por inserir apenas versos do poema em seu original no corpo do texto, e lançar respectivas traduções, em língua portuguesa, de Italo Eugenio Mauro,²⁶ ao longo da tese em notas de rodapé. Saliento que os demais excertos que se apresentarem em tradução – majoritariamente do italiano para o português –, encontrar-se-ão no corpo do texto em língua portuguesa e os originais em nota de rodapé e serão por mim traduzidos. Em virtude desta ressalva, não considero pertinente acrescentar meu

²⁵ Isso sem levarmos em conta toda a natureza de apropriações, adaptações, recriações, em diferentes linguagens, efetuadas tendo por base tal poema.

²⁶ Por ser uma das traduções mais recentes em língua portuguesa, de 1998, e por sua legibilidade, optei pela versão de Italo Eugenio Mauro (2009), mas considero importante mencionar algumas traduções que antecederam a de Mauro e também obtiveram respaldo e destaque: em 1969, versões de Henriqueta Lisboa para quatorze cantos do Purgatório; em 1976, tradução integral do poema do poeta mineiro Cristiano Martins; e, em 1998, a tradução do *Inferno*, de Jorge Wanderley (cujo projeto – de traduzir integralmente o poema – foi interrompido por conta de sua morte no ano seguinte).

nome ao final de cada fragmento traduzido para evitar redundâncias. Será, também, respeitada a ortografia vigente da publicação de artigos, ensaios, livros, mencionados em citações longas e curtas. E, tendo em vista que o poema é dividido em três partes, sempre que me referir à obra – ao volume –, o título de cada uma delas aparecerá em itálico (*Inferno*, *Purgatório*, *Paraíso*) para contrastar com a referência ao lugar, ao ambiente, ao reino, referido apenas com a inicial em maiúscula, e sem itálico (*Inferno*, *Purgatório*, *Paraíso*).

Por se tratar de um texto “canônico-clássico”, cuja circulação de seu original²⁷ entre os leitores atualmente acontece de maneira bastante restrita, o que me levou a pensar se ela – a *Divina Commedia* – ainda é lida, comentada, compreendida, interpretada, “vivenciada” de alguma forma, fui levada a discutir no primeiro capítulo, *TU SE’ LO MIO MAESTRO E ’L MIO AUTORE*, essas questões, explicitadas nos seguintes tópicos: **Dante Alighieri: um clássico entre os contemporâneos**, no qual apresento uma reflexão sobre os conceitos de “cânone” e “clássico” tangenciados pelo poema, onde também inauguro a noção de “microadaptação”, e **Quem são os (possíveis) leitores da *Divina Commedia* no Século XXI?**

Os pesquisadores, Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006) e Mário Feijó Borges Monteiro (2002), assinalam, respectivamente, em tese e dissertação, que a adaptação literária é um tipo de narrativa que por muito tempo tem sido marginalizada pelo meio acadêmico. E Monteiro acrescenta que elas [as adaptações] são bem aceitas em países como Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália, Alemanha e Espanha (e com excelente base de leitores), mas, aqui no Brasil, estão deixando de ser vistas com desconfiança e descrédito. Além disso, não caberia mais a afirmação, feita em 1999, pelo professor Paulo Seben de Azevedo, em sua pesquisa de Doutorado a respeito da adaptação: “transita pelo submundo da literatura: existe, mas é como se não existisse. Qual uma prostituta, muitas vezes é condenada por antigos ou contumazes fregueses; todavia, se divide com a profissional do sexo o vilipêndio público, é com a pornografia que mais se aproxima estatutariamente” (AZEVEDO, 1999, p. 8).

Vejo que as adaptações, diferentemente da afirmação feita há mais de dez anos, fortaleceram-se no que se refere a estudos e pesquisas

²⁷ Sempre que aparecer a palavra “original” estarei me referindo ao texto em italiano. Quando fizer referência à tradução do poema de Dante Alighieri para a língua portuguesa, aparecerá a expressão: “tradução”.

no âmbito acadêmico, passando, de uns anos para cá, a contemplar discussões em GT's – Grupos de Trabalho, ST's – Simpósios Temáticos em eventos de porte internacional, como os Congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, e os Seminários Internacionais Fazendo Gênero, [estes] organizados pela Universidade Federal de Santa Catarina – além de eventos importantes relacionados à “leitura” e “literatura infantojuvenil”, que acontecem em diversos estados do Brasil. Não há razões para ignorá-las, especialmente se pensarmos na variedade de títulos publicados e nas “origens” da literatura infantojuvenil brasileira, que se divide entre traduções e adaptações de textos estrangeiros. Isso significa dizer que não se pode deixar à margem a adaptação literária, pois ela é parte do acervo de leitura para jovens leitores. E usarei essa nomenclatura – “jovens leitores” – durante todo o trabalho em detrimento de “para a literatura infantojuvenil”. Assim, percebendo que o público-alvo das adaptações não é (mais) tão somente a criança e o adolescente – leitores jovens, aos quais supostamente destinam-se as literaturas “infantil” e “infantojuvenil”, proponho uma nova classificação para as adaptações literárias, vendo-as não mais apenas como “adaptações para a literatura infantojuvenil”, mas como “literatura para jovens leitores”.

Embora ainda não seja tão expressivo o número de trabalhos e pesquisas publicados, percebo um crescimento bastante significativo a partir de 2002, percorrendo algumas teses e dissertações. Tal percurso levou-me a uma esfera ainda bastante problemática, e constatei que as adaptações para jovens leitores – as adaptações para a literatura infantojuvenil – podem ser compreendidas de várias maneiras. E, conforme seja feito esse entendimento, terão elas tratamento e *status* diferenciado. Essas reflexões nos conduzem ao segundo capítulo deste trabalho, **NEL MEZZO DEL CAMIN, ADAPTAÇÕES**, onde apresento considerações a respeito da importância das adaptações literárias de textos clássicos para jovens leitores, procurando responder à pergunta que dá título ao primeiro tópico: **Adaptações literárias para jovens leitores, uma selva selvaggia?** Na segunda parte, intitulada **Literatura para jovens leitores**, apresento minha defesa a respeito desta proposta de nomenclatura para as adaptações literárias.²⁸ Nesse capítulo, também, percorro uma série de conceitos a que estão submetidas as adaptações, como: tradução, recriação, resumo, paráfrase e reescritura, buscando pensar, no terceiro tópico, **Como podem ser**

²⁸ Utilizo esta expressão (adaptações literárias), também, como possibilidade de divergir de outras naturezas de adaptações, como as cinematográficas.

compreendidas as adaptações literárias?, cada um deles critica e individualmente com amparo em leituras teóricas de autores como Umberto Eco, Antoine Berman, José Paulo Paes, Octavio Paz, Rosemary Arrojo,²⁹ Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés, Affonso Romano de Sant'anna.

É no terceiro capítulo, *MA QUI LA MORTA POESÌ RESURGA*, que esses conceitos são atravessados nas análises das adaptações literárias da *Divina Commedia* para a literatura para jovens leitores.

Localizamos nove adaptações para jovens leitores da *Divina Commedia* que circulam no Brasil a partir da década de 70. De acordo com as pesquisas de Carvalho (2006), e nossa investigação, acredito ser o texto de Marques Rebelo – publicado inicialmente pela Editora Tecnoprint, em 1970, posteriormente pela Ediouro –, embora baseado na obra de Mary MacGregor, a primeira adaptação da *Divina Commedia* a circular no Brasil. De 70 para cá, surgiram apenas quatro adaptações de autores brasileiros: *A Divina Comédia* (1996), de Cecília Casas, Editora Scipione; *A Divina Comédia* (2002), de Paula Adriana Ribeiro, Editora Rideel; *A divina comédia* (2006), de Luiz Galdino, pela Editora Escala Educacional e *A divina comédia* (2010), de Lino de Albergaria, pela Editora Paulus. A esse total de cinco títulos, acrescento mais dois – adaptações de autores estrangeiros (italianos), que começaram a circular no Brasil recentemente: *Divina Comédia, o conto imortal [Divina Commedia, L'immortale racconto di Dante Alighieri* (2002)], de Piero Selva, traduzido por Maria Lúcia Oberg, e publicado pela Editora Paulinas, em 2002, e *A Divina Comédia [La divina commedia* (2007)], de Roberto Mussapi, traduzido por Luís Camargo, e publicado pela Editora FTD, em 2009. A esse rol, poderia acrescentar mais uma, cuja circulação se dá em tradução, mas optei por inseri-la em categoria à parte por ser feita em quadrinhos: *A divina comédia de Dante* (2011), de Seymour Chwast, traduzida por Alexandre Boide, e publicada pela Editora Companhia das Letras, para se somar à adaptação, também em quadrinhos, *A Divina Comédia* (2011), dos italianos-brasileiros, Piero e Giuseppe Bagnariol, publicada pela Editora Peirópolis.

Assim, dividi as análises deste capítulo em três grupos denominados: **Adaptações de autores brasileiros, Adaptações de**

²⁹ Embora saiba do patente crescimento dos estudos da tradução como disciplina autônoma e, conseqüentemente, a ampliação do leque de teorizações, optei por esses teóricos e pesquisadores por uma questão de escolha.

autores estrangeiros que circulam em tradução no Brasil e A Divina em quadrinhos. Nas análises, procuro comparar elementos conteudísticos – não como “um acerto de contas com o original” – para verificar até onde vai a liberdade criativa do adaptador, como se posiciona e como “ressignifica” a *Divina Commedia* via adaptação. Ao analisar em que medida esses adaptadores e editoras veem/leem/reescrevem/ressignificam suas leituras da *Divina Commedia*, via adaptações, tendo naturalmente o poema de Dante Alighieri como “referência” cronológica, posso esbarrar, a contragosto, em algumas das “teias da normatividade”, “da descritividade”.

Nessas análises, também, atendo-me em questões como: nível da composição, da estrutura narrativa; nível da personagem e nível do discurso (COELHO, 1996), bem como em outros elementos diluídos no texto. Minha intenção, de fato, não é a de apresentar uma análise puramente sistemática/metódica, mas organizada e eficiente, que possibilite ao leitor a percepção, por intermédio de determinados “blocos temáticos”, de como cada adaptação dá tratamento a determinado tema/episódio/personagem, por exemplo, e se realiza (ou não) algumas dessas questões. Embora tenham seu apelo didático, e sejam vistos como paratextos (GENETTE, 2006), decidi analisar também os roteiros/guias/suplementos de leitura e respectivas propostas, pois são encartes que acompanham os livros. Para a elaboração dessas análises, utilizei como texto-base em italiano a *Divina Commedia* organizada e comentada por Emilio Pasquini e Antonio Quaglio (2005), por ser uma das versões mais recentes (primeira edição data de 1988).

Para não perder de vista recentes recriações da *Divina Commedia*, cujo foco dá-se prioritariamente no *Inferno*, apresento no quarto e último capítulo do trabalho, **FU DE LA VOLONTÀ LA LIBERTADE**, duas análises: uma do livro *Supernerd – a saga dantesca*, da escritora Laura Bergallo – tópico denominado pelo título do livro – e, pensando no novo emblema de leitores que se instaura na atualidade – leitores-espectadores-internautas (CANCLINI, 2008) –, uma análise do jogo para videogame e da posterior animação *Dante’s Inferno*, em **O Inferno em jogo, em animação**. É nesta oportunidade que justifico a escolha para o título da pesquisa – **A DIVINA COMMEDIA EM JOGO** – porque meu percurso contempla diferentes maneiras de adaptar ou, melhor dizendo, diferentes maneiras de contar a *Divina Commedia*, seja pelas adaptações literárias (incluindo-se as dos quadrinhos), pela animação, pelo videogame, pelo jogo. O “final” de minha trajetória é tomado pela luminosidade da tela do videogame, da televisão, do computador, que “*per l’universo penetra, e risplende*”, “[...] *che più de*

la sua luce prende” (*Par.*, Canto I, v. 2-4, p. 31).³⁰ Pelo jogo, pela animação, luzes em movimento, em harmonia, em contemplação. “Em jogo” porque o *Inferno* serviu de inspiração tornando-se, assim, jogo de videogame.

Jogo constitui preparação para as tarefas sérias, exercício de autocontrole indispensável ao indivíduo; tem uma função social; pode ser irracional (HUIZINGA, 1971). A *Divina Commedia* “em jogo” porque tem, segundo Huizinga, característica de ser livre, porque provoca uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade com orientação própria, porque se distingue da “vida comum” provocando isolamento, limitação, demandando objetivos, e porque cria ordem e é ordem, podendo efetuar-se dentro do mais rigoroso espírito de seriedade, como o é esta pesquisa.

“Em jogo” também pressupõe “cartas na mesa”, “lance de dados”, “em cena”, “em ação”, “em questão”. A *Divina Commedia* para o *Homo Sapiens*, para o *Homo Ludens*, para *Homo Zappiens*. Diria Dante: ***CRED’IO CH’EI CREDETTE CH’IO CREDESSE***.³¹

³⁰ “no Universo difunde-se e esplandece”, “[...] que mais a sua luz favorece” (*Par.*, Canto I, v. 2-4, p. 493).

³¹ “Penso que ele pensou que eu pensasse” (*Inf.*, Canto XIII, v. 25, p. 108).

1. *TU SE' LO MIO MAESTRO E 'L MIO AUTORE*³²

Dante é, essencialmente, um criador de formas, um poeta-inventor, um pesquisador incansável da linguagem. Em suma: um poeta experimental. Um poeta de vanguarda. Cuja modernidade e cuja ousadia não foram amenizadas pela pátina do tempo, nem pela canonização das Histórias Literárias, mas permanecem em toda a sua agressiva originalidade, atravessando os séculos (Haroldo de Campos).

Silens, silenciorum, a prova começou, as moscas zumbidorum, o Prof. José Evangelista prá lá pra cá andorum, lia “A Divina Comédia”, de soslaio os alunos e alunaes vigiava, com os olhos de lobisomorum, com o Prof. José Evangelistorum ninguém colorum (Roberto Drummond)

1.1. Dante Alighieri: um clássico entre os contemporâneos

Por que a *Divina Commedia*?

Não faltam adjetivos, os quais poderiam facilmente responder à pergunta acima, para ornar os versos de Dante Alighieri.³³ Na tentativa

³² “Tu és meu mestre, tu és meu autor” (*Inf.*, Canto I, v. 85, p. 37).

³³ “Dante nasceu em fins de maio de 1265. Nos primeiros meses de vida, os familiares chamavam-no Durante, talvez em homenagem ao avô materno, supostamente Durante degli Abati (mais tarde, em um momento crucial da história da família, o nome Durante ressurge, referindo-se ao fiador de um grande empréstimo financeiro contraído pelos Alighieri). Durante foi abreviado para Dante, em março de 1266, por ocasião do batismo da criança, e de todos os outros bebês nascidos em Florença desde março de 1265, em cerimônia realizada no antigo batistério de San Giovanni, com seu interior revestido de mármore e mosaicos e seu exterior de pedra rústica (LEWIS, 2002, p. 32). Segundo Barbara Reynolds (2011, p. 21), “Dante Alighieri achava que era um descendente direto dos antigos romanos. De acordo com a tradição familiar, um trisavô do lado de seu pai remontava suas origens aos Elisei, uma das famílias romanas famosas por ter fundado Florença. Este ancestral ilustre, Cacciaguidda, nasceu no final do século XI. Sendo florentino, serviu como outros toscanos na Segunda Cruzada, foi cavaleiro e matou em batalha. Sua esposa, Alighiera Alighieri, vinha da região do vale do Pó, provavelmente de Ferrara, e alguns de seus descendentes adotaram seu nome de família. Derivado da palavra latina *aliger*, significa “alado”.”

de enumerá-los, poderia dizer que a *Divina Commedia* é uma: “obra máxima”, “obra-prima”, “obra clássica”, “obra expoente”, “obra ímpar”, “obra eloquente”, “obra magnífica”, “*opera singolare e unica*” (CROCE, 1948, p. 3), entre inúmeros outros, cuja listagem aqui esboçada não seria concluída tão facilmente.

A *Divina Commedia* é meritória desses adjetivos, mas sua escolha, enquanto *corpus* para este estudo, não se deu apenas em virtude disso. Os motivos de tal escolha irão sendo apresentados ao longo deste capítulo e de toda a tese. Nessa questão, ainda, não se poderia perder de vista a ideia reiterada de que o estudo de obra(s) consagrada(s) percorre um solo menos arenoso, devido à virtuosa fortuna crítica já existente, do que se comparado às obras que ainda estão à espera por um alvorecer – grande maioria, contemporâneas. Quem estuda um texto clássico, canonizado por diversas instituições (Histórias da Literatura, Universidade, Imprensa, por exemplo), está amparado por uma crítica sedimentada, diferentemente de quem se “aventura” em desbravar novas fronteiras.

Estudar adaptações literárias brasileiras da *Divina Commedia* para jovens leitores significa estar em contato com uma fortuna crítica consagrada ou com um “terreno” a ser desbravado? Sim e não e, percebendo duas respostas possíveis, esclareço: quem estuda a adaptação literária tem por base o texto-fonte – *Divina Commedia* –, e nesse sentido ingressa na crítica consolidada que ampara tal texto; por outro lado, a adaptação literária, que é o foco central (e objetivo) desta pesquisa, ainda não possui uma crítica tão solidificada, portanto, entra na segunda categoria pela necessidade de ser explorada. É paradoxal, mas poder-se-ia dizer que é a *Divina Commedia* e não o é ao mesmo tempo. Assim, resta ao pesquisador a tarefa de verificar “de que forma” existe (ou se existe) a presença da *Divina Commedia* nas adaptações. Deve, principalmente, refletir e indagar-se como os versos de Dante Alighieri estão sendo lidos por leitores do século XX e, atualmente, do século XXI, via adaptações. Mas por que a “obra máxima”, a “obra-prima” do italiano que nasceu em Florença em fins de maio de 1265, e faleceu em Ravenna em 1321, ainda está integrando a contemporaneidade?

Se fosse para um estudante, tanto do ensino médio quanto das fases iniciais da graduação, responder a essa pergunta, sua primeira justificativa dar-se-ia em prol de seu aprendizado: a *Divina Commedia* integra a contemporaneidade porque é “clássica”, “superior”, “permanente”, “importante”, ou seja, é “o tubinho preto, o jeans básico”

da literatura mundial – e responderia a questão sem pestanejar, possivelmente sem ter tido contato algum com o texto do poeta italiano.

O termo “clássico”, tão mencionado ao lado de seu parceiro “cânone”, é constantemente associado a significados como antigo, permanente, modelar, elevado, quando não o é a “difícil”, “velho” e “chato”,³⁴ pelos estudantes. Para precisar esses conceitos – clássico e cânone, pois não se tratam necessariamente de sinônimos –, precisamos ter em mente que, por se tratar de arte, mais precisamente a literária, tais termos evocam 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. Assim, para o conceito de clássico, em seu *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (1995), 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. (MOISÉS, 1995, p. 82).

Tendo por base as quatro definições acima, poderíamos compreender que Dante Alighieri é um autor clássico de acordo com os itens (1) e (4), descartando (2) por, embora excelente, no Brasil não é lido nas escolas, mas em maior parte no ambiente acadêmico,³⁵ e (3) por não ser grego nem latino. Assim, vale dizer que o vocábulo clássico não abrange apenas uma definição, mas é aberto a inúmeras possibilidades. Além disso, esse termo 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 a seguir.

Segundo a estudiosa e pesquisadora Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, a compreensão do conceito de cânone é a seguinte:

³⁴ Lembro-me do relato da Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos ao contar que o aluno da graduação, Charles da Silva, sempre que se referia a Machado de Assis, dizia: *Machato* de Assis.

³⁵ Na Itália, os estudantes leem autores clássicos como Dante e Manzoni desde o primário.

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).

O português Carlos Ceia, em *A literatura ensina-se?*, apresenta a seguinte definição para o conceito de cânone, que acrescenta uma informação ao conceito apresentado acima: “O termo grego *kanon* (“espécie de vara de medir”) afirmou-se na cultura românica com sentido preciso de norma” ou “lei”. Porque é um processo de selecção e exclusão, a formação de um cânone obedece inexoravelmente a uma afirmação de poder” (CEIA, 2004, p. 121).

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 analisados 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, que eram recomendados à leitura, uma espécie de listagem dos autores consagrados. 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.

Embora os termos “cânone” e “clássico” se aproximem 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, a “garantia de uma tradição” (CURTIUS, 1979), 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. Isso também nos faz pensar que podemos falar em uma expressão “cânone-clássico”, para Dante, Homero, Virgílio, e “cânone-contemporâneo” para Luigi Pirandello, Guimarães Rosa, Italo Calvino, por exemplo.

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 afirma que apareceu pela primeira vez em Roma, no século II, na obra de Aulo Gélíio. Segundo ela,

Trata-se aí de uma classificação dos cidadãos conforme sua fortuna. Os da primeira classe são os “clássicos”. Os “proletários”, segundo Aulo Gélíio, 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. (PERRONE-MOISÉS, 1998a, p. 62).

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

Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (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.

De acordo com a pesquisadora francesa Pascale Casanova, em *A república mundial das letras*,

Os “clássicos” são o privilégio das nações literárias mais antigas que, após constituírem como intemporais seus textos nacionais fundadores e definirem desse modo seu capital literário como não-nacional e não-histórico, correspondem exatamente à definição que elas próprias deram do que deve ser necessariamente a literatura. O “clássico” encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como A literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, o que servirá de unidade de medida específica. (CASANOVA, 2002, p. 29-30).

Precisamos ler essa definição de “clássico” de Casanova tendo em vista a proposta de seu livro. A pesquisadora francesa procura

descrever aspectos da república mundial das letras (isso mesmo, no título há o uso do artigo definido) que têm sido ignorados tanto pela crítica quanto pelos próprios escritores. A visão que Casanova dá do universo literário parece-nos estranha, imensa, radicalmente nova, se estamos acostumados tão-somente aos “ocidentais”.³⁶ A República Mundial das Letras “tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo sua história, que, escondida pela apropriação nacional (e portanto política) quase sistemática do fato literário, jamais foi até agora realmente descrita” (CASANOVA, 2002, p. 26). E é o que Casanova procura traçar: uma “legislação” em prol de uma história mundial da literatura, que leva em conta a desigualdade dos protagonistas e os elementos de dominação que se manifestam neles.

Após esta breve (porém ampla) perspectiva do livro, podemos ler a citação de Casanova com outro olhar. Segundo a autora francesa, os clássicos são aqueles livros que, por terem aparecido antes, por terem surgido em nações literárias mais antigas, foram tidos como não-nacionais, não-históricos, portanto, privilegiadamente intemporais, clássicos, eternos, duradouros, frutos de uma “definição dada do que deveria ser A literatura”- retomando palavras explicitadas acima. Casanova nos apresenta uma visão menos conformista de um conceito – se é que poderíamos dizer assim – porque algumas³⁷ obras podem ser consideradas clássicas tão-somente por uma questão de privilégio, de regalia, de vantagem. Vantagem de ter aparecido cronologicamente antes de qualquer outra que veio depois, ofuscada e apagada pelo próprio tempo. Neste conceito de clássico estão imbuídos critérios de valor,³⁸ julgamento, apreciação, norma,³⁹ domínio, inclusão, exclusão.⁴⁰

³⁶ Leia-se autores e obras.

³⁷ E ênfase: “algumas obras”.

³⁸ Segundo Casanova, ligado a certas línguas, mas também avaliado segundo um ponto de referência “literariamente absoluto”, o meridiano de Greenwich literário, o qual “permite a todos os protagonistas concordarem com uma medida comum do valor literário” (2002, p. 141).

³⁹ No sentido de reconhecida como legítima por todos.

⁴⁰ Entendimento que se aproxima do apresentado por Peter Hunt, a respeito do conceito de cânone: “o “cânone” se torna apenas mais um conjunto de textos, apreciados por um certo conjunto de pessoas, e somos (ou deveríamos ser) livres para aceitar ou rejeitar seu sistema de valor e os juízos nele baseados.” (HUNT, 2010, p. 37). Uma constatação que faço, mas que não pretende aceitar livremente os dois termos como sinônimos, embora sejam assim empregados em inúmeras situações.

Gerações posteriores foram responsáveis pela manutenção de obras clássicas e acréscimo de novas ao “acervo” existente. Para que o clássico se perenize no tempo, com uma visão notadamente diferente de Casanova, Compagnon (2001, p. 235) afirma que ele [o clássico] 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. E, por falar em público leitor, Leyla Perrone-Moisés, apresenta a escolha e valor na obra crítica de escritores modernos, fenômeno por ela denominado “escritores-críticos”. A proposta é analisar “cânones” particulares de autores-críticos; autores também de “ficção” que, por intermédio de sua crítica literária, escolheram uma “tradição”, propondo (novos) “cânones”. Assim, apresenta leituras valorativas de escritores-críticos⁴¹ baseadas em suas coletâneas críticas, elaborando uma listagem de autores que são por eles [escritores-críticos] preferidos. 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. Procurando fornecer “um currículo mínimo de leituras formadoras” (PERRONE-MOISÉS, 1998a, p. 63), ditadas pelo gosto pessoal e pela própria prática, no quadro geral da escolhas desses escritores-críticos, encontramos praticamente unanimidade na escolha de Dante Alighieri, no entanto, Michel Butor, dos oito escritores-críticos, é o único que não o menciona em sua crítica. O poeta italiano, segundo a pesquisadora, é um dos “campeões” do quadro geral,

⁴¹ Seu critério foi o de selecionar escritores-críticos modernos, que seriam: Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

dividindo espaço com mais três casos exemplares: Donne, Mallarmé e Joyce.

Na verdade, qualquer tipo de lista, quadro, tabela, indicação, 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, em *O cânone ocidental* (2001), estuda 26 escritores, na sua opinião, obrigatórios em nossa cultura, elegendo William Shakespeare como figura central do cânone universal e do cânone ocidental, ao lado de Dante Alighieri. Sua sequência histórica tem início com Dante e se conclui com Samuel Beckett. Bloom justifica sua escolha – “pequena”, se considerarmos a vastidão de autores e obras que compõem a literatura ocidental –, dizendo, “é possível escrever um livro sobre vinte e seis escritores, mas não sobre quatrocentos” (2001a, p. 12). O professor e ensaísta norteamericano procura ser fidedigno para com diversas nações/línguas, trazendo representantes das literaturas de língua espanhola, francesa, alemã e, inclusive, portuguesa, presente por intermédio, não de Camões, mas de Fernando Pessoa, sumariamente apresentado ao lado dos *hermanos* Borges e Neruda, apresentados como leitores de Walt Whitman.

A maior representatividade é marcada por autores e obras de língua inglesa, por meio da qual a índole feminina vem dignificada por Virginia Woolf, Emily Dickinson e Jane Austen. Sem pretensões de me deter longamente nessa listagem, convém mencionar o critério de seleção. Os autores que compõem a lista de cânones foram escolhidos tanto pela sublimidade quanto pela natureza representativa. Para Bloom, 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, mas salienta que ler o cânone não torna o ser humano melhor ou pior, um cidadão mais útil ou nocivo, a verdadeira utilidade de Shakespeare ou Cervantes, de Homero ou Dante, de Chaucer ou Rabelais, “é aumentar nosso próprio eu crescente. [...] 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, 2001a, p. 36-37). Além disso, o que alguns textos canônicos, como *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Fausto Parte Dois* e *Ulisses* “têm em comum é seu mistério, sua capacidade de fazer-nos sentir estranhos em casa” (p. 13).

Segundo Bloom, o cânone ocidental não é um programa de salvação social, e tampouco está a serviço para formar valores morais sociais, políticos ou pessoais, pois “Ler a serviço de qualquer ideologia é, em minha opinião, não ler de modo algum” (p. 36), mas é um “metro de vitalidade”, algo que tenta mapear o “imensurado”.

Bloom é extremamente adepto à leitura dos cânones, e isso pode ser também confirmado por intermédio de seu outro “manifesto”, *Como e por que ler* (2001), onde apresenta uma espécie de clamor à leitura dos clássicos, oferecendo caminhos de leitura para determinadas obras, afirmando que “Ler bem é um dos grandes prazeres da solidão [...]. Ler nos conduz à alteridade, seja à nossa própria ou à de nossos amigos, presentes ou futuros” (BLOOM, 2001b, p. 15). 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. Afirma também 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 seja um entusiasta, um “proclamador” da leitura dessas obras, Bloom vê-se receoso pela incerteza na preferência dos futuros leitores e se questiona: será que vão surgir novas gerações que preferirão Shakespeare e Dante a todos os demais escritores? Bloom não especifica o rol de escritores que comporiam o que ele denomina “demais escritores”, o que nos impede precisar uma resposta. E, tratando-se de “preferência”, atrelada a critérios de gosto e valor, ingressamos em um terreno de caráter puramente pessoal.

Retornemos à pergunta inicial deste tópico: Por que Dante? Por que a *Divina Comédia*? Porque, segundo Bloom, é o mais agressivo e polêmico dos grandes escritores ocidentais, chegando a, inclusive, “apequenar” Milton nesse sentido. Porque seu poema é uma profecia e se assume como uma espécie de Terceiro Testamento, porém sem servir ao Velho e ao Novo – e assim a *Divina Comédia* assume o status de uma nova Escritura, na qual se encontra a mais espetacular invenção de ousada exuberância de Dante – Beatriz –,⁴² condição angelical e

⁴² Segundo Singleton (1978), no poema, o caminho que leva Dante a Beatriz é construído sobre um fio de expectativa do leitor. Ao chegar ao jardim do

projeção de sua assinatura, originalidade e singularidade. Mesmo assim, Dante continua sendo poeta, não teólogo, inserido na categoria de um “alegorista cristão”. Eis a razão de Bloom afirmar que “A teologia não é sua regra, mas seu recurso, um entre muitos” (2001a, p. 82). Porque, também, Dante é a mais viva de todas as personalidades da página impressa, contrastando apenas com Shakespeare,⁴³ pois este “é todo mundo e ninguém; Dante é Dante”; “Tomou para si a última palavra, e enquanto o lemos, não queremos discutir com ele, sobretudo porque desejamos ouvir e visualizar o que ele viu para nós” (BLOOM, 2001a, p. 93). Assim, o leitor depara-se em um cruzamento, dividido entre mergulhar no passado e confrontar essa leitura com as do presente. O texto clássico é, geralmente, refém de circunstâncias que muitos presumem explicar (imaginando ser a única explicação; sendo possível esgotar o significado final da obra). Além disso, nós, leitores, estamos presos a preconceitos de leituras da contemporaneidade, o que pode tornar esse encontro mais complexo.

Benedetto Croce, em texto escrito por volta da década de 20, intitulado *La poesia di Dante* (1948), percebe em Dante a figura de um homem de ação, partícipe ao seu modo da crise italiana e europeia entre o fim do século XIII e início do século XIV. Segundo este crítico italiano, “a poesia de Dante é principalmente, e se poderia dizer quase

Paraíso Terrestre, surge diante de “nós” uma senhorita que canta e escolhe flores entre flores. Questionamo-nos: “Beatriz?”. “Não, é Matelda”.

⁴³ Harold Bloom não foi o único nem o primeiro a aproximar o poeta italiano do escritor inglês. Benedetto Croce já o havia feito, mas o faz por intermédio de uma ressalva: “é preciso se abster de muito aproximar, comparando, Dante a Shakespeare, o primeiro poeta igual a ele em grandeza que se encontra depois dele na história da poesia europeia; porque Shakespeare, precisamente, representa, e é, uma outra época do espírito humano, na qual a concepção dantesca do mundo tinha sido abalada, e sobre a clareza, que iluminava também a necessidade do mistério, havia se estendido uma nova sombra de mistério, e a perplexidade da mente e do ânimo, que Dante não conhecia ou havia brevemente vencida, tinha se tornado a nota dominante”. [*bisogna astenersi dal troppo ravvicinare, paragonando, Dante allo Shakespeare, il primo poeta pari a lui di grandezza che s'incontri dopo di lui nella storia della poesia europea; perché lo Shakespeare, per l'appunto, rappresenta, ed è, un'altra epoca dello spirito umano, nella quale la concezione dantesca del mondo era stata sconvolta, e sulla chiarezza, che illuminava anche la necessità del mistero, si era distesa una nuova ombra di mistero, e la perplessità della mente e dell'animo, che Dante non conosceva o aveva presto vinta, era diventata la nota dominante*] (1948, p. 161-162).

unicamente, a poesia da *Commedia*, porque na *Commedia* ele une de uma só vez a plena originalidade e a excelência artística”,⁴⁴ e visualiza no poema um entrelaçamento entre o *opus poëticum*, o *opus philosophicum* e o *opus practicum*, bem como entre sentimentos e fantasias, atos de fé e de religiosidade, censuras da política florentina e da Igreja e do Império, dos princípios italianos e estrangeiros, sentenças e vinganças, símbolos, alegorias. Para ele, a *Divina Commedia* deve ser considerada sob três aspectos: o do “estudo literário”, pelos belíssimos falares toscanos; o da “história”, por conter uma história dos tempos bárbaros da Itália, e maior do que os citados, o “poético”, por apresentar exemplo de sublime poesia.

Para Charles Singleton, em *La poesia della Divina Commedia* (1978), “a *Vida nova* transcende o seu particular momento histórico (e a esse sobrevive) como qualquer outra autêntica obra de arte, mas lhe falta a extraordinária força da *Divina Commedia*” (p. 7-8).⁴⁵ Embora afirme que esta possua uma extraordinária força em detrimento daquela, em páginas adiante reconhece que “A *Comédia* é construída sobre a *Vida nova* mais intrinsecamente de quanto tivéssemos imaginado [...]” (1978, p. 82).⁴⁶ Em seu ensaio, defende a ideia de que a poesia da *Divina Commedia* é um exemplo supremo de imitação, uma obra elaborada como analogia do universo criado na Idade Média,⁴⁷ uma alegoria. Ou

⁴⁴ “*la poesia di Dante è principalmente, e si potrebbe dire quasi unicamente, la poesia della Commedia, perché nella Commedia egli giunse tutt'insieme alla piena originalità e all'eccellenza artistica*” (CROCE, 1948, p. 27).

⁴⁵ “*La Vita Nuova transcende il suo particolare momento storico (e ad Esso sopravvive) come ogni altra autentica opera d'arte, ma le manca la straordinaria forza della Divina Commedia*”. *Vita nuova* foi escrita entre 1292 e 1294.

⁴⁶ “*La Commedia è costruita sulla Vita nuova più intrinsecamente di quanto avessimo immaginato [...]*”.

⁴⁷ Um esclarecimento: tomo o conceito de “Idade Média” apresentado por Jacques Le Goff (2008, p. 14) que acredita, a exemplo do historiador inglês G. M. Trevelyan, citado por Curtius, em *English social history* (1944), em uma longa Idade Média porque não vê a ruptura do Renascimento: “A mesma dependência de uma economia rural à mercê das fomes, a mesma fragilidade das máquinas, a mesma vida urbana em que a burguesia não chegava a conquistar o poder, a mesma forte presença da Igreja, as mesmas mentalidades “feudais”, e o impacto sempre forte da crença no milagre, os métodos sempre escolásticos de ensino universitário, os mesmos ritos monárquicos prolongam a Idade Média.” Idade Média em que predominou o pensamento religioso e a Bíblia foi o texto de referência, que explica o universo e a sociedade e regula os

seja, imitação de modos de pensar e de sentir o mundo, de como é feita a justiça de Deus após a morte. Vendo no poema possibilidade(s) “simbólicas” e “alegóricas”, explica que o primeiro seria o modo pelo qual Dante imita a estrutura do mundo real, o segundo, em contrapartida, o modo pelo qual ele imita a estrutura do livro Divino, a Sagrada Escritura. De qualquer modo, não podemos nos esquecer de que a procissão no Paraíso Terrestre, feita diante dos olhos do poeta, é uma procissão da Sagrada Escritura: os livros do Antigo Testamento, os quatro Evangelhos e os livros restantes do Novo Testamento. No encerramento deste cortejo, surge uma figura que simboliza o Apocalipse.

Embora procure distinguir três dimensões da estrutura do poema – alegoria, simbolismo e o esquema analógico –, Singleton afirma que a analogia é a que pode ser considerada o princípio geral por meio do qual o poema revela a sua verdade. Alegoria e simbolismo são incorporados pela analogia: alegoria no sentido de o poema resultar em uma alegoria da Escritura, o simbolismo, imagem do mundo real criado por Deus. Mas, o poema se distingue da Escritura pelo fato de que é uma invenção, uma *fictio*. Nas palavras de Singleton (1978, p. 88), “A *fictio* della *Divina Commedia* é que ela não seja uma *fictio*”.⁴⁸ Nada a transforma em uma invenção, porque tudo o que aconteceu ao peregrino, aconteceu de verdade, o poeta percorreu o caminho e, agora que retornou, registra fielmente aquilo que lhe aconteceu (SINGLETON, 1978).

A pluralidade de interpretação é atestada pelo próprio Dante Alighieri, o “*Fiorentino di nascita e non di costumi*”, na *Epístola* a Can Grande della Scala, em que apresenta quatro sentidos: literal, alegórico, moral e anagógico, dizendo:

Para esclarecer o que temos para dizer, ocorre saber que não é um somente o sentido desta obra: mais, pode ser definida “polissêmica”, ou seja, dotada de mais significados. De fato, o primeiro significado é aquele proveniente de uma leitura “ao pé da letra”; um outro é produzido por uma leitura que ingressa no significado profundo. O

comportamentos culturais, políticos e sociais. Monarquia cristã é uma instituição sagrada e o rei é, em primeiro lugar, o defensor da fé. Le Goff reconhece que, nos manuais, a Idade Média vai do século V ao XV. Segundo Le Goff, a Idade Média só teve fim com as Revoluções Francesa e Industrial.

⁴⁸ “*La fictio della Divina Commedia è che essa non sia una fictio*”.

primeiro se define *significado literal*, o segundo, de tipo alegórico, moral ou anagógico. “Durante o êxodo de Israel do Egito, a casa de Jacó rompeu com uma nação estrangeira, a Judeia tornou-se um santuário e Israel o seu domínio”. Se observarmos somente o *significado literal*, estes versos aparecem referidos ao êxodo do povo de Israel do Egito, ao tempo de Moisés; mas se observarmos o *significado alegórico*, o significado se move sobre a nossa redenção à obra de Cristo. Se olharmos o *sentido moral*, tomamos a conversão da alma do luto miserável do pecado à Graça; o *sentido anagógico* indica, finalmente, a liberação da alma santa da servidão desta corrupção terrena, para a liberdade da glória eterna. E apesar destes significados místicos serem chamados por denominações diversas, em geral todos podem ser chamados *alegóricos*, porque transcendem o sentido literal ou narrativo. De fato, *alegoria* é proveniente do grego *alleon* que, em latim, se pronuncia *alienum*, vale dizer *diverso*.⁴⁹

⁴⁹ “*Per chiarire quanto stiamo per dire, occorre sapere che non è uno solo il senso di quest'opera: anzi, essa può essere definita polisensa, ossia dotata di più significati. Infatti, il primo significato è quello ricavato da una lettura alla lettera; un altro è prodotto da una lettura che va al significato profondo. Il primo si definisce significato letterale, il secondo, di tipo allegorico, morale oppure anagogico. 'Durante l'esodo di Israele dall'Egitto, la casa di Giacobbe si staccò da un popolo straniero, la Giudea divenne un santuario e Israele il suo dominio'. Se osserviamo solamente il significato letterale, questi versi appaiono riferiti all'esodo del popolo di Israele dall'Egitto, al tempo di Mosè; ma se osserviamo il significato allegorico, il significato si sposta sulla nostra redenzione ad opera di Cristo. Se guardiamo al senso morale, cogliamo la conversione dell'anima dal lutto miserabile del peccato alla Grazia; il senso anagogico indica, infine, la liberazione dell'anima santa dalla servitù di questa corruzione terrena, verso la libertà della gloria eterna. E benchè questi significati mistici siano chiamati con denominazioni diverse, in generale tutti possono essere chiamati allegorici, perché sono traslati dal senso letterale o narrativo. Infatti allegoria viene ricavata dal greco alleon che, in latino, si pronuncia alienum, vale a dire diverso.*” In: *Lettera a Can Grande*. Tradução inédita para o italiano de Maria Adele Garavaglia. Disponível em: <<http://www.classicitaliani.it/dante/cangran.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

Se, segundo Dante, se considerar apenas o sentido literal, será levada em conta a condição das almas após a morte. Se for levado em conta o sentido alegórico, recairá sobre o homem que, merecendo ou não merecendo, é gratificado ou punido pelo justo castigo. Ou seja, a compreensão do poema está associada ao conceito de alegoria e, historicamente, os teóricos seguiram caminhos diferentes de sua interpretação: um livro profético, de revelação divina – alegoria dos teólogos – e valor imaginativo, *fiction* – alegoria dos poetas. Singleton compreende o poema de Dante como uma “alegoria dos teólogos”. Escolher entre as duas alegorias, via Singleton, não deveria ser difícil por ser fato que a alegoria do poema é a alegoria dos teólogos.

No entendimento de Barbara Reynolds (2011, p. 203),

A *Commedia* é uma alegoria de condenação, arrependimento e beatitude, e como tal pode ser aplicada igualmente à convicção cristã e ao comportamento humano, assim como à própria salvação de Dante; ou então algo como um grande sermão com acréscimos visuais e efeitos sonoros. Mas também é uma diatribe contra Florença e outras cidades, contra o papado, contra a monarquia da França e contra imperadores negligentes, que permitiram que a Itália se degenerasse em discórdia.

O ensaísta contemporâneo Gianfranco Contini, em *Un'idea di Dante* (1999), compreende em Dante um homem da Idade Média que, em vez de se limitar a glossar os ditos memoráveis, uso comum das escolas, produz e lapida seus próprios versos e rimas, o que lhe confere o mesmo “*piglio legislativo*”. O crítico italiano acrescenta que a “o ideal da *Divina Comédia* não está voltado para uma ‘vida melhor’, mas para um mundo de cá melhor”,⁵⁰ no sentido de ser a vida daqui uma preparação para a vida do além, e reconhece que é a única obra de arte da Idade Média Europeia ainda linguisticamente viva. A experiência direta e o raciocínio, a argumentação, são fonte de conhecimento tanto quanto a sabedoria humana. Além disso, o poeta medieval se justifica sempre como sábio e como profeta, pois contribui para a fonte do saber

⁵⁰ “*l'intenzione della Commedia non è volta ad “una vita migliore”, ma a un aldiquà migliore*” (CONTINI, 1999, p. 70).

e é um revelador porque age como tal sobre os destinos da humanidade. Ainda, é importante ter em vista que,

A vida de Dante mesclava-se inteiramente à história de Florença, história, ao menos em parte, resultante da antiga contenda européia entre os (assim chamados) guelfos e gibelinos.⁵¹ Ambos os nomes têm origem germânica – Welf e Weiblingen, respectivamente – e, a princípio, no século XII, referiam-se a duas casas germânicas combativas e nobres. No início do século XIII, à medida que a controvérsia crescia, os gibelinos se constituíram no partido que apoiava a causa do sacro imperador romano como autoridade absoluta na Europa, e os guelfos tornaram-se a facção que apoiava o papado, com relação à referida causa. Mais tarde, o embate entre guelfos e gibelinos seria travado em cidades como Florença e Bolonha; porém, no período em questão, os dois nomes ainda não se referiam à controvérsia histórica, mas a facções conflitantes. (LEWIS, 2002, p. 17-18).

⁵¹ Em um contexto de conflitos – Império-Igreja, comercial entre as cidades, social interno das comunas – é que se dá a formação dos partidos gibelino e guelfo. A família de Dante e de sua esposa era dos guelfos. Partidário dos guelfos brancos, Dante foi eleito membro do corpo executivo conhecido como Conselho dos Cem e reconhecido como um orador eloquente e persuasivo. Em 1300, foi delegado em San Gimignano, e, depois de cinco anos, eleito um dos seis priores, ocupando o cargo de 15 de junho a 15 de agosto do presente ano. Em 1301, Bonifácio VIII solicitou apoio de Florença para uma campanha pessoal, mas Dante a recusou, tendo início uma amarga implicância com o papa. Pouco tempo depois, a convite do papa como suposto pacificador entre as duas facções (brancos e os negros), Carlos de Valois, com Corso Donati, e a conivência de Bonifácio VIII, aplicaram um golpe de estado, tomando a cidade de Florença e, conseqüentemente, expulsando os guelfos brancos (dentre eles, Dante) dali. Mais tarde, por volta de 1304, Dante se uniria aos gibelinos exilados para tomar Florença, mas a inventiva foi sem sucesso. Posteriormente, eliminado de Florença o partido florentino gibelino, os grupos guelfos dividiram-se em duas facções: os brancos e os negros, respectivamente, dos novos ricos, que ascendiam em virtude do comércio, e dos elementos de linhagens decadentes.

Hilário Franco Junior (1986) vê na *Commedia* um espelho da condição humana, individual e coletivo, e a compreende como uma autobiografia espiritual do poeta e uma biografia temporal do ser humano. Otto Maria Carpeaux, em contrapartida, entende como “um panfleto político como nenhum outro foi escrito, antes ou depois, uma tentativa de aprisionar nas “flamas cantantes das suas *terzinas*” os inimigos vitoriosos, o Papa e os seus aliados, os ‘republicanos’ dos ‘*comuni*’” (2009, p. 13), e acrescenta, dizendo,

[...] não tem ação; não tem enredo. O único elemento que liga os versos, reúne os cantos, junta as três partes, é a pessoa do próprio poeta, constantemente presente. Do começo do Inferno até o fim do Paraíso, é Dante que fala. É uma obra de expressão pessoal, uma obra lírica, no sentido da estética crociana: o lirismo é o centro vital da obra de arte. Por isso, a *Divina Comédia* vive. (CARPEAUX, 2009, p. 8).

Embora Carpeaux compreenda o poema como uma obra de expressão pessoal, Curtius (1979) concordaria somente em partes com essa opinião. Para ele, o poema move-se na transcendência, sendo transposto, de certa forma, pela história, pelo presente; intemporalidade e temporalidade se entrelaçam de modo que não é possível separá-las.

Intemporal, canônico, eterno. O próprio Dante, em sua *Divina Commedia*, no Canto IV, do *Inferno*, mais precisamente no Primeiro Círculo, o Limbo,⁵² reconheceu-se e classificou-se como canônico, um poeta que ficaria para a posteridade, o “sexto” de um panteão formado por Homero, Horácio, Ovídio, Lucano, Virgílio, procurando tornar

⁵² Onde estão almas boas, de adultos e crianças que não encontraram a “verdadeira fé” – o cristianismo. Dentre esses adultos, nobres poetas, filósofos e pensadores. Explica Virgílio a Dante: “*Or vo’ che sappi, innanzi che più andi,/ ch’ei non peccaro; e s’elli hanno mercedi,/ non basta, perché non ebber battesimo,/ ch’è porta de la fede che tu credi;/ e s’e’ furon dinanzi al cristianesimo,/ non adorar debitamente a Dio:/ e di questi dotai son io medesimo.*” (*Inf.*, Canto IV, v. 33-39, p. 52-53). [eles, te explico antes de mais andar,/ não pecaram, mas não têm validade,/ sem batismo, seus méritos, e isto/ faz parte dessa fé na qual tu crês;/ e os que tenham vivido antes de Cristo/ não adoraram Deus devidamente,/ e eu dessa condição também consisto.” (*Inf.*, Canto IV, v. 33-39, p. 52-53).]

evidente um ideal de magnanimidade, que está expresso nos seguintes versos:

*Lo buon maestro cominciò a dire:
 “Mira colui con quella spada in mano,
 che vien dinanzi ai tre sí come sire:
 quelli è Omero poeta sovrano;
 l’altro è Orazio satiro che vene;
 Ovidio è ’l terzo, e l’ultimo Lucano.
 Però che ciascun meco si convene
 nel nome che sono la voce sola,
 fannomi onore, e di cio fanno bene”.*
*Così vid’i’ adunar la bella scola
 di quel signor de l’altissimo canto
 che sovra li altri com’aquila vola.
 Da ch’ebber ragionato insieme alquanto,
 volsersi a me con salutevol cenno,
 e ’l mio maestro sorrise di tanto;
 e più d’onore ancora assai mi fenno,
 ch’e’ sí mi fecer de la loro schiera,
 sí ch’io fui sesto tra cotanto senno.
 (Inf., Canto IV, v. 86-102, p. 55-56).⁵³*

A respeito desses versos, Curtius (1979) comenta que o poeta precisava ser acolhido “no seu grêmio”; os seis poetas encontram-se reunidos numa “comunidade ideal: numa “bela escola” (*la bella scuola*, [como afirma o próprio Dante]) de autoridade permanente, cujos membros possuem igual dignidade” (p. 19). Uma seleção feita pelo poeta do panteão antigo, uma representatividade da Antiguidade sob o olhar medieval.

No Canto XI, do *Purgatório*, reservado aos soberbos, Dante novamente se promove na fala de Oderisi da Gubbio, que lhe diz: “*Così ha tolto l’uno a l’altro Guido/ la gloria de la lingua; e forse è nato/ chi*

⁵³ “Olha o que vem à frente qual decano/ dos outros três, segurando uma espada;/ ele é Homero, poeta soberano;/ o satírico Horácio junto vem,/ terceiro é Ovídio e último Lucano./ Desde que cada um deles detém/ os mesmos dotes co’os quais fui saudado,/ recebo sua honraria como convém.”/ Assim o belo grupo vi formado/ da escola do senhor do excelso canto/ cujo vôo, como d’águia, é incontestado./ Longo foi seu colóquio, e entretanto/ acenavam a mim, e eu vi o prazer/ no sorriso do Mestre meu, porquanto/ o privilégio iriam me conceder/ da acolhida na sua comunidade./ E assim fui sexto entre tanto saber.” (Inf., Canto IV, v. 86-102, p. 55-56).

l'uno e l'altro caccerà del nido.” (*Pur.*, Canto XI, v. 97-99, p. 176).⁵⁴ – Guido Cavalcanti (1250/1255-1300), poeta e amigo de Dante, havia superado Guido Guinizzelli (1230-antes de 1300) – primado da eloquência vulgar, e aquele que os substituiria seria, implicitamente, o próprio Dante Alighieri. Ainda no *Purgatório*, no Canto XXIV, conversando com Bonagiunta Orbicciani, *rimatore*, poeta, a respeito do desenvolvimento temático e estilístico da poesia *duecentesca*, Dante faz referência, pela voz de Orbicciani, à sua produção poética, clamando-se como um dos que inaugurou novas rimas.⁵⁵

*Ma dí s' i' veggio qui colui che fore
Trasse le nove rime, cominciando
'Donne ch' avete intelletto d'amore'".
E io a lui: "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch' e' ditta dentro vo significando".
(*Pur.*, Canto XXIV, v. 49-54, p. 337- 338).⁵⁶*

Embora o poeta tenha elegido a si mesmo na *Divina Commedia* como o sexto entre tanto saber, como o que trouxe novas rimas, chegando a intitular, em um verso do *Paraíso*, o poema de “*poema sacro*” (Canto XXV, v. 1, p. 352) – título que ele teria escolhido, se não tivesse optado por uma denominação acordada com as regras da escola retórica, segundo provocação de Curtius (1979) –, no período em que vivera, segundo R. W. B. Lewis, Dante já era conhecido e prestigiado por sua poesia:

Já em 1321, as duas primeiras partes da *Comédia* encontravam-se transcritas e à disposição de leitores havia alguns anos, e Dante era aclamado em quase toda a Toscana como o maior poeta da

⁵⁴ “Assim tirou de um o outro Guido/ da língua a glória, e talvez já é chegado/ quem do ninho eles dois terá varrido.” (*Pur.*, Canto XI, v. 97-99, p. 329).

⁵⁵ A estrutura métrica, conhecida como *terza rima*, *terzina dantesca* ou rima encadeada (ABA, BCB, CDC, DED) foi originalmente criada por Dante. Ainda, segundo Reynolds (2011), a rima acaba sendo uma arma contra omissões e alterações dos copistas.

⁵⁶ “Mas dize se quem vejo é o próprio autor/ que intentou novas rimas, começando:/ - *Donas que entendimento haveis do amor*”./ “Aquele eu sou”, tornei-lhe então, “que, quando/ Amor me inspira, atendo e, da maneira/ que dentro o escuto, o vou manifestando.” (*Pur.*, Canto XXIV, v. 49-54, p. 416).

região. No entanto, as autoridades florentinas não cederiam, e a cerimônia imaginada, a coroação do poeta na pia batismal de San Giovanni, jamais ocorreria. Dante faleceu em 14 de setembro de 1321, em Ravena, e lá foi sepultado. (LEWIS, 2002, p. 27-28).

O poeta italiano jamais foi coroado na pia batismal de San Giovanni, mas sua *Divina Commedia* atravessou séculos, carregando consigo uma síntese enciclopédica do conhecimento filosófico e científico da Idade Média. Curtius, ao prestar a mesma informação – prestígio de Dante como poeta em seu tempo –, apresenta um aspecto que nos é particularmente interessante: “A *Comédia* foi divulgada em numerosas cópias, adaptada em resumos metrificados, várias vezes comentada nos dois decênios após a morte de Dante” (1979, p. 391). O que seriam exatamente esses resumos metrificados do poema no século XIV? Com essa informação de Curtius, importante para este trabalho, embora parca em densidade (no sentido de que temos apenas a informação, e não o acesso à natureza do que ela traz), é possível pensar na necessidade de adequações, facilitações, ajustes (HUTCHEON, 2011) do poema, por meio de resumos com métrica, para os leitores do tempo de Dante. Além disso, ainda, precisamos ter em mente que Dante já utilizou o *volgare* em sua *Divina Commedia* como, também, uma forma de valorizar o idioma nascente e possivelmente alargar o círculo de leitores.

Apesar de reconhecido, lido e comentado em seu tempo, a situação de Dante não foi encarada de forma unânime pela posteridade. Na França, por exemplo, embora Antoine Rivarol tenha feito a tradução do Inferno (1784), a resistência dos leitores foi intensa e só nos tempos modernos (meados do século XIX) a crítica acadêmica teve aceitação de Dante (CURTIUS, 1979). Benedetto Croce demonstra, no “Apêndice” de livro já mencionado, que o poeta italiano não foi ovacionado unanimemente. A citação é longa, mas cabe para ilustrar nossas reflexões:

Voltaire, que definira uma vez a *Commedia* como poema bizarro, brilhante, de algumas belezas naturais, e outra vez até mesmo como uma baderna, um *salmigoudis* (miscelânea), e rira dos anacronismos que continha, e zombara que a reputação seria constante, porque todos a admiravam, mas ninguém a lia; Bettinelli, que,

salvando algumas partes, de milhares de versos, a julgara um tecido de sermões, de diálogos, de questões sem outro guia que não as paixões e o capricho do autor, privada de ações ou com ações somente de decadência, de passagens, de ascendência, de idas e vindas, inculta de símbolos, e cheia de alusões a obscuros indivíduos contemporâneos do poeta; foram os dois mais famosos representantes de uma opinião, então, largamente divulgada. Encontra-se essa, de fato, tal qual, em Cesarotti, para quem a *Commedia* era “uma baderna grotesca”, uma “não-divina *Commedia*”, e, em forma epigramática, em Orazio Walpole (1782), que chamava Dante “extravagante, absurdo, repugnante, em resumo, um metodista em Bedlam” (ou seja, no manicômio); e se ressentia ecoar de Goethe, quando, em 1788, escrevia não compreender como poderia entreter-se com aquele poema, em que o Inferno para ele tornava-se horrendo, o Purgatorio confuso, e o Paraíso fastidioso. (1948, p. 174).⁵⁷

⁵⁷ “Il Voltaire, che definì una volta la *Commedia* poema bizzarro, splendente, di alcune bellezze naturali, e altra volta addirittura un guazzabuglio, un salmigoudis, e rise degli anacronismi che conteneva, e motteggiò che la riputazione ne starebbe sempre salda, perché tutti la ammiravano e niuno la leggeva; il Bettinelli, che, facendo ach'esse salvezza solo di alcuni pezzi, di un migliaio circa di versi, la giudicò un tessuto di prediche, di dialoghi, di quistioni con non altra guida che le passioni e il capriccio dell'autore, priva di azione o con azioni soltanto di discese, di passaggi, di salite, di andate e ritorni, irta da simboli e piena di allusioni a oscuri individui contemporanei del poeta; furono, i due più famosi rappresentanti di un'opinione allora largamente divulgata. S'incontra essa, infatti, tal quale, presso molti altri, e per esempio, presso il Cesarotti, per cui la *Commedia* era “un guazzabuglio grottesco”, una “non-divina-*Commedia*”, e, in forma epigrammatica, presso Orazio Walpole (1782), che chiamava Dante “stravagante, assurdo, disgustevole, in breve, un metodista in Bedlam” (cioè, al manicômio); e si risente echeggiata dal Goethe, quando, nel 1778, scriveva di non comprendere come ci si potesse intrattenere con quel poema, di cui l'Inferno a lui tornava orrendo, il Purgatorio equivoco e il Paradiso noioso.”

Essa inaceitação de Dante percorreu ainda mais algumas décadas o mundo dos literatos. A problemática, embora ficcionalizada,⁵⁸ é apresentada no livro do americano Matthew Pearl, *O Clube Dante*, publicado em 2003, mas traduzido no Brasil em 2005. Ambientada em 1865, em Boston, a história apresenta algumas das dificuldades pelas quais Henry Wadsworth Longfellow (primeiro poeta americano a conquistar fama internacional), James Russell Lowell, Dr. Oliver Wendell Holmes, o historiador George Washington Greene e o editor James T. Fields, passam para completar a primeira tradução integral da *Divina Commedia* no país. Colaboradores de Longfellow, que deu início à tradução de Dante na sua casa em Cambridge, Massachusetts, eles são conhecidos como membros do Clube Dante. No entanto, o projeto é censurado pelo conservadorismo literário (posição dominante do grego e do latim, bem como pelo saudosismo cultural – trabalhos originais do país), mas, principalmente, pelos poderosos – a Corporação – de Harvard, cuja luta para manter o poeta na clandestinidade devia-se à ideia de que Dante infiltraria a mente dos americanos com visões nefastas e estranhas; seria um mal para a humanidade americana. Como bem alerta o próprio autor, embora alguns intelectuais já tivessem demonstrado familiaridade com Dante por conta das traduções britânicas da *Divina Commedia* no período, “o público em geral permanecia praticamente sem acesso à sua poesia” (2005, p. 403).

A causa literária começa a fracassar quando os membros do Clube descobrem que uma série de mortes acontece por Boston e Cambridge cujas punições estavam relacionadas à culpa-pena apresentada pelo poeta italiano no *Inferno*. É possível compreender a angústia dos pesquisadores na fala do poeta Longfellow:

– Meus caros amigos, rogo que concordem, se puderem, com esse ponto: mesmo se a polícia confiar em nós, mesmo se realmente confiarem e acreditarem em nós, estaríamos sob suspeição até o assassino ser pego. E então, mesmo com o assassino preso, Dante estaria manchado de sangue antes de os americanos conhecerem suas palavras, e em um momento em que nosso país não pode agüentar outras mortes. O doutor Manning e a Corporação já desejam enterrar

⁵⁸ Em “Nota Histórica”, assevera Matthew Pearl (2005, p. 403), “este romance tenta permanecer historicamente fiel às personagens caracterizadas e seus contemporâneos [...]”.

Dante para preservar o currículo deles, e este seria um caixão de aço. Dante cairia na mesma maldição que caiu em Florença, por mil anos por vir. Holmes está certo: não contaremos a ninguém. (PEARL, 2005, p. 119).

Mas a grande surpresa do romance está na descoberta de que Lúcifer – o assassino –, tinha assumido suas punições em benefício e em defesa do Clube Dante, ou seja, estava “liquidando” todos aqueles que impedi(r)am, de uma forma ou de outra, a publicação da tradução americana.

Em páginas adiante, na voz de Dr. Holmes, a retomada dos comentários de Voltaire, apresentados anteriormente:

[...] Nós não somos os primeiros a tentar defender a poesia de Dante e talvez a nossa parte seja sempre em vão! Vocês nunca pensaram que Voltaire poderia estar certo, que Dante não passava de um louco e sua obra, uma *monstruosidade*? Dante perdeu sua vida em Florença, e se vingou criando uma literatura na qual ousou se transformar em Deus. E agora nós desencadeamos tudo isso em uma cidade que dizemos amar, e vamos ter de pagar por isso! (PEARL, 2005, p. 239).

Mostruosidades ou não, o fato é que as reflexões de Pearl, embasadas em muita pesquisa, nos levam a pensar em Dante Alighieri e em sua *Divina Commedia* como “clássicos” não consumados, inexistentes, clandestinos, proibidos, inaceitos, inadmissíveis porque pouco apropriados ao paladar americano da época – exemplo apresentado no livro. No excerto, ainda, é válido destacar a interpretação de Holmes vendo em Dante uma pretensão de se transformar em Deus, como forma de apresentar sua vingança à cidade de Florença.

Apontando para o sentido da “cartografia imagética” instaurada pelo poeta italiano, registro impressões de leitura da *Divina Commedia*, do argentino Alberto Manguel, em artigo publicado no jornal *El País*, intitulado: “Cuando leí a Dante”, em 10 de agosto de 2011. Ao falar de seu envolvimento com a *Divina*, Manguel menciona livros que mudaram sua vida, tais como: *O Rei Lear*, *Alice no país das maravilhas*, *Ficções*, os quais lhe permitiam uma compreensão “geográfica”

compreensível. Diferentemente, com relação à *Divina Commedia*, o mesmo não acontecia. Cito Manguel:

Pero el universo de la Comedia escapa a la capacidad de mi imaginación, como la visión final prometida escapó al propio Dante. Hay tal complejidad (siempre diáfana hasta un cierto punto, siempre inteligible pero no totalmente) en cada uno de sus cantos y en cada uno de sus versos, tal red de significados y alusiones e imágenes, tal juego de espejos entre su historia y nuestro presente, que la Comedia da la impresión de extenderse hasta casi el infinito, como en esos modelos astronómicos que describen el cosmos visible e invisible. Y no de manera hermética porque, paradójicamente, el lector de la Comedia siente sobre todo su calidad temporal humana. [...].

Eso es, quizá, porque aquella primera vez sentí que la literatura de Dante me estaba revelando el universo entero y todos sus secretos, cuando en verdad me estaba prometiendo una revelación que ni siquiera los ángeles pueden concedernos por completo, y gracias a lo cual seguimos (y seguiremos) relejendo.⁵⁹

A *Divina Commedia* possui sua complexidade e inteligibilidade por conta de suas alusões e imagens, como afirma Manguel. Sua improvável descoberta/visualização completa em uma primeira leitura faz com que a continuemos lendo e, a cada nova leitura, a sensação de se deparar com um novo livro.⁶⁰ Às palavras de Manguel, acrescento as de Curtius, a respeito da quantidade de personagens, atualmente desconhecidos, que fazem parte do poema: “Dante contava com a erudição de seus leitores, e eis a razão da dificuldade de compreendê-lo” (1979, p. 382-383). Em linhas adiante, apresenta dados curiosos:

⁵⁹Disponível em:

<http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/lei/Dante/elpten/20110810elpepirdv/7/Tes>>. Acesso em: 16 ago. 2011.

⁶⁰A afirmação de Manguel reitera implicitamente as reflexões de Italo Calvino, em “Por que ler os clássicos”. Tratarei deste ensaio em parágrafos adiante.

Contei na *Comédia*, em números redondos, cento e oitenta italianos e noventa estrangeiros, quer dizer, mais de duzentos e cinquenta nomes provêm da Antiguidade (inclusive figuras poéticas, como Rifeu, como todo o pessoal da mitologia). Restam umas oitenta personagens bíblicas (1979, p. 383).

É importante salientar que a complexidade, a inteligibilidade do poema não se restringem apenas a grande quantidade de personagens, imagens ou alusões. Por seu conhecimento enciclopédico e simbólico, a leitura dos versos, para quem não domina a língua italiana, traça um caminho permeado de armadilhas e obstáculos, e o leitor brasileiro pode se aproximar do texto clássico dantesco lendo traduções e adaptações, que se tornaram não apenas uma tendência, mas uma necessidade.

Ao pensar em fornecer uma leitura orientada, a Editora Globo, com a tentativa de lançar “manuais” explicativos a respeito de determinados autores⁶¹ consagrados, com assertivas sobre o conjunto da obra, notas biográficas e históricas, lançou, em 2008, a Coleção “Por que ler”,⁶² coordenada por Rinaldo Gama. Com o intuito de tanto introduzir leitores leigos quanto instruir leitores assíduos a respeito de determinadas obras/autores, um dos livros, de autoria de Eduardo Sterzi,

⁶¹ Espécie de *remake* da Coleção “Literatura Comentada”, e de tantas outras que vieram, lançada pela Editora Abril, no início dos anos 80. Essa coleção chegou a ter mais de trinta títulos publicados de autores de língua portuguesa, mas tinha um apelo mais didático do que o pretendido pela Editora Globo porque trazia exercícios de compreensão e atividades de criação. Por outro lado, sua prioridade estava para a leitura dos textos (poemas, contos, por exemplo), enquanto que na coleção “Por que ler” está para a explicação dos textos.

⁶² A coleção foi lançada em abril de 2008, tendo no catálogo apenas três títulos: *Por que ler Dante* (Eduardo Sterzi); *Por que ler Borges* (Ana Cecilia Olmos) e *Por que ler Shakespeare* (Barbara Heliadora). Atualmente, conta com mais três títulos, focando-se em clássicos da literatura moderna brasileira, a citar: *Por que ler Manuel Bandeira* (Júlio Castañon); *Por que ler Oswald de Andrade* (Maria Augusta Fonseca) e *Por que ler Hilda Hilst* (Alcir Pécora, Luisa Destri, Cristiano Diniz e Sonia Purceno). É importante ressaltar que a Editora Globo detém os direitos autorais de publicação da obra completa de Hilda Hilst, o que nos faz pensar que a escolha da autora (ao lado de Bandeira, Shakespeare, Dante, por exemplo), por mais relevante que seja, não o é gratuita. Disponível em:

<
http://globolivros.globo.com/busca_catalogo.asp?pgTipo=CATALOGO&pgNumero=1 >. Acesso em: 09 nov. 2010.

é *Por que ler Dante* (2008). Nesse texto, Sterzi esboça a seguinte assertiva:

Dante era *misturado* demais – *vulgar* demais, *complexo* demais – para o gosto médio “humanista” e, depois, “iluminista”: em sua obra, as tendências de pensamento mais conflituosas coexistem numa mesma seqüência de versos, as temporalidades mais diversas se encontram em choque, imbricam-se sem se conciliar, interpelam-se e questionam-se umas às outras. (STERZI, 2008, p. 16).

E, em linhas adiante, afirma: “a obra de Dante só pode ser fruída plenamente em seu idioma e forma originais. No entanto, para o leitor que não é fluente em italiano (ou que não está familiarizado com o italiano da época de Dante), traduções são, claro, imprescindíveis” (2008, p. 131). Questiono (e discordo da) a afirmação de Sterzi, de que apenas leitores de Dante “em seu idioma e forma originais” conseguem fruição plena, pois é preciso levar em conta que nem mesmo para um falante nativo é fácil ler a *Divina Commedia* no *volgare illustre*. Sterzi rende-se a esse entedimento, no último capítulo do livro, observando que “mesmo um leitor italiano pode ter dificuldades – ou, melhor dito, é muito provável que as tenha” (p. 145). Embora considere fruição plena tão-somente no idioma original, Sterzi reconhece a existência de traduções, e inclusive menciona fragmentos do poema e de outros livros que, segundo ele, se constitui em uma “pequena amostra do que de melhor já se criou em português a partir da incitação dantesca” (2008, p. 131), oportunidade em que aproveita para homenagear os tradutores que aproxima(ra)m o leitor brasileiro do poeta italiano. Compreendo que algumas traduções proporcionam experiências interessantes de fruição dos versos, mas, tratando-se de leitura(s), devem entrar em cena os vários “níveis de entendimento” de um texto literário, bem como percursos pessoais de leitura. Por outro lado, se pensarmos como Roland Barthes (1988, p. 44) “não existe a possibilidade de se descrever *níveis* de leitura, porque não há a possibilidade de se fechar a lista desses níveis.” Com base na afirmação de Sterzi, lanço o seguinte questionamento: teria maiores chances de fruição plena um leitor de Dante no seu original, ou um leitor de sua tradução, que traz na

bagagem leituras das epopeias homéricas, da *Eneida*,⁶³ de Virgílio, das *Escrituras*, por exemplo?⁶⁴

De acordo com esses percursos, por intermédio de traduções e adaptações, vão ser produzidas diferentes leituras. Por outro lado, poderia alterar a afirmação de Sterzi pensando que a visualidade do poema não é perdida na tradução, e aqui acrescentaria, em algumas adaptações, mas a sonoridade, sim, pois esta só é apreendida na língua original – neste caso concordaria com o autor.

Dante é o clássico de nossa época contemporaníssimo⁶⁵ da sua. Inseriu em sua obra “crônicas” e “episódios” do seu cotidiano que, atualmente, só nos são compreendidos “plenamente” se amparados em notas de rodapé e textos de apoio.⁶⁶ Referências fundadas em um

⁶³ Segundo Curtius (1979), a *Eneida* atesta presença espiritual em toda a *Commedia*.

⁶⁴ Uma pergunta que não pretendo responder neste momento porque, de certo modo, será respondida ao longo desta tese.

⁶⁵ No ensaio “O que é o contemporâneo?”, o filósofo italiano Giorgio Agamben discute diferentes tessituras para o entendimento do termo partindo do poema “O século”, do poeta russo Osip Mandel’stam. O contemporâneo, segundo Agamben, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um “ainda não” e um “não mais”, e “não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (2009, p. 72). É pela impossibilidade de responder a um tempo, de precisá-lo, de apreendê-lo, de fixá-lo cronologicamente, que Agamben compara tal termo [contemporâneo], ou a especial experiência desse tempo que chamamos contemporaneidade, com a moda. Diz o filósofo italiano, “o ‘agora’ da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro. Esse ‘agora’ é talvez o momento em que o estilista concebe o traço, a *nuance* que definirá a nova maneira da veste? Ou aquele em que a confia ao desenhista e em seguida à alfaiataria que confecciona o protótipo? Ou, ainda, o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e apenas na moda, as *mannequins*, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente?” (p. 66-67).

⁶⁶ Otto Maria Carpeaux, em “Sobre a *Divina Comédia*”, traz uma opinião diferente, e afirma: “É possível ler a *Divina Comédia* assim como se fosse uma obra de hoje, apesar das mil dificuldades criadas pelas alusões eruditas e políticas. É uma obra viva, capaz de despertar paixão e entusiasmo; porque não é uma epopeia. Entre as grandes obras da literatura universal às quais a

contexto e ambientes determinados, que nos são aclarados por intermédio de seus comentadores/críticos/pesquisadores. Mas se pensarmos como Sterzi, que só é possível compreender a *Divina Comédia* com o amparo de notas e de textos de apoio, e/ou se sua fruição plena só é possível em seu idioma e forma originais, como ficariam as adaptações literárias nesse contexto? Seria impossível o entendimento de tal texto via adaptações literárias?

Harold Bloom reconhece que a “grande literatura é sempre reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que atua de tal modo que reabre velhas obras a nossos novos sofrimentos” (2001a, p. 19-20). Ao lançar tal afirmação, não descarta a ideia de que a “sobrevivência” dessas obras vem por suas reescritas e revisões, que poderia exemplificar: *Ilíada* (Homero) → *Eneida* (Virgílio) → *Divina Comédia* (Dante) → *Paraíso Perdido* (Milton) → ..., num viés puramente intertextual, permeado pelas “influências” (com ou sem angústia), dando espaço a outra natureza de sequências: *Odisseia* (Homero) → *Ulisses* (Joyce) → *Tróia* (filme); *Antígona* (Sófocles) → Cocteau → Jean Anouilh; ou ainda, inaugurando uma nova ordem: *Divina Comédia* (Dante) → *Dante’s Inferno* (videogame/animação). As combinações são tantas, e impossíveis de enumerar, que são capazes de promover infinitos *mosaicos de citações* ou “palimpsestos”,⁶⁷ por

convenção chama “epopeia”, a *Divina Comédia* é a única que não tem nada que ver com os modelos antigos”. (CARPEAUX, 2009, p. 7-8).

⁶⁷ Como exemplo de palimpsesto contemporâneo cito a proposta da Editora Lua de Papel, de fazer *mashup* literários (ideia provinda dos Estados Unidos, feita com romances de Jane Austen), na Coleção “Clássicos Fantásticos”. Bruxas, alienígenas, mutantes, discos voadores, vampiros, passam a *povoar* enredos originais de clássicos brasileiros de Machado de Assis, Bernardo Guimarães, José de Alencar, e os personagens dos textos são ressignificados em um ambiente contemporâneo e tecnológico. A coleção atualmente conta com quatro títulos: *Senhora, a Bruxa* (Angélica Lopes); *Dom Casmurro e os discos voadores* (Lucio Manfredi); *Escrava Isaura e o vampiro* (Jovanne Nunes); *O Alienista caçador de mutantes* (Natalia Klein). O mais interessante é que a Editora traz, na capa dos livros, o nome dos autores (Machado, Bernardo Guimarães, por exemplo), como se tais livros não tivessem sofrido qualquer tipo de alteração. Em entrevista concedida ao programa Espaço Aberto (Globo News, 2011), Angélica Lopes diz ter escrito “em cima do original”. Como os autores tiveram apenas dois meses para fazer o *mashup*, e para não precisar “redigitar” o texto, a autora baixou o arquivo da Internet e foi escrevendo em cima do texto de José de Alencar, espécie de palimpsesto, por intentar traçar uma escrita sobre outra. Jovanne Nunes foi o único autor que não seguiu essa

intentarem traçar uma “nova escritura” por cima de outra, de modo que a ‘primeira inscrição’ nunca fique escondida. Esse conceito dá título ao famoso ensaio de Gerard Genette, intitulado *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006), onde apresenta e propõe cinco tipos de transtextualidade: intertextualidade (relação de co-presença entre dois ou vários textos), paratextualidade (títulos, prefácios, posfácios, epígrafes, ilustrações, dedicatórias); metatextualidade (comentário, unindo um texto a outro sem citá-lo), arquitextualidade (taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto), hipertextualidade (relação que une um texto B – *hipertexto* – a um texto anterior – *hipotexto*). As combinações apresentadas acima, segundo as classificações do ensaísta francês, ingressariam na categoria da “hipertextualidade”, mas suas outras classificações não poderiam ser desconsideradas.

Aliada às reflexões enumeradas acima, cito o “clássico” ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, originalmente publicado em francês, na revista do Instituto de Investigação Social *Zeitschrift für Sozialforschung*, em 1936. Se mesmo por princípio, como afirma Benjamin (2000, p. 222), “a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução”, o que a torna “nova” (ou mercadoria) é a sua técnica (e as suas formas) de reprodução. Porém a autenticidade da “obra de arte” vem definida pelo *hic et nunc* do original, e as reproduções sobremaneira “desvalorizam-no” pondo em questionamento a noção de (ou a perda da) “aura” do objeto artístico e o seu valor de culto como realidade exposta. Questiono: será que entre os inúmeros propósitos das adaptações literárias (dentre eles o mercadológico), estaria o de consequente desvalorização do original por sua

prática, fazendo apenas um reaproveitamento de alguns personagens e episódios do texto de Bernardo Guimarães. Portanto, seu texto poderia se caracterizar mais propriamente como recriação. Nessa matéria, ainda, foram entrevistados três alunos adolescentes, estudantes do Colégio Dom Pedro II, do Rio de Janeiro, que leram uma das obras em questão. Cada um deles leu um título diferente, e as manifestações a respeito dos livros são muito interessantes. Transcrevo algumas: “Não é só porque tem alienígenas que os jovens vão gostar”. “[...] desvia muito do clássico, e até afasta o jovem”. “[...] fui comparar e tudo; o original é tão melhor!...” (Luísa, 15 anos). “[...] comigo não funcionou; eu acho que desvia muito [...]” (Bruno, 16 anos). “Ler o clássico pelo clássico...” (Laise, 17 anos). Disponível em: <<http://globonews.globo.com/Jornalismo/GN/0,,MUL1647425-17665,00.html>>. Acesso em: 18 fev. 2011.

reprodutibilidade, como afirma Benjamin? Ou poderiam ser as adaptações ressignificações de um original, com o intuito de promover novas textualidades?

O reescrever e o revisar na literatura promovem constantes e intercambiáveis “colchas de retalhos” que podem ser desfeitas e refeitas a cada novo texto. E é no sentido de reescrever, revisar, recriar, adaptar, apropriar, definições de que tratarei mais adiante, que o conceito de “clássico”, tal como apresentei acima por intermédio de vários teóricos, pode estar sendo corrompido atualmente ou estar condicionado a textos bem contemporâneos. E um bom exemplo disso é o livro do quadrinista sueco Henrik Lange, recentemente traduzido e publicado no Brasil, *90 Livros Clássicos para Apressadinhos* (2010). A proposta de Lange, que vem traduzida e adaptada por Ota, é a de “recontar” noventa clássicos por ele escolhidos em quatro quadrinhos. Na verdade, se o leitor analisar atentamente, a exegese, a fábula, a *história*, é recontada em apenas três quadrados, porque no primeiro é apresentado apenas o título da obra, sem qualquer referência escrita ao enredo ou a personagens, apenas feita visualmente, por meio de alguns desenhos que possuem relação direta com o texto. Nesse livro, Lange inaugura a ideia conceitual, que defino aqui, “microadaptação” – adaptações curtíssimas, para leitores apressados, como o título do livro previamente alerta o leitor. Lange, ainda, seleciona noventa clássicos que não são, não seriam, em hipótese alguma, de consenso entre pesquisadores, e mesmo professores.⁶⁸ Clássicos que não figurariam uma listagem propriamente dita. O quadrinista não justifica sua escolha, se é pela sublimidade e

⁶⁸ Como exemplo disso, cito um levantamento de títulos que são comumente compreendidos como clássicos da literatura brasileira entre professores, efetuado pelo professor da UNESP (Campus de Assis), Benedito Antunes, em “Para ler os clássicos” (2004): “**Hit parade nacional.** Tomando-se de forma aleatória algumas das enquetes que se fazem para eleger os livros fundamentais da literatura brasileira, é possível imaginar uma lista de obras que são frequentemente citadas. Inicialmente, se destacariam os romances de Machado de Assis, especialmente *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É muito lembrado também o romance *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, vindo em seguida *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Completariam a lista das mais lembradas, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *Fogo morto*, de José Lins do Rego, *Iracema*, de José de Alencar e *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Da produção poética, costuma-se citar como fundamentais *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, e *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade”. (ANTUNES, 2004, p. 79).

representatividade, como assevera Bloom, ou mesmo se acontece de acordo com a preferência nacional/mundial, pois são incluídos entre os títulos *best-sellers* como *O Código da Vinci* (2003), de Dan Brown, *As Crônicas de Nárnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa* (1950), de C. S. Lewis, *O senhor dos anéis* (1954 e 1955), de J. R. R. Tolkien, e *O Alquimista* (1988), de Paulo Coelho, inseridos ao lado de *Dom Quixote*, *Odisseia*, *Ulisses*, *Bíblia*, por exemplo. Nesse sentido, mais do que uma lista de clássicos, poderia dizer que se trata de uma listagem de suas preferências literárias, dos livros que leu e dos quais gostou – algo que não se difere de Bloom. A diferença apenas reside no fato de que o professor norteamericano não extrapola os limites de suas preferências, respeitando padrões acadêmicos.

Interessante ressaltar que, nas suas escolhas (os 90 Clássicos...), imperam livros de língua inglesa (coincidência com Bloom!), mas há espaço para literaturas de outras línguas, como: espanhola, francesa, alemã, russa, portuguesa, italiana, entre outras. De língua portuguesa, nem Machado, nem Camões, nem Pessoa, nem Saramago, nem Guimarães Rosa, mas Paulo Coelho, *O Alquimista* (1988). De língua italiana, nem Dante, nem Goldoni, nem Pirandello, nem Manzoni, mas Umberto Eco, com *Il nome della Rosa* (1980).

O livro de Lange na tradução para a língua portuguesa (não lemos o original) não possui “apresentação”, “prefácio”, “introdução”, “índice”, “sumário”, mas apenas a assertiva: *Livros que eu li*, seguida dos noventa-clássicos-Lange, cada um precedido por um quadrado no qual o leitor pode marcar os títulos que já leu. A ordem em que os títulos são colocados também não é a mesma da distribuição no livro. Tudo parece ser aleatoriamente (ou não) espalhado. E na orelha do livro, uma provocação: “No mundo corrido em que vivemos, este livro vem a calhar. Noventa dos maiores clássicos da literatura mundial estão resumidos em apenas quatro quadrinhos que contam a *história toda*”. Questiono: quatro quadrinhos (na verdade, três), podem dar conta de obras de mil páginas? Ou será a proposta de Lange uma verdadeira “cola para as provas da literatura” ou mesmo uma “forma de colocar a leitura em dia?”.

Se Lange inaugura, o que denomino aqui “microadaptação”, também colabora para um entendimento mais aberto a respeito do conceito de “clássico”, comprovando o quanto esse conceito pode operar

com oscilações, simplificações,⁶⁹ reduções e mesmo relativizações – de-leitor-para-leitor, algo que vem a calhar com o que Italo Calvino apresenta no ensaio “Como e por que ler os clássicos” (2001), em sua proposta de número 11: “o “seu” clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele” (2001, p. 13). Calvino, como sabemos, nesse ensaio apresenta quatorze propostas que pretendem justificar a importância da leitura desses livros. Adverte que o uso do termo “clássico” em seu texto não faz distinção de antiguidade, autoridade e/ou estilo, mas se refere a obras, tanto modernas quanto antigas, que já apresentam ter um lugar próprio no âmbito cultural. Assim, quando Calvino afirma “seu clássico” significa que dá autoridade e liberdade para o leitor decidir as obras que integrarão o seu panteão literário. Tendo em vista essa perspectiva, retiraria a suposta noção corrompida do quadrinista apresentada acima.

De fato, a questão do livro do sueco não reside na seleção das obras, que pode estar tranquilamente amparada em Calvino, e até mesmo em Bloom, mas na irônica e ousada simplificação dos clássicos, ao procurar demonstrar que, por traz de sua magnífica carga simbólica, muitos clássicos⁷⁰ não passam de simples histórias, passíveis de serem reduzidas a microadaptações – três quadrinhos. Henrik Lange não *microadapta* a *Divina Commedia*, mas se o fizesse, seguindo sua lógica, poderia dizer que reservaria um quadrinho para o *Inferno*, um para o *Purgatório* e um para o *Paraíso*, reduzindo o poema de Dante a uma peregrinação do *Inferno* ao *Paraíso*. Se pensasse pela ótica de Lange, não necessariamente pela ideia de microadaptação, meu questionamento acerca de adaptações da *Divina Commedia* teria possivelmente uma resposta. Acima de tudo, a proposta de Lange, e mesmo a das adaptações literárias para leitores jovens – uma possibilidade de contato com clássicos –, fortalecem o caráter canônico desses textos. Embora operem com modificações, reduções, alterações, cortes, por exemplo, as adaptações estão sempre tentando tornar visíveis e presentes os textos clássicos – ou mesmo alguns contemporâneos, no caso de Lange –, tomados como referência.

A famosa frase de que “ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos” (CALVINO, 2001, p. 16) torna evidente que a leitura das obras clássicas é bem-vinda em qualquer circunstância. E a essa

⁶⁹ Nem sempre “simplificar” é sinônimo de acessibilidade. Em alguns casos, tolhe a oportunidade de os leitores expandirem suas ideias.

⁷⁰ Saliento que tais textos não são clássicos apenas por suas *histórias*.

assertiva, a pesquisadora Gírlene Marques Formiga acrescenta: “ler os clássicos adaptados é melhor do que não os ler de nenhuma outra maneira” (2009, p. 52). Poderíamos estender esse entendimento com relação ao poeta-inventor, pesquisador incansável, poeta de vanguarda – como denomina Haroldo de Campos, em epígrafe deste tópico, e dizer: conhecer, ler, a *Divina Commedia* adaptada é melhor do que não a conhecer de nenhuma maneira. Uma provocação que nos leva, naturalmente, a outra pergunta, e que dá o título às reflexões que se seguem.

1.2. Quem são os (possíveis) leitores da *Divina Commedia* no século XXI?

Quem são os leitores da *Divina Commedia* no século XXI? E como a interpretam, leem, conhecem?

Talvez seria precipitado demais tentar responder a primeira pergunta acima, tendo em vista que se passou pouco mais de uma década deste século XXI. Saliento, nesta tese, que meu trabalho não está voltado para a recepção desse texto, mas não é por essa razão que sou impedida da tentativa (talvez ousada e imprecisa) de projetar os possíveis leitores dos versos de Dante Alighieri atualmente. Da mesma forma, esclareço que não pretendo lançar projeções embasadas no conceito de leitor como leitor-modelo (ECO, 1986),⁷¹ aquele leitor que coopera para a atualização textual prevista pelo autor, cuja existência é restrita ao campo da “esperança”,⁷² tampouco almejo traçar um panorama histórico de todos os leitores (lista que possivelmente incluiria escritores e intelectuais notáveis, figuras ilustres, por exemplo) que o poema de Dante acumulou por mais de seis séculos. A natureza de leitores a que me refiro será explicitada a seguir.

Para precisar minha resposta, é necessário também tornar mais específica a pergunta, acrescentando-se a ela “no Brasil”, apontando, assim, o campo de abrangência. Então, quem são os possíveis leitores da *Divina Commedia* no Brasil atualmente?

⁷¹ “O Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 1986, p. 45).

⁷² No sentido de “espera” - “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la”. (ECO, 1986, p. 40).

Minha pergunta vem ao encontro da afirmação contida no parágrafo inicial do ensaio de Gianfranco Contini, escrito na década de 60, intitulado “Un’interpretazione di Dante” (1999), quando lança a “drástica pergunta”.⁷³ “se a *Divina Commedia* ainda é lida”,⁷⁴ e em sua indagação, o crítico italiano acrescenta, quem ainda lê a obra de Dante, que não seja por “obrigação escolar ou por dever cultural; mas por livre e espontânea vontade de alguém que é levado a percorrer o conto do início ao fim, concedendo confiança ao narrador, servindo-se ao seu jogo”.⁷⁵ Além disso, no movimento exaltado dos tercetos, das rimas e palavras lapidares, da aventura escatológica, a expectativa do leitor pode afastar-se e, devido à intensidade verbal, a leitura pode sucumbir.

Da mesma forma, ao procurar estabelecer e fixar cenas de leitura – como a que nos apresenta Roberto Drummond, ficcionalizada por meio do professor José Evangelistorum, que lê a *Divina Commedia* enquanto vigia os alunos em prova –,⁷⁶ numa tentativa de “individualizar a leitura da literatura – a *Divina Commedia*”, não posso abrir mão da concepção do crítico e escritor argentino Ricardo Piglia, ao dizer que:

o leitor tende a ser anônimo e invisível. De repente o nome associado à leitura remete à citação, à tradução, à cópia, às diferentes maneiras de escrever uma leitura, de tornar visível que se leu (o crítico seria, nesse sentido, a figuração oficial desse tipo de leitor, mas evidentemente não o único nem o mais interessante). Trata-se de um tráfico paralelo ao das citações: uma figura é nomeada, ou melhor, é citada. Faz-se ver uma situação de leitura, com suas relações de propriedade e seus modos de apropriação. (PIGLIA, 2006, p. 24).

Assim, ao procurar nomear e “individualizar” esses leitores, embora sejam eles inicialmente anônimos e invisíveis, como afirma Piglia, por nem sempre tornarem visível aquilo que leram, levantarei

⁷³ “*drastica domanda*”.

⁷⁴ “*se si legga ancora la Divina Commedia*”. (CONTINI, 1999, p. 69).

⁷⁵ “*obbligo scolastico o per dovere culturale; ma per libera e ilare scelta di chi s’induca a ripercorrerne il racconto da un capo all’altro, concedendo la sua fiducia al narratore, prestandosi al suo gioco*”. (1999, p. 69).

⁷⁶ Uma das epígrafes deste capítulo.

algumas questões a fim de fazer esse possível levantamento, procurando responder a pergunta que dá título a este tópico.

Além dos alunos dos cursos de Letras (em sua maioria aqueles com habilitação em língua italiana), professores, estudantes da língua, pesquisadores, críticos, ou aqueles que, de uma forma ou de outra, “escrevem” a sua leitura,⁷⁷ quem mais investiria um precioso tempo para mergulhar na leitura de um poema com 14.233 versos? Quem “sobra” (ou falta) para compor o quadro? Para refletir sobre essa pergunta é interessante ressaltar que não se trata apenas da leitura do texto original, no italiano vulgar, mas de leituras efetuadas pelas (inúmeras) traduções.

Será que o “tamanho”, a grossura do livro, o número de páginas, seria o único responsável por alguns leitores não lerem a *Divina Commedia*? A espessura do livro pode até assustar e afastar alguns deles, mas isso não pode ser registrado como principal empecilho. Séries contemporâneas como *O Senhor dos Anéis*, *Harry Potter* e a saga *Crepúsculo* já provaram que os leitores jovens, como afirma Ligia Cadermatori, em *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes* (2009), não têm preguiça de ler volumes espessos quando a trama é atraente e é tecida com imaginação. Além disso, segundo Cademartori, essas ficções recorrem a temas míticos e apelam para a oposição das forças do bem e do mal, reforçando a existência de valores como coragem, persistência, amizade e lealdade. Nesse sentido, questiono: não seriam as peregrinações de Dante nos reinos do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* – espaços que invadem constantemente a “imaginação coletiva” –, elementos de uma trama atraente? E exuberante a descoberta do leitor de o centro do Inferno ser gelado, habitado por Lúcifer, um diabo de três cabeças, com asas de morcego? E a oposição maniqueísta, que supostamente tanto atrai os leitores jovens como afirma a pesquisadora, não estaria presente entre os personagens do *Inferno* e os do *Paraíso* – mediada por aqueles que se arrependeram de seus pecados antes da morte, no *Purgatório*? Será que a *Divina Commedia* não tem uma boa e exuberante trama, tecida embora com

⁷⁷ No ensaio “Da leitura”, Roland Barthes, apresenta três maneiras pelas quais a leitura aparece como prazer ao leitor: relação fetichista (tira o prazer das palavras, de certas palavras, de certos arranjos); relação metonímica (leitor é sempre puxado para a frente ao longo do livro, por uma força da ordem do suspense) e uma relação de Escritura (a leitura é condutora de Desejo de escrever). Desejo não especificamente relacionado com uma vontade de escrever como o autor, como a leitura agrada, mas Desejo de *escrever*.

muita simbologia, teologia, mas, também, imaginação?⁷⁸ E se não o tivesse, por que viraria “tema” para animação e para jogo de videogame,⁷⁹ inspiração para letras de músicas,⁸⁰ nomes de personagens em novelas, filmes, livros? Esses caminhos, mesmo intermediados, contribuem para que o leitor “leia”, conheça, saiba da existência de um certo Dante, de um Virgílio, de uma Beatriz, vindo a descobrir posteriormente que a versão que ele pensava original efetuava um diálogo com outro texto, que se emaranhava com outro e com outros. Pode acontecer que um espectador assista a uma novela chamada *Sete Pecados*,⁸¹ que possui um personagem chamado “Dante”, que ouça em uma animação⁸² a frase “Abandone toda a esperança você que aqui

⁷⁸ Esta afirmação, em primeira mão, pode parecer bastante reducionista, especialmente ao inserir “simbologia” e “teologia” ao lado de “imaginação”, mas ressalto não ser essa a minha intenção. Pretendo demonstrar o poder imaginativo – também no sentido de “elaboração de imagens”, de visualização de (im)possíveis – que esse texto de Dante Alighieri pode evocar no jovem leitor. Além disso, meu apelo à imaginação é marcante porque nem todo o jovem leitor, lendo a tradução ou a adaptação, consegue apreender toda a natureza de referências (algumas tipicamente ligadas ao período) e simbologias sem a recorrência a notas de rodapé, críticas e textos de apoio.

⁷⁹ Já existe uma adaptação em forma de animação, intitulada: *Dante’s Inferno*. Essa adaptação/apropriação/transposição é baseada em jogo homônimo para computador/videogame, lançada em 2010, que é baseada em Dante e no *Inferno* da *Divina Commedia*.

⁸⁰ “Dante’s prayer”[Oração de Dante], Loreena McKennitt, para citarmos um exemplo.

⁸¹ Novela de Walcyr Carrasco, exibida pela Rede Globo no período de 18 de junho de 2007 a 15 de fevereiro de 2008, sob a direção de Jorge Fernando, Pedro Vasconcelos e Fred Mayrink. Reynaldo Gianecchini interpretou um personagem chamado Dante (não Alighieri, mas Florentino), e Priscila Fantin, Beatriz (não Portinari, mas Ferraz). Devido ao sucesso da novela, em 13 de setembro de 2010, a emissora resolveu reprisá-la em *Vale a pena ver de novo*. Disponível em: <<http://www.novelasdaglobo.com/sete-pecados/>>. Acesso em: 09 nov. 2010.

⁸² *A Era do Gelo 3 [Ice Age: Dawn of the Dinosaurs]* (20th Century Fox Film Corporation, 2009). Direção de Carlos Saldanha. O personagem Sid encontra alguns ovos de dinossauro e, assim que os filhotes nascem, passa a criá-los como sua própria família adotiva. Porém, entra em apuros quando a mãe tiranossauro sente falta dos filhotes. Ela os pega e os leva com Sid para um mundo subterrâneo, onde dinossauros ainda existem. Como Sid está “preso” neste outro mundo, Manny, Ellie e Diego vão para este lugar com a finalidade de resgatá-lo. Esta frase é pronunciada pelo personagem Buck (uma espécie de

entra!”⁸³ e nunca venha a saber, que foram, de certa forma, inspirados no texto do poeta italiano, porque a intertextualidade costuma ser percebida por leitores mais informados. O mesmo, porém, não se aplica à narrativa infantojuvenil *Todos contra D@nte* (2008),⁸⁴ do escritor e jornalista gaúcho Luís Dill. O personagem do livro, como o próprio título já denuncia, é Dante, um adolescente de 13 anos, que tem como livro de cabeceira a *Divina Commedia*. Perseguido pelos colegas de escola por conta de sua aparência, Dante é apelidado por eles de “Koisafeia”. O jovem Dante Silva também é um “escritor”, porém, com recursos de seu próprio tempo; faz de seu *blog* um espaço de confissão em que seu maior “ouvinte” é o próprio Dante Alighieri, e o constante virtual “Meu querido diário” é substituído pelo vocativo, “meu/caro xará florentino”:

Hoje, meu xará florentino, vi no mural da sala de aula o endereço de uma comunidade eletrônica sobre mim.⁸⁵ Em casa acessei e li uma porção de coisas idiotas, bestas e sem sentido. Tive vontade de dar um soco no computador, umas máquinas que usamos aqui no século XXI, muito boas, tão boas que através delas consigo ler tua *Comédia*, meu velho amigo, mas ao mesmo tempo são máquinas sinistras, podem conter as piores coisas, desde ofensas verbais até mentiras absurdas. (DILL, 2008, p. 31).

“virgílio-cicerônico”) no momento em que os personagens vão ingressar no mundo subterrâneo dos dinossauros.

⁸³ No original em língua inglesa: “*Abandon all hope, he who enters there!*”.

⁸⁴ Este livro foi indicado por uma professora, que participou das discussões do Simpósio Temático da ABRALIC (2011) “Leitura, cultura e formação do leitor”, após apresentação de minha comunicação: “O *Inferno* em animação”. A sugestão – *“você tem que ler esse livro!”* – foi corroborada pelo sucesso que *Todos contra D@nte* faz(ia) entre os estudantes do ensino fundamental na escola onde leciona(va).

⁸⁵ Comunidade: “Eu sacaneio o Dante”. Tópicos dos Fóruns: “defina o nariz do dante.”; “doença ou feiúra mesmo?”; “você já sacaneou o koisafeia esta semana?”; “koiSAFEIA é virgem?”; “como aproximar koisafeia e a professora de português?”; “jeitos pro koisafeia sair do colégio”; “a família do koisafeia é feia tb?”; “qual a melhor maneira de torturar o koisafeia?”; “por que o pai do koisafeia caiu fora?”. (DILL, 2008).

Em seu *blog*, ao dialogar com seu ouvinte, interlocutor – Dante Alighieri virtual –, Dante Silva procura situá-lo em relação às referências contemporâneas feitas quando de suas confissões, e elenca diversas comparações de si mesmo com o poeta florentino. No entanto, em detrimento de Beatriz, há Geovana, por quem é perdidamente apaixonado. Além dessas, e de outras comparações que são apresentadas durante o livro, o garoto se sente, como Dante, um exilado em seu próprio tempo:

Pelo que descobri, meu xará florentino foi embaixador, e a vida na política acabou fazendo dele um exilado. Acho que essa é outra coincidência: pelo visto sou uma espécie de exilado na minha escola, só que ainda não conseguiram me exilar de verdade. Acho que é por causa dessas coincidências que gosto tanto dele. Sou fã do meu xará florentino. (DILL, 2008, p. 23).

Dante é vítima de *bullying*. É violentado verbal e fisicamente pelos colegas da escola que não o aceitam, seja por sua aparência, “um nariz que mais parece uma tromba e dois olhos pretos esbugalhados” (2008, p. 11), seja por sua condição social, “o cara é da zona norte e fez um pouso forçado e não autorizado na nossa área” (p. 11). E a raiva, não-aceitação, inconformismo são responsáveis pela morte de Dante, espancado, no intervalo de um dia de aula, por quatro colegas de turma.

Ainda, versos da *Divina Comédia* são apresentados (tercetos) toda vez em que o autor apresenta o *blog* de Dante, diálogos frequentes com o poeta italiano. Aliás, a proposta do livro, *in media res*, o qual parte de diálogos e telefonemas entre os adolescentes agressores a respeito do acontecido, colabora para um leitor virtual que faz suas conexões por intermédio de *links*.

Todos contra D@nte não requer/depende (de) um leitor conhecedor dos versos da *Divina Commedia* para compreensão (estabelecimento de conexões na) da história, mas dialoga com vida e obra do escritor italiano. O final do livro é triste, inquietante, revoltante, mas resta o consolo ao leitor de que, se um Dante morre cruel e injustamente espancado pelos colegas de escola, o outro sobrevive, da “mesma” forma que sua *Divina Commedia*. Dante se faz presente. Dante é retomado. Dante sobrevive em outros Dantes. Chamar-se Dante requer

explicações mais detalhadas, muitas vezes, aparentemente óbvias (“é por causa da *Divina Commedia*?”).

Luís Dill é mais um leitor de Dante que reescreve sua leitura, que ficcionaliza em Dante Silva mais um leitor de Dante Alighieri. Contemporâneo, vislumbra na tecnologia uma oportunidade de atrair os leitores. Ao fazer com que Dante Silva, o personagem, o D@nte que estampa a capa do livro, escreva em um *blog* suas inquietações, Dill o aproxima da ideia do diário (porém eletrônico). E, a exemplo de Dill, acrescento mais dois leitores do poeta italiano, que escrevem suas leituras: Matthew Pearl, com *O clube Dante*,⁸⁶ livro mencionado na primeira parte deste capítulo, que vislumbra nos membros do clube, pelo conhecimento do poema, a possibilidade de decifração de um “enigma” que estava abalando a cidade de Boston, no século XIX, e Mario Prata com *Purgatório – a verdadeira história de Dante e Beatriz*, publicado em 2006.

No livro de Prata, escritor mineiro, conhecido por incrementar em seus escritos humor e pitadas de ironia, Dante é um bancário, de 45 anos, que conta os dias para se aposentar. Virgílio, seu colega de trabalho, amigo desde os tempos do curso de Economia na USP, é gay, mas, acima de tudo, “Poeta inédito, leitor compulsivo, intelectual” (p. 10). Dante Alberto, como é chamado, não vai à missa há exatos 35 anos, não sabe latim e, a exemplo do Alighieri, casou-se com uma Gemma, “com dois emes, como ela sempre exigia para não parecer com um mero ovo choco. Odiava gemadas. Mas amava voleibol” (p. 11). Tornou-se reserva da seleção brasileira de voleibol. Dante e Gemma se conheceram em um restaurante, quando a mocinha recebeu do galanteador o seguinte bilhete, trazido pelo garçom: “[...] o saque não é tão importante assim. O que importa é o depósito! Sorria... Dante” (p. 12).⁸⁷ Como não poderia ser diferente, se há um Dante nessa história, um Virgílio e uma Gemma, também há uma Beatriz, uma musa inspiradora. E essa Beatriz, menina pela qual Dante Alberto se apaixona e conhece adolescente – ela

⁸⁶ Pearl não é um leitor brasileiro (se levarmos em conta a pergunta lançada no início deste tópico: “Quem são os possíveis leitores da *Divina Commedia* no Brasil atualmente?”), mas sua obra circula em tradução no país, o que nos leva a lhe dar crédito por possibilitar uma forma de contato dos leitores brasileiros com a *Divina*. Contato, explicitamos, no sentido de levar o leitor brasileiro ao conhecimento da existência do texto do poeta italiano.

⁸⁷ Nesse dia, Gemma havia entrado duas vezes para jogar numa partida da seleção brasileira, em momentos decisivos, para dar o seu saque mortal. Infelizmente, errou os dois.

com 15 anos, ele, 16 anos –, não tem como sobrenome Portinari, mas Florence, e morre em um acidente de avião vindo da França ao Brasil. Beatriz era bailarina e, dias antes de morrer, havia entrado em contato por e-mail com o bancário, avisando que viria ao país para ministrar aulas de balé.

Beatriz está morta para tristeza de Dante, mas seu espírito, sua alma, não. Para surpresa do bancário, Beatriz entra em contato, enviando-lhe um e-mail do Purgatório. Diferentemente de Beatriz Portinari, a Beatriz de Prata vai para o reino intermediário. Diz-lhe a bailarina: “[...]. Estou no Purgatório. É lindo aqui. Dou notícias. Beatriz, ainda sua. Mais do que nunca, sua” (p. 20). E o endereço, beatriz@purgatorio.gov.com.pu.

Dante imagina ser a brincadeira de alguém, mas, aos poucos, vai percebendo de que se tratava *realmente* da sua amada Beatriz que, em outra oportunidade, lhe escreve:

Quem acabou de chegar foi o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri que já está escrevendo uma peça de teatro chamada “Arena conta Purgatorio”. Brasileiros que eu já encontrei: Caio Fernando Abreu, Ana C, JK, Machado de Assis, Sergio Porto, Noel Rosa, Cartola, Samuel Wainer, Nelson Rodrigues, D. Pedro II e tantos outros. Marilyn Monroe, James Dean, Janis Joplin, a orquestra inteira de Glenn Miller, Elvis Presley, Galileu Galilei, John Lennon, Sinatra, Nat King Cole, Nixe. (PRATA, 2006, p. 36).

A aparente insanidade de Dante faz com que os seus o vejam como louco, sugerindo-lhe tratamento com um Psiquiatra que, para se tornar um dos maiores do Brasil, candidata-se a escrever uma biografia autorizada de Dante Alberto, intitulada *Purgatório – a verdadeira história de Dante e Beatriz*: “Vamos ficar milionários. Vamos vender mais que o Paulo Coelho, muito mais do que Harry Potter, mais do que a própria Bíblia, Dante Alberto. [...]. Depois virá o filme, depois novela das oito na Globo. [...].” (p. 51).

Mas, o que Dante vai descobrir, junto a seu Psiquiatra, é que Beatriz é um espírito do mal, que estava eliminando todos os Dantes da face da terra e que vinha ao Brasil para se livrar e se vingar do último Dante ainda vivo, o que tinha se casado com Gemma, assim que ela

tinha ido à Europa.⁸⁸ “Veio para o Brasil matar o último Dante. Morreu. E, mesmo morta, arquitetou a sua morte, Dante” (p. 253). Com muitas sessões de exorcismo, Dante consegue se livrar do espírito maligno que o perseguia, mudando-se para o interior de Minas Gerais.

Mario Prata parece tentar convencer o leitor de que se trata do Dante, embora nominado por Alberto, ambientando uma possível “mesma história” com configurações diferentes, mas se rende às referências, fazendo, praticamente ao final do livro, a referência ao Alighieri, afirmando, então, tratar-se de outro Dante, de uma história “diferente” que se faz com personagens de mesmo nome; pela coincidência. Em um diálogo de Dante com Virgílio, Prata expõe a referência por meio da voz deste:

– *Lasciate ogni speranza voi che entrate!!!*

– O que é isso?

– Do seu xará Dante Alighieri. Na *Divina Comédia* colocou uma placa na porta do Inferno: deixa toda esperança, vós que entraís. (PRATA, 2006, p. 234).

Diferentemente do Dante Silva, que conhecia e reconhecia o predecessor, a precedência, a “origem” e a história daquele que herdou o mesmo nome, Dante Alberto não demonstra tantas alusões. Beatriz Florence é quem escreve, quem “manuscrita”, quem de fato pesquisa a *verdadeira história de Dante e Beatriz*. Ou seja, investiga e bebe na fonte, descobrindo as semelhanças. Em um caderno recuperado por seu irmão Diogo, Beatriz revela, via suas anotações, a tecedura dos fios, o emaranhamento de uma história e outra, de uma Beatriz e outra. Diogo, na companhia de Dante, Virgílio e Juninho (o Psiquiatra), compartilha algumas anotações contidas em um caderno:

– Eram apaixonados, mas a família de Dante já havia compromissado o casamento dele com Gemma Donati, numa aliança política, como acontecia naquele tempo. Sabia disso, Dante? Gemma, como sua mulher, eu li aqui no Diário. [...]. (PRATA, 2006, p. 257).

⁸⁸ Antes disso, Beatriz já havia assassinado Dante de Vigny, Dante Prevért, Dante Jarry e Dante Prudhomme.

Assim, não é possível (a)creditar que a leitura desse texto do poeta italiano restrinja-se a apenas o grupo específico e restrito de (possíveis) leitores supracitado. Mesmo intermediados, os leitores tecem contato – tecem algum tipo de contato – com Dante e sua *Divina Commedia*. E essa intermediação pode acontecer por meio da leitura de algum desses livros, bem como a partir da explicação de um poema de Castro Alves, em que aparece o epíteto “dantesco”, feita por um bom professor de literatura, provocando-lhe [no aluno] naturalmente, sem qualquer imposição, obrigação, o interesse pelo texto e fazendo com que, na aula seguinte, esse mesmo aluno apareça com uma edição da *Divina Commedia* em versos.⁸⁹

E se voltar a falar de leitores dos versos, é certo que existam outros, que não apenas os ditos “especializados” (preparados), principalmente se levar em conta que, de acordo com os números de acesso do portal “Domínio Público”, mantido pelo Ministério da Educação, divulgados em 2008, a *Divina Commedia* deixou “para trás, e por muito, clássicos como “Mensagem”, de Fernando Pessoa, e “Dom Casmurro”, de Machado – 168 mil acessos contra 41 mil e 39 mil, respectivamente”.⁹⁰ Embora esses acessos possam ser justificados pelo fato de a obra de Dante ter sido uma das primeiras a ser cadastrada no portal, e por ter apenas uma versão na página, isso me faz pensar que Dante vem sendo lido verticalmente⁹¹ e, portanto, procurado virtualmente. Está instaurado com um novo emblema de leitores.

Pesquisador da ordem dos livros e da escrita, o historiador francês Roger Chartier, em *Os desafios da escrita* (2002), atenta para a possível mutação que pode ocorrer na substituição do códex impresso pelo livro eletrônico. Nessa esteira, põe em questão a noção de livro e afirma que, “ao ler na tela o leitor contemporâneo reencontra algo da postura do leitor da Antigüidade, mas – e a diferença não é pequena –

⁸⁹ Relato do professor de Língua Portuguesa, George França, do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina: o aluno “me ouviu explicar o que significava o termo dantesco - a partir de um poema de Castro Alves - e brotou com uma edição da *Divina Comédia* em versos. Não era uma boa edição - era da Martin Claret - mas era em versos, e não-adaptada, o que me fez admirar o empenho” (2011).

⁹⁰ “Divina Comédia” lidera em site literário. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u359825.shtml>>. Acesso em: 05 set. 2010.

⁹¹ Conforme Chartier, o leitor “lê um rolo que em geral se desenrola verticalmente” (2002, p. 114).

ele lê um rolo que em geral se desenrola verticalmente e que é dotado de todos os pontos de referências próprios da forma do livro” (CHARTIER, 2002, p. 114). Esses pontos de referência que o historiador francês menciona seriam a paginação, o índice, as tabelas.

A nova noção de livro levantada por Chartier vem de encontro à afirmação de Italo Calvino, no “Primeiro Capítulo” de seu livro *Se um viajante numa noite de inverno* (1982) ao transformar o ato da leitura em um momento inusitado, único, que requer concentração e aconchego:

Vais começar o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Pára. Concentra-te. Afasta de ti qualquer outro pensamento. Deixa o mundo que te cerca se esfumar no vago. A porta, será melhor fechá-la; do outro lado, a televisão está sempre ligada. Dize imediatamente aos outros: “Não, eu não quero ver televisão!” Fala mais alto, se eles não te ouvirem: “Estou lendo! Não quero ser perturbado!” Com toda essa barulhada, pode ser que não tenham te escutado: fala mais alto, grita: “Estou começando o novo romance de Italo Calvino!” Ou, se preferes, não digas nada; esperemos que eles te deixem em paz.

Toma a posição mais confortável: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado ou de bruços. Em uma poltrona, um sofá, uma cadeira de balanço, uma espreguiçadeira, um pufe. Ou em uma rede, se acaso tens uma. Em tua cama, naturalmente, ou sob ela. Também podes ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Segurando o livro ao contrário, evidentemente. (CALVINO, 1982, p. 9).

Calvino apreende o ato de ler como uma espécie de “momento ritualístico”, de silêncio, de recolhimento, pois, para que a leitura ocorra bem, é preciso dar atenção aos mínimos e, inclusive, míseros detalhes. A leitura descrita por Calvino ainda é uma “leitura emblemática”, que depende do elemento material “livro”, e não uma leitura na/da tela, como pressupõe o francês. E se voltarmos a Roger Chartier, suas ideias nos fazem pensar que, por intermédio da internet, os leitores também têm a oportunidade de ler a *Divina Commedia* num rolo que se desenrola verticalmente, acessando toda a ordem de sites que a

disponibilizam integralmente, maioria deles – se não todos – oferecem a tradução em português de Pedro Xavier Pinheiro, porque é um texto livre de direitos autorais; encontra-se em domínio público.

Na prova de História, do Vestibular 2010, da Universidade Federal de Santa Catarina, encontrei uma questão que faz, em um dos tópicos, referência direta ao “conteúdo” da *Divina Comédia*. Dentre as assertivas apresentadas com relação à cultura medieval europeia, o candidato deveria marcar as verdadeiras. E dos cinco tópicos, destaco um em especial:

04. Entre as obras literárias mais conhecidas da Idade Média destacaram-se a *Canção de Rolando*, *Poema de Cid* e a *Divina Comédia*, um poema no qual Dante Alighieri relata sua viagem ao Inferno, Purgatório e ao Paraíso.⁹²

Não soube/conferi se os candidatos tiveram muitas dificuldades para chegar a uma conclusão, mas percebi que, nesse caso, ter lido o texto de Dante Alighieri não faria diferença porque os estudantes têm conhecimento de que a *Divina Comédia* é uma “viagem” do *Inferno* ao *Paraíso*. Ou seja, o contato que eles estabelecem com a obra de Dante em sua trajetória escolar, quando não intermediado, é, na maioria das vezes, uma nota de rodapé, um quadro, um link, geralmente em apostilas e livros didáticos de História ou de Literatura, que trazem justamente essa informação: “famoso autor da *Divina Comédia*, poema que narra a trajetória de Dante nos reinos do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*”. Assim, a relação que o aluno estabelece com esse texto do poeta italiano se reduz a algumas considerações conteudísticas, que podem vir a fortalecer a ideia errônea de que se pode acertar um tópico numa questão somatória do vestibular sem ter propriamente lido o texto em questão. E, talvez, por essa natureza de paratextos (GENETTE, 2006), sou levada a pensar que os estudantes conseguiram “falar” de um livro que não leram. Dante ecoa, de uma forma ou de outra, no imaginário coletivo, porque “vivenciou” uma viagem além-tumba e chegou muito próximo de Deus, enquanto personagem.

O autor Pierre Bayard afirmou que é possível falar dos livros que não lemos. O título já prevê algumas respostas e dicas: *Como falar dos*

⁹² Disponível em: < <http://www.vestibular2010.ufsc.br/index.php?s=provas> >. Acesso em: 20 mai. 2010.

livros que não lemos? (2007).⁹³ Pierre Bayard vem em defesa da não-leitura justamente em contraposição ao fato de que poucos textos exaltam-na por se chocarem com três imposições: obrigação de ler, obrigação de ler tudo e discurso mantido sobre os livros. Bayard não pretende banalizar o ato da leitura, mas intenta demonstrar que é possível falar com paixão de um livro que não se leu. Seu intuito com tal livro é elaborar “os elementos de uma verdadeira teoria da leitura, atenta a tudo que nela – falhas, erros, aproximações – decorre, na contracorrente da imagem ideal que com frequência nos é dada, de uma forma de descontinuidade” (BAYARD, 2007, p. 17). Na primeira parte do livro, aponta quatro maneiras de não ler: “Os livros que não conhecemos”, “Os livros que folheamos”, “Os livros de que ouvimos falar” e “Os livros que esquecemos”⁹⁴ e ao longo de seu discurso enfoca que é possível construir, por meio das experiências de leitura e não-leitura, três tipos de bibliotecas: a Coletiva (livros sobre os quais repousa uma certa cultura), a Interior (conjunto de livros que habita em todos nós, sobre o qual toda personalidade se constrói) e a Virtual (lugar dominado pelas imagens e pelas imagens da própria pessoa). Assim, a

⁹³ A respeito desse livro, Umberto Eco faz o seguinte comentário: “Participei em Nova York de um debate com Pierre Bayard e creio que, nessas questões, ele diz coisas certíssimas. Há mais livros neste mundo do que horas de que dispomos para tomar conhecimento deles. Não se trata nem de ler todos os livros que foram produzidos, mas apenas os livros mais representativos de uma cultura em particular. Somos profundamente influenciados por livros que não lemos, que não tivemos tempo de ler” (ECO, 2010, p. 217). E, em linhas adiante acrescenta, “o mundo está cheio de livros que não lemos, mas sobre os quais sabemos praticamente tudo” (p. 218).

⁹⁴ E Italo Calvino, no mesmo texto citado acima, apresenta outras possíveis categorias, que podem se somar às apresentadas por Pierre Bayard: “Por hectares e hectares se estendem os livros-que-podes-passar-sem-ler, os livros-feitos-para-outros-usos-que-não-a-leitura, os livros-já-lidos-sem-que-haja-necessidade-de-abri-los, porque-já-pertencem-à-categoria-do-já-lido-mesmo-antes-de-serem-escritos. Transpõe então a primeira fileira de muralhas: mas eis que tomba sobre ti a infantaria dos livros-que-lerias-voluntariamente-se-tivesses-várias-vidas-para-viver-mas-infelizmente-são-só-estes-os-dias-que-te-restam. Tu os escalas rapidamente e atravessas a falange dos livros-que-tens-a-inteção-de-ler-mas-seria-necessário-primeiro-ler-outros, livros-caros-demais-que-pretendes-comprar-quando-baixarem-à-metade-do-preço, livros-*idem*-acima-quando-saírem-em-edição-de-bolso, livros-que-poderias-pedir-a-alguém-que-te-emprestasse, livros-que-todo-mundo-já-leu-e-é-então-como-se-tu-também-os-tivesses-lido” (CALVINO, 1982, p. 11).

Divina Commedia, nas categorias apresentadas por Bayard, pode ser inserida na dos livros que lemos “por ouvirmos falar”⁹⁵ e na biblioteca Coletiva por consistir em uma leitura que, por sua representatividade e sublimidade, “deveria” habitar todos os leitores possíveis.

Por outro lado, através dessas descrições que aparecem em rodapés, links, boxes, e algumas diluídas nos textos, formas de talvez “falarmos dos livros que não lemos”, como afirma Bayard (2007), o leitor saberá vagamente (ou amplamente) do que trata tal texto, criando para si uma imagem da *Divina Commedia*, e terá conhecimento da existência dos versos do poeta italiano. Além do contato via âmbito escolar, o leitor jovem pode conhecer personagens, histórias, fragmentos, trechos, por intermédio de elementos da cultura de massa, como: televisão, cinema, jornais (tirinhas, charges, comentários), jogos de computador/videogame. Ainda, pode conhecer pelos livros já mencionados, e por outros, como é o caso de *Supernerd – a saga dantesca* (2009),⁹⁶ título do livro da escritora infantojuvenil Laura Bergallo. A pensar pelo título, a autora já denuncia a aproximação com o poeta italiano, e lança a seguinte justificativa para tal escolha: “embora escrito no século XIV [o poema], tem uma estrutura incrivelmente semelhante à dos *videogames* modernos. Parece que não fui só eu...”.⁹⁷

⁹⁵ Embora acredite que muitos leitores fiquem sabendo da existência da *Divina Commedia* por “ouvirem falar”, não posso perder de vista que há aqueles que não a conhecem e, portanto, a categoria “os livros que não conhecemos” não poderia ficar de fora. Em um encontro com acadêmicas do Curso de Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Catarina, em setembro de 2011, ao lançar algumas explicações a respeito do meu “objeto” de estudo/pesquisa, perguntei-lhes se conheciam/tinham ouvido falar da *Divina Commedia* e de Dante Alighieri. Surpreendentemente (ou não), de uma turma de mais de 20 alunos, apenas uma estudante tinha ouvido falar, porém não tinha a *menor ideia* do que o poema tratava. Retomando as reflexões de Bayard, ressalto, ainda, que a primeira categoria – livros que conhecem por “ouvirem falar” – nos remete às propostas de “clássico” de Italo Calvino, porque: “8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe”, e “9. Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.” (2001, p. 12).

⁹⁶ Embora esse livro também evidencie a *Divina Commedia* e, por conta disso, poderia estar junto aos títulos anteriormente analisados, tendo em vista sua temática, optamos por inseri-lo no último capítulo da Tese, em tópico à parte.

⁹⁷ Em “A autora”. A respeito do lançamento anunciado em fevereiro de 2009 pela multinacional de *games* Eletronic Arts: *Dante’s Inferno*. Laura Bergallo

Seu livro foi publicado às vésperas do lançamento do jogo de videogame *Dante's Inferno*, criado pelas empresas Visceral Games; Electronic Arts, em 2010. Coincidência ou não, interessa-me, mais uma vez, perceber e, de certa forma, responder afirmativamente a pergunta dá título a este texto: quem são os (possíveis) leitores da *Divina Commedia* no Século XXI? Laura Bergallo, e os idealizadores de *Dante's Inferno*, por exemplo, seriam mais dois a se somarem a uma provável lista de leitores.

Mas, se os leitores não efetuam a leitura integral de determinados textos clássicos na escola – e aqui torno presente a *Divina Commedia* –, tendo em vista todas as suas ressalvas e, sejamos francos, dificuldades, seriam as adaptações uma alternativa? Em que medida as adaptações “tra(i)riam” o texto (aqui não podemos dizer poema/versos) de Dante aos leitores da atualidade?

Válido registrar nesta oportunidade, o depoimento do escritor e editor Monteiro Lobato. Embora grande admirador dos clássicos, e na condição de leitor adulto e assíduo, Lobato confessa nunca ter lido *Os Lusíadas* inteiro, mesmo tendo investido cinco vezes “contra o bloco”, e atenta para a necessidade de mediação, de guias, de “Virgílios cicerônicos”, como escreve ao amigo Rangel em 13 de março de 1906:

Quanto aos épicos antigos, Dante, Milton, Homero, só com bons intérpretes, com Virgílios cicerônicos. O próprio *Lusíadas* nunca li inteiro. Cansa-me. Já investi contra o bloco cinco vezes. Começo achando-o belíssimo, e vai belíssimo até dez ou dozes estrofes; daí por diante entram a amiudar-se os bocejos e a admiração vai morrendo. (LOBATO, 1972, p. 69).

Se ler *Os Lusíadas* até o final só seria possível com bons intérpretes, a exemplo de Dante, Milton, Homero, como descobrir a que natureza de “Virgílios cicerônicos”, referia-se Lobato? Talvez o escritor estaria apontando para a importância de bons comentadores para esses textos, que não deixam de ser guias e condutores de leitura, talvez estaria apontando para seu futuro projeto, as adaptações literárias. Acredito que das duas possibilidades, mais provável que Lobato se referisse à primeira.

afirma ter escrito o livro em 2008, sem saber do projeto da multinacional de transformá-lo em jogo para videogame, e depois em animação.

Então, se Lobato referia-se a bons guias, como fizeram Virgílio, Beatriz, São Bernardo, com Dante nas peregrinações do *Inferno* ao *Paraiso*, compreendemos que as adaptações literárias podem vir a “ciceronear” leitores jovens quando da iniciação em um clássico, que neste trabalho é a *Divina Commedia*, para que durante a leitura não entrem a “amiudar-se os bocejos” e também para que a admiração não “vá morrendo”.

Como expus acima, se os leitores dificilmente leem a *Divina Commedia* na escola, salvo quando estabelecem contato por meio de notas de rodapé, boxes, diluições nos textos de história e/ou literatura, por exemplo, considerando que os conteúdos programáticos da disciplina de Língua Portuguesa/Literatura nos últimos anos do ensino fundamental e no ensino médio objetivam tão somente o estudo de literaturas de língua portuguesa, compreendo que a adaptação literária,⁹⁸ nesse caso, ingressaria mais “facilmente” na vida dos leitores no ensino fundamental do que o seu original – tradução, no ensino médio, quando a Literatura adquire status e entendimento de disciplina.

Se ainda não respondi apropriadamente a pergunta feita no início deste tópico, aproveito a oportunidade para retomá-la. Quem são os (possíveis) leitores da *Divina Commedia* no Brasil atualmente? São todos aqueles que, traduzindo, adaptando, recriando, pesquisando, criticando, lendo, relendo, tecendo, desenhando, revivem, de uma forma ou de outra, a obra do poeta italiano, pois, como afirma Leyla Perrone-Moisés (1998a, p. 13), a leitura não descobre o que a obra contém, mas “recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s). A leitura foi reconhecida como condição da existência da obra. Ao mesmo tempo, considerou-se que toda obra nova implica, em sua fatura como em sua recepção, uma releitura do passado literário”.

E um leitor, como afirma Roland Barthes (1988, p. 51), “é tomado por uma intervenção dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se

⁹⁸ Em disciplina ministrada no segundo semestre de 2010 com a Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, “Literatura e ensino”, no curso de Letras-Português, da Universidade Federal de Santa Catarina, modalidade a distância, solicitamos que os alunos trouxessem para o encontro presencial um livro de literatura infantojuvenil. Surpreendentemente, entre os livros *tirados da estante* (de casa, da biblioteca, da livraria...) figuraram inúmeras adaptações literárias de textos clássicos. Isso nos faz pensar que as adaptações vêm sendo reconhecidas como leitura e também como literatura pelos alunos dos cursos de Letras, futuros professores de língua portuguesa.

infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é a travessia”. Travessia que se pode dar por várias maneiras. Por que um leitor, segundo Ricardo Piglia (2006, p. 19), “também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente.”⁹⁹ Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem melhor visão lê melhor”. Além disso, um leitor não é somente aquele que “escreve” e, portanto, torna visível a sua leitura, mas também aquele que a “escreve” por diferentes maneiras, nem que seja pelo *simples*, real e ilusório, ato de ler.

⁹⁹ Em artigo publicado no livro *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas* (2005), intitulado: “Reorientações no campo da leitura literária”, João Adolfo Hansen traz uma reflexão que ilustra (poderia ilustrar) a assertiva de Piglia: “Alunos de um 3º Colegial noturno de uma escola pública de Carapicuíba, na Grande São Paulo, foram observados por uma orientanda minha, Eliane Limonti da Fonseca, que faz uma pesquisa sobre representações da leitura literária, numa aula em que tinham de ler uma fotocópia da proposição de *Os Lusíadas*. Não tinham nenhuma informação sobre Camões, a não ser que o texto vinha de uma grande abstração, o século XVI. Quando leram o verso inicial, “As armas e os barões assinalados”, traduziram “armas” por revólveres calibre 38, escopetas e estiletos, mas se recusaram a continuar, pois não sabiam o significado de “barões assinalados”.” (p. 29).

2. NEL MEZZO DEL CAMIN, ADAPTAÇÕES¹⁰⁰

Somos contos contando contos, nada
(Ricardo Reis)

Afinal, o que são as adaptações? Antes mesmo de tentar definições de *como* podem ser compreendidas, é indispensável pensar no *o que*. Na tentativa de uma definição, pode-se arriscar que adaptação, em uma primeira instância, significa o ato ou o efeito de adaptar, que consiste em tornar algo apto/adequado para alguém, para alguma coisa. A adaptação literária, por sua vez, é uma espécie de tradução de determinado texto para o jovem leitor, ou seja, uma reescritura de um texto (geralmente clássico), cuja história é recontada por um escritor classificado em sua maioria pelas Editoras como “de talento”, que envolve processos de recriação. A adaptação pode, também, ser uma paráfrase que gera um resumo (obra resumida) de determinado texto integral. Deste ensaio de definição, tantas possibilidades e termos contrastam-se constantemente. Tantas variáveis. Seria a adaptação, uma espécie de **tradução**, de **recriação**, de **paráfrase**, de **resumo**, de **reescritura**?

Em sua etimologia, conforme apresenta Francisco da Silveira Bueno (1963, p. 77), o termo adaptação (do lat. *ad+aptare = adaptare*) comporta o sentido de ser o “Ato ou efeito de acomodar, aplicar uma coisa à outra, ajustar”.

Ao situar historicamente o termo adaptação, Georges Bastin (1998) afirma que sempre esteve ligado ao de “tradução”, mas a primeira divisão entre um e outro se deu a partir dos poetas latinos Cícero e Horácio, os quais se referiram ao tradutor (*interpretes*) como aquele que trabalhava palavra-por-palavra, distinguindo este método daquele que pressupunha “liberdade”, e resultados inteiramente legítimos, em operações de transferência, o que conhecemos por “adaptação”.

A idade de ouro da adaptação, continua Bastin, foi nos séculos XVII e XVIII, época das *belles infidèles*,¹⁰¹ que teve seu início na França e se espalhou para o resto do mundo. As traduções livres desse período justificaram-se no sentido de que textos estrangeiros,

¹⁰⁰ “...em meio caminhar” (*Inf.*, Canto I, v. 1, p. 33).

¹⁰¹ Traduções feitas para agradar e se adaptar ao gosto e decoro da época. São versões revistas e corrigidas pelos tradutores conscientes da superioridade de sua língua e de seu julgamento.

independente de eventuais “danos” ao original, fossem adaptados de acordo com os gostos e hábitos da cultura-alvo. O século XIX testemunharia uma reação a essa suposta “infidelidade”, mas isso não seria suficiente para banir a existência de adaptações, que predominaram no teatro. No século seguinte, a proliferação de documentos técnicos, científicos e comerciais deu preferência pela “transparência” na tradução, com ênfase na comunicação eficiente.

Como bem enfatiza Bastin, alguns historiadores e pesquisadores têm visto a adaptação de forma bastante negativa, mas, enquanto “técnica de tradução”, pode ter uma condição de objetividade. E é nesse sentido que “adaptação” vira um procedimento de tradução, quando algum elemento do contexto do texto de partida não existe no contexto de chegada, lançando mão da recriação. O pesquisador francês não perde de vista o fato de que, na literatura para crianças, é necessária “a re-criação da mensagem de acordo com as necessidades sociolinguísticas para um público leitor diferente. As principais características deste tipo de adaptação são o uso de técnicas de resumo, paráfrase e omissão”.¹⁰²

Alguns estudiosos preferem não usar o termo “adaptação” por compreenderem que o conceito de tradução pode abranger todos os tipos de transformação; outros entendem que os dois conceitos representam práticas diferentes. E é justamente neste segundo grupo que me situo porque compreendo que tais termos podem evocar a elementos bastante distintos. Com relação a uma suposta diferenciação entre os termos, afirma Bastin:

Poderíamos dizer que a tradução – ou o que é tradicionalmente entendido pelo termo tradução – permanece basicamente no nível do significado, a adaptação pretende transmitir o objetivo do texto original, e as tentativas de exegese para esclarecer as intenções do autor.¹⁰³

¹⁰² “the re-creation of the message according to the sociolinguistic needs of a different readership (Puurtinen 1995). The main features of this type of adaptation are the use of summarizing techniques, paraphrase and omission” (BASTIN, 1998, p. 6).

¹⁰³ “we could say that translation - or what is traditionally understood by the term translation - stays basically at the level of meaning, adaptation seeks to transmit the purpose of the original text, and exegesis attempts to spell out the intentions of the author” (1998, p. 8).

Compreendo a adaptação como uma forma de “adequação”, de “acomodação”, mas percebo que o entendimento do seu conceito, melhor dizendo, sua especificidade, reside na força daquilo que o procede: no “para”. Não podemos ignorar que “adaptação” é um termo amplo e pode ser usado para inúmeros casos e situações, no entanto este “para”, aparentemente tão mediano, irrisório, intermediário, reserva para si o poder de dar uma “direção” e compreensão do termo, explico: adaptações “para” o cinema, adaptações “para” o teatro, adaptações “para” o videogame, adaptações “para” jovens leitores. Ou seja, após o “para” é possível saber de que natureza de adaptação se trata; é por intermédio do “para” que se define o público-alvo, o formato, a mídia.

Então, nas reflexões que se seguem, tratarei a respeito das adaptações literárias, primordialmente, para jovens leitores.

2.1. Adaptações literárias para jovens leitores, uma *selva selvaggia*?

Ando com ideias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do Robinson Crusoe do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sem morar, como morei no Robinson e n'Os Filhos do Capitão Grant". [Rio, 7 de maio de 1926](Monteiro Lobato)

As palavras de Monteiro Lobato enfatizam o poder de sedução, envolvimento, experiência, vivência, quando da “boa”¹⁰⁴ literatura – especialmente ao fazer referência a um texto clássico da literatura universal, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Por meio da leitura de bons livros é que as crianças podem passar a morar neles, vivenciar experiências únicas, “fazer uso correto de suas solidões”, como já

¹⁰⁴ Segundo Peter Hunt (2010, p. 75), “o que se considera um “bom” livro pode sê-lo no sentido prescrito pela corrente literária/acadêmica dominante; “bom” em termos de eficácia para educação, aquisição de linguagem, socialização/aculturação ou para o entretenimento de uma determinada criança ou grupo de crianças em circunstâncias específicas; ou “bom” em algum sentido moral, religioso ou político; ou ainda em um sentido terapêutico. “Bom”, como uma aplicação abstrata, e “bom para”, como uma aplicação prática, estão em constante conflito nas resenhas sobre a literatura infantil”.

demonstrei na afirmação do norteamericano Harold Bloom em capítulo anterior desta tese.

Mas, como fazer com que os leitores tenham alguma forma de acesso à “boa” literatura enquanto jovens? Indicar sem pestanejar, para um leitor mirim, um texto integral do acervo literário ou optar por outras possibilidades quando o alvo de leitura é justamente um texto clássico? Todavia, antes de continuar as reflexões a respeito das adaptações de textos clássicos, é importante pensar em como se deu o surgimento de textos voltados para leitores jovens.

O aparecimento de uma literatura para leitores infantis e juvenis ocorre mais precisamente por volta do século XVIII, quando, aliado à burguesia (nova noção de família, centrada em um núcleo unicelular), vem à tona o conceito de “infância” e, conseqüentemente, o de criança. A burguesia separou a infância da idade adulta, vendo aquela como uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e formação específica. Segundo Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1996), o leitor é um personagem da modernidade, produto dessa sociedade burguesa e capitalista. Sua história começa por volta do século XVIII com a expansão da imprensa e desenvolve-se graças à ampliação do mercado do livro e da difusão da escola.

Os primeiros textos para crianças foram produzidos por pedagogos e professores, com marcante teor educativo – daí é que vem a associação da chamada literatura infantojuvenil com a escola¹⁰⁵ e com a Pedagogia, e a justificativa de alguns livros para crianças em circulação no Brasil, no início do século XIX, confundirem-se com obras didáticas.¹⁰⁶

Apesar de a origem desses textos ter acontecido por motivos pedagógicos, e não literários, a literatura infantojuvenil originou alguns tipos de textos exclusivamente seus, como a história de animais ou,

¹⁰⁵ Importante salientar que o conceito de “escola” que utilizo diz respeito à ideia de “instituição escolar”. Apesar de não haver escolas no período colonial, havia ensino, e os jesuítas foram os responsáveis pelo sistema educacional até 1759. A ideia de instituição escolar passaria a entrar em cena com a Constituição de 1824 – imposta à nação por Pedro I, quem anunciou uma instrução primária gratuita a todos os cidadãos. (ZILBERMAN; LAJOLO, 1996).

¹⁰⁶ No entanto, atualmente, localizei textos com teor puramente didático-moralista. Não mencionarei títulos, tampouco autores, por questões éticas e por não ser essa a natureza deste trabalho.

segundo Regina Zilberman (2003), adotados de modo remediável, como os contos de fadas. Diante disso, vale dizer que

A literatura infantil emerge dentro desse panorama, contribuindo para a preparação da elite cultural, pela reutilização do material literário oriundo de duas fontes distintas e contrapostas: a adaptação dos clássicos e dos contos de fadas de proveniência folclórica. (ZILBERMAN, 2003, p. 134).

É de adaptações de textos clássicos e de contos de fadas que provém e se fortalece a chamada literatura infantojuvenil. Compilados pelo francês Charles Perrault,¹⁰⁷ no século XVII, adaptando-os de narrativas populares e revestindo-as de valores da burguesia, e pelos famosos alemães Jacob e Wilhelm, conhecidos irmãos Grimm, no século XIX, os contos de fadas não foram escritos especialmente para as crianças bem como não faziam parte da educação burguesa.¹⁰⁸ Esses contos, anônimos e, portanto, recolhidos do seio do povo – do folclore popular –, eram ligados às camadas inferiores e estabeleciam conexões entre a situação social e a condição servil. Assim, por meio desses materiais preexistentes, como os clássicos e os contos de fadas, essa literatura começou a constituir o seu acervo. Por possuírem um conteúdo onírico latente e abrigarem a presença do elemento mágico, que auxilia os personagens a vencerem dificuldades, por exemplo, os contos de fadas se mostraram mais apropriados aos leitores mirins. Dessa forma, o folclore europeu foi sendo constituído por narrativas de transmissão oral, cujo sucesso fez com que migrassem para diferentes partes do mundo. Como afirma Regina Zilberman,

A Península Ibérica não ficou imune a esses acontecimentos; e, por este intermediário,

¹⁰⁷ Embora Charles Perrault seja visto como o grande iniciador da chamada “literatura infantojuvenil” mundial, não se pode perder de vista a existência prévia do italiano Giambattista Basile (1566-1632), cuja obra *Lo cunto de li cunti ou Il Pentamerone* serviu de fonte para o escritor francês. Basile, naturalmente, para compor a obra mencionada, baseou-se em *Decamerone*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375).

¹⁰⁸ Italo Calvino, sob encomenda do editor italiano Einaudi, em 1954, fez uma coletânea de fábulas italianas que pudesse ser comparada às coletâneas francesa e alemã, intitulada *Fábulas italianas*, recolhidas em várias regiões da Itália.

acabaram por desembarcar no Brasil as mesmas histórias, somadas à contribuição aleatória de escritores mais antigos, como Charles Perrault, ou mais recentes, como Heinrich Hoffmann, acompanhadas de textos de procedência variada e autoria desconhecida, nos quais se destacam o conteúdo religioso e a presença de figuras da mitologia cristã. (ZILBERMAN, 2003, p. 155).

Desde o final do século XIX, no Brasil,¹⁰⁹ havia preocupação de fazer com que os leitores tivessem acesso e, possivelmente, maior entusiasmo com a leitura de textos. Além disso, era possível perceber que o Brasil carecia de uma literatura própria para leitores ainda em fase de escolarização,¹¹⁰ pois até então circulavam aqui, na sua maioria, traduções de livros europeus. Era, então, necessário repensar essa questão e procurar alguma alternativa para fazer com que esses leitores ingressassem na leitura de clássicos por outra via que não apenas a da tradução do texto integral; daí uma das razões para que se viabilizasse o aparecimento das adaptações.

Segundo a pesquisadora Girlene Marques Formiga,¹¹¹ em tese de doutoramento intitulada *Adaptação de clássicos literários: uma história da leitura no Brasil* (2009, p. 78), “as adaptações constroem maneiras de ler no país desde a época em que a cultura ainda era amplamente oral. Mesmo quando a escolarização no Brasil se disseminou de forma mais alargada, a adaptação ainda garante espaço.” Assim, com o intuito de se estabelecer uma comunicação com o leitor infantil é que se deu o aparecimento das primeiras traduções e adaptações dos contos de Charles Perrault, dos irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen no Brasil.

¹⁰⁹ Só por volta de 1840, no Rio, sede da monarquia, é que o Brasil passa a exibir alguns traços necessários para a formação e fortalecimento de uma sociedade leitora: tipografias, livrarias e bibliotecas. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996).

¹¹⁰ No entanto, já circulavam no Brasil algumas obras que poderiam atrair leitores mais jovens. A exemplo disso, Marisa Lajolo e Regina Zilberma (1996) apontam que o livro *Leituras para meninos*, de José Saturnino da Costa Pereira, lançado em 1818 e muito reeditado até 1824, pode ser considerado o primeiro livro de literatura infantil brasileira.

¹¹¹ Faço aqui meus agradecimentos à pesquisadora por ter gentilmente enviado seu trabalho por email, mesmo preparando-o para publicação em livro.

Como tradução mais antiga, aparecida em língua portuguesa, de obra endereçada à infância e à adolescência, é possível apontar *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, em Lisboa, 1786, na tradução de Henrique Leitão de Sousa Mascarenhas. De 1822 é uma tradução de *As viagens de Gulliver*, de Swift, em vários volumes, impressa em Lisboa e traduzida por autor que se identifica com as siglas J.B.G. A respeito disso, Diógenes Buenos Aires de Carvalho, na sua tese de doutoramento, *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil* (2006), apresenta uma pesquisa de fôlego a respeito do aparecimento das adaptações literárias no Brasil. Seu trabalho inclui um levantamento de quase todas adaptações surgidas de 1882 a 2004 no Brasil, incluindo catalogação por editoras, obras, temas. Sua pesquisa é crucial para todos aqueles que intentam percorrer o terreno das adaptações para jovens leitores.¹¹² Carvalho esclarece que o período escolhido para o seu levantamento deve-se ao fato de que, antes de 1880, aparentemente, só circularam produções estrangeiras no Brasil e ressalta que os títulos mais adaptados no Brasil (até 2004) foram *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, com 39 (trinta e nove) publicações, e *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, com 36 (trinta e seis).

Era muito forte no Brasil desse período o anseio de nacionalizar a produção literária para crianças e jovens, pois era marcante a influência de traduções e adaptações de autores portugueses; por isso, o Editor Quaresma encomendou a Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914)¹¹³ uma biblioteca destinada aos pequenos leitores. Assim, o jornalista, diplomata e escritor (Pimentel) e o estrangeiro e ilustre professor do Colégio Pedro II, Carlos Jansen (1829-1889), radicado primeiramente no Rio Grande do Sul e depois no Rio de Janeiro, são vistos como os

¹¹² Nesta tese, em virtude de compreendermos que as adaptações são, também, lidas por leitores adultos, apresentaremos, com maior acuidade na seção a seguir, a proposta de nomenclatura: “literatura para jovens leitores”, no lugar de “literatura infantojuvenil”.

¹¹³ Afirma Leonardo Arroyo que “Alberto Figueiredo Pimentel destacou-se também – e esta é a nota curiosa de sua atividade de escritor – como cronista social, com sua seção “O Binóculo”, onde focalizava fatos da sociedade, na *Gazeta de Notícias*, sendo de sua autoria a famosa frase “O Rio Civiliza-se...”, com a qual animava as melhores iniciativas progressistas do seu tempo.” (1968, p. 177). Além disso, segundo Arroyo, instaurou na literatura infantojuvenil uma orientação popular, isto é, os livros de autores clássicos já não se apresentavam apenas através de edições que visavam exclusivamente ao público escolar, traduzindo livros portugueses em franceses em uma “linguagem brasileira”.

primeiros tradutores/adaptadores de obras clássicas europeias. São do primeiro os *Contos de Fadas* (1896), tradução de Perrault, Grimm e Andersen, *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Avozinha* (1896) e *Histórias da Baratinha* (1896), os quais apontavam para a moralidade e o sentido educativo; e do segundo, *Robinson Crusóé* (1883), de Daniel Defoe (prefácio de Sílvio Romero); *As Viagens de Gulliver* (1888), de Jonathan Swift (prefácio de Rui Barbosa); *Dom Quixote de la Mancha* (1901), de Cervantes; *As Mil e Uma Noites* (1882) (seleção e prefácio de Machado de Assis);¹¹⁴ *As Aventuras do Barão de Münchhausen* (1891), contadas por Erich Kästner, G. A. Burger e outros. É interessante notar que alguns títulos de Jansen foram prefaciados por figuras importantes do meio intelectual da época, como: Sílvio Romero, Machado de Assis e Rui Barbosa. Dessa forma, intentava lograr para suas adaptações (e para si) maior credibilidade ao ter prefácios assinados por esses escritores.

Embora Jansen e Pimentel tenham se destacado quando o assunto é adaptação, antes deles já circulavam por aqui algumas publicações

¹¹⁴ Destaco este texto porque representa o aparecimento da e interesse pela “literatura oriental” no Ocidente. *As Mil e Uma Noites* é uma coleção de histórias e contos populares do Médio Oriente e Sul da África, compiladas em árabe a partir do século IX. Passaram a ser (re)conhecidas e divulgadas no mundo ocidental a partir da tradução ao francês realizada em 1704 por Antoine Galland (1645-1715), quem incorporou histórias que não se encontravam em nenhum manuscrito conhecido, como: “Simbad o marujo”, “Aladim e a lâmpada maravilhosa” e “Ali Babá e os Quarenta Ladrões”. A versão que passou a ser utilizada como referência foi a do inglês Richard Francis Burton (1821-1890), pois, ao contrário daquele que o precedeu, John Paine (1839-1941), não censurou as cenas eróticas da obra, enfatizou-as. No prefácio realizado ao texto à adaptação brasileira, Machado de Assis atenta para a importância deste texto, que começaria a circular entre os leitores: “Para os nossos jovens patricios creio que é isto novidade completa. Outrora conhecia-se, entre nós, esse maravilhoso livro, tão peculiar e variado, tão cintilante de pedrarias, de olhos belos, tão opulentos de sequins, tão povoado de vizires e sultanas, de idéias morais e lições graciosas”. Em linhas adiante, elogia o português “correntio” do Sr. Jansen, alemão de nascimento, “brasileiro de adoção”, e acrescenta, “o livro é para adolescentes, e que estes pedem-lhe, antes de tudo, interesse e novidades. Digo-lhes que os acharão aqui. Um descendente de teutões conta-lhes pela língua de Alencar e Garrett umas histórias mouriscas: com aquele operário, esse instrumento e esta matéria, dá-lhes o Sr. Laemmert, velho editor incansável, um brinquito graciosíssimo, com que podem entreter algumas horas dos seus anos em flor”. Disponível em: < <http://machado.mec.gov.br/arquivos/pdf/critica/mact30.pdf> >. Acesso em: 10 nov. 2010.

para o público leitor da época. A respeito disso, ressaltam as pesquisadoras:

Sem querer cancelar a primogenitura de Figueiredo Pimentel em nossas letras infantis, cumpre não esquecer que, antes dele, outros autores se voltaram à tradução e à adaptação de histórias para crianças. Tratava-se, no entanto, de publicações esporádicas e de circulação precária na medida em que, antes da fase republicana, o Brasil não parecia comportar uma linha regular de publicações para jovens, sustentada por uma prática editorial moderna, como ocorreu com as séries confiadas a Figueiredo Pimentel e Arnaldo de Oliveira Barreto. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2009, p. 31).

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, de outro, por serem baseadas em obras europeias, portanto, em culturas alheias, distavam grandemente da realidade das crianças brasileiras.

Embora apelativas à moralidade, “galegais”,¹¹⁵ “literaturizadas”, como afirmava Monteiro Lobato, as primeiras adaptações-traduições de Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel foram o pontapé inicial para que os leitores jovens brasileiros do final do século XIX começassem a desfrutar da leitura desse tipo de textos. Essas adaptações de adaptações, que não tinham qualquer vínculo com a possível experiência do leitor, de certa forma, “converteram-se em resumos que pouco mostravam, seja a propósito da realidade que expressaram um dia, seja a respeito da sociedade em que posteriormente se implantaram, por nada terem assimilado do novo solo” (ZILBERMAN, 2003, p. 156).

¹¹⁵ Em correspondência datada de 1 de janeiro de 1925, escreveu Lobato: “Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegais! Temos de refazer tudo isso – abrigar a linguagem” (LOBATO, 1972, p. 326). Saliento que a ortografia desta, e das demais citações que se seguem, estará de acordo com a da edição retirada, datada de 1972.

Apesar de essa fase de formação da literatura para o público mirim ainda se dar sob a égide do Romantismo – o que poderia instaurar aspirações nativistas do movimento, o desejo de uma marca própria, da cor local –, não ocorreu entre nós o aproveitamento da tradição folclórica para a constituição de textos para jovens leitores, como o fizeram os alemães, os irmãos Grimm, e os franceses, na pessoa de Charles Perrault. Assim, no Brasil, por muito tempo ocorreu a transmissão da literatura de tradição estrangeira e apenas com Monteiro Lobato¹¹⁶ esse quadro seria alterado. Foi ele quem procurou trazer para o acervo literário do leitor, via aproveitamento, personagens folclóricas, como o Saci Pererê, e relatos populares. Lobato inovou também porque construiu uma realidade ficcional coincidente com a do leitor de seu tempo, o que ocorreu com a criação do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*,¹¹⁷ ao colocar crianças na condição de heróis, o que possibilitava a identificação imediata com o leitor daquele tempo.

Além disso, Monteiro Lobato foi um obstinado partidário das adaptações; procurou recriar e reescrever uma série de textos que marcaram sua infância – *Dom Quixote*, *Peter Pan*, *Pinóquio*, *Robinson Crusoe*, *Alice no País das Maravilhas*, para citar alguns –, pois considerava o conhecimento deles [dos textos] essencial para as novas gerações. Publicações concretizadas mais tarde,

¹¹⁶ Não podemos nos esquecer de que, apesar de ser considerado o pai da dita “literatura infantojuvenil brasileira”, Lobato também se destacou escrevendo para o público adulto.

¹¹⁷ *O Sítio do Pica-pau Amarelo* recebeu diversas adaptações para a televisão. A primeira delas foi exibida em 3 de junho de 1952, na TV Tupi, ao vivo, no Programa Teatro Escola de São Paulo, criado por Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, permanecendo em exibição por 11 anos. Em 1964, foi a vez da TV Cultura de São Paulo, sendo trazida pela atriz e diretora Lúcia Lambertini. A série foi produzida apenas por seis meses, não fez o mesmo sucesso e tampouco superou o adquirido pela anterior. Em 12 de dezembro de 1967, Gouveia e Belinky trouxeram novamente o sítio para a telinha, desta vez para a TV Bandeirantes, e foi ao ar por dois anos. Todavia, a adaptação mais famosa, conhecida mundialmente e exportada para diversos países, foi a produzida pela Rede Globo, de 7 de março de 1977 a 31 de janeiro de 1986. Em 12 de dezembro de 2001, o Sítio voltou à tela pela mesma emissora, exibindo uma nova versão que, devido ao grande sucesso de audiência, permaneceu em exibição até 2007 – uma telenovela infantil. Em 2009, o Canal Futura passou a reprisar os episódios, exibindo-os até hoje. Em 2010, o Canal Viva também passou a exibi-los.

porém, ideias gestadas desde 1916,¹¹⁸ quando confessa em carta trocada com Godofredo Rangel seu interesse, de início, em “nacionalizar” as velhas fábulas de Esopo:

Ando com varias ideias. Uma: vestir á nacional as velhas fabulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fabulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memoria e vão reconta-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção á moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, á medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulario nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fabulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fabulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração* de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos... (LOBATO, 1972, p. 245-246).

A ideia de Lobato de dar início a uma literatura que “nos falta(va)”, pois o que havia de leitura disponível era de “uma pobreza e tão besta”, “moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis”, nasceu dentro de casa, ao observar a forma como seus filhos ouviam atentamente as histórias que a mãe, Purezinha,¹¹⁹ contava, e que eles as recontavam aos amigos. A esposa de Lobato, naqueles tempos, fazia o papel que posteriormente seria feito por e ficcionalizado em Dona Benta

¹¹⁸ Em correspondência datada de 8 de setembro de 1916.

¹¹⁹ Maria Pureza Natividade Monteiro Lobato.

Encerrabodes de Oliveira, a distinta narradora¹²⁰ do Sítio. Além disso, não via nada que poderia iniciar os seus pequenos na literatura a não ser *Cuore*, do italiano Edmondo de Amicis (1846-1908), livro que só poderia ser sugerido como leitura mais tarde. Então, em 1919, Lobato, fez o que tanto queria, dizendo ao amigo: “Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o á minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos. A mim me parecem boas e bem ajustadas ao fim – mas a coruja sempre acha lindos os filhotes” (LOBATO, 1972, p. 290).¹²¹

Em outra carta¹²² ao fidelíssimo, depois de comprar a *Revista do Brasil*, em 1918, fundando anos depois a “Monteiro Lobato & Cia”, lança um convite a Rangel para ingressar no empreendimento das adaptações de clássicos, porém, como já sabemos, o amigo não concluiu sua empreitada, e Lobato, então, angariou para si a tarefa ofertada:

Quem sabe pode e quer você empreitar um serviço de que precisamos? Pretendemos lançar uma série de livros para crianças, como *Gulliver*, *Robinson*, etc., os classicos, e vamos nos guiar por umas edições do velho Laemmert, organizadas por Jansen Muller. Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua. Creio até que se pode agarrar o Jansen como “burro” e reescrever aquilo em lingua desliteraturizada – porque a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de “literatura”. [...] Quer pegar a empreitada? [...] Coisa que se faz ao correr da pena. É só ir eliminando todas as complicações

¹²⁰ Destaco nesta oportunidade o importante trabalho que a Biblioteca Comunitária Barca dos Livros, com sede na Lagoa da Conceição, vem desenvolvendo em Florianópolis para promover a cultura e, principalmente, a leitura, a literatura (também) via narração/contação de histórias. Esta biblioteca é mantida pela “Sociedade Amantes da Leitura” – constituída por um grupo de pessoas que reconhece a importância da leitura para o desenvolvimento comunitário e individual –, e foi inaugurada em 02 de fevereiro de 2007. Dentre as diversas atividades culturais desenvolvidas, ênfase o envolvimento da biblioteca com a “narração” e “contação de histórias”, que inclui formação de contadores de histórias, passeios de barco com narração de histórias, músicas e livros, e saraus de histórias. Disponível em: <<http://www.amantesdaleitura.org/novo/index.php>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

¹²¹ Em 13 de abril de 1919.

¹²² Datada de 17 de junho de 1921.

estilísticas do “burro”. Se não tens por aí essas edições do Laemmert, mandarei. (LOBATO, 1972, p. 308-309).

Lobato sugeria ao amigo, caso aceitasse a oferta, basear-se nas adaptações efetuadas anteriormente por Jansen a fim de reescrevê-las, porém reforçava ser necessário ter o professor (ou aquilo que havia escrito) como “burro” para que os textos ficassem desprovidos de “complicações estilísticas”, mas com “leveza” e “graça de língua”. Então, era preciso que a leitura fluísse, que os códigos estéticos fossem renovados e que as narrativas fossem livres de enfeites literários, e dizia:

A coisa tem de ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literario. O enfeite literario agrada aos oficiais de mesmo oficio, aos que compreendem a *Beleza literaria*. Mas o que é beleza literaria para nós é maçada incompreensibilidade para o cerebro ainda não envenenado das crianças. (LOBATO, 1972, p. 372).¹²³

Aquilo que para os adultos era “beleza literária”, para as crianças era incompreensível, desnecessário, supérfluo. Em outra correspondência,¹²⁴ revela a maneira como concebia suas traduções (ou adaptações?), aconselhando ao amigo, que estava traduzindo contos de Shakespeare: “Vai traduzindo os outros contos shakespereanos, em linguagem bem simples, sempre na ordem direta e com toda liberdade. Não te amarres ao original em matéria de forma – só em matéria de fundo” (LOBATO, 1972, p. 308).

Nesse sentido, podemos perceber que as adaptações, para Lobato, deveriam ser diferentes, sem termos do “tempo da onça”, como demonstra em um trecho do livro *Reinações de Narizinho* – Volume 2, no capítulo “O irmão de Pinóquio”, onde é relatada ao leitor a maneira de Dona Benta ler (recontar) as histórias para os netos:

A moda de Dona Benta ler era boa. Lia “diferente” dos livros. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheios de termos do tempo da onça ou só

¹²³ Em 19 de dezembro de 1945.

¹²⁴ Em 30 de maio de 1921.

usados em Portugal, a boa velha lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje. Onde estava, por exemplo, “lume”, lia “fogo”; onde estava “lareira” lia “varanda”. E sempre que dava com um “botou-o” ou “comeu-o”, lia “botou ele”, “comeu ele” – e ficava o dobro mais interessante. (LOBATO, 2007, p.36).

Dona Benta, a vovó do Sítio do Pica-Pau Amarelo, é a exemplar mediadora dos textos clássicos para os netos. Além de atuar como uma assídua contadora de histórias, a avó de Pedrinho e Narizinho (Lúcia), desempenha um papel de adaptador *hic et nunc*, que reescreve e recria as histórias no momento em que são narradas à plateia do sítio, que é geralmente composta pelos netos, boneca Emília, sabugo Visconde e preta Nastácia. Segundo Regina Zilberman (2003, p. 86), “Dona Benta é a narradora adulta que, após a leitura do livro, refaz à sua moda os principais episódios do original”. E é refazendo à sua moda os episódios que dona Benta parece desafiar a gramática, ignorando, como exemplifica o narrador, regra de uso dos pronomes. Sabemos que a boa senhora conhece o uso e as devidas normas, mas os corrrompe para imprimir tom de oralidade quando de suas narrações, ou seja, para que a narrativa fique “em língua do Brasil de hoje”.

Se intentarmos situar historicamente o assunto, não podemos deixar de mencionar o que “dizem”, o que “citam”, que referência fazem as “Histórias”¹²⁵ da Literatura Infantil e Juvenil das adaptações literárias. Dentre as inúmeras existentes, escolhi aquelas que me pareceram mais importantes e condizentes para com o propósito desta pesquisa. Tendo por base a afirmação de Regina Zilberman e Marisa Lajolo, em seu livro *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, ao exporem que “mais do que um inventário de nomes, a história é uma interpretação” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2009, p. 13), compreenderei essas possíveis histórias da literatura infantil brasileira como interpretações de momentos histórico-literários das produções efetuadas para os jovens leitores. Além de serem um “inventário de nomes”, ou pelo menos trazerem uma listagem de obras e autores em decorrência de escolhas, recortes, afinidades, anseios e, inclusive, exclusões, essas

¹²⁵ Se nas *Histórias da Literatura Brasileira para Adultos* prevalecem autores “homens”, nas *Histórias da Literatura Brasileira Infantojuvenil* ocorre justamente o contrário, e a presença maior no quesito “autoria” é das “mulheres”.

histórias da literatura infantil (e podemos incluir as da não-infantil) são pautadas por interpretações parciais que, todavia, intentam abarcar uma totalidade. Sabemos que, *grosso modo*, as Histórias da Literatura, vistas e revistas no Brasil desde o século XIX, aliadas ao conceito de nacionalismo, no sentido de abarcar toda a produção literária da nação, e identidade literária, surgiram como uma espécie de resgate para que não se perdessem as produções literárias efetuadas até então. Assim, essas histórias são elaboradas de acordo com determinados olhares, que incluem seleção e exclusão de autores e obras, e apresentam, como afirma Roland Barthes, em palestra proferida em 1969, intitulada *Reflexões a respeito de um manual* (1988), “censuras” como: ausência de classes sociais, sexualidade, do próprio conceito de literatura, e da linguagem (clássico-centrismo). Isso pode se confirmar nas leituras e comparações entre uma *História* e outra, pois as escolhas são, inclusive, fundadas em relações interpessoais. Essas escritas historiográficas não são ingênuas, pois os historiadores se comprometem com determinados projetos e anseios.

Esses compêndios, manuais, florilégios são, ainda, responsáveis pela constituição de cânones, e toda a *História*, por mais inclusiva que se pretenda, sempre deixa muitos autores e obras de fora. É importante, também, levar em conta quais são as condições de produção, de onde esses historiadores falam, e em que lugar essas *Histórias* são produzidas. Ainda, é preciso deixar claro que o fio condutor desta análise será historiar o assunto no sentido de aparecimento e enfoque dados às adaptações/adaptações-traduições literárias por brasileiros.

Um dos primeiros livros a tratar de uma História da literatura infantil é o escrito por Nazira Salem, pesquisadora de formação “uspiana”, autora de livro cuja primeira edição data de 1959, publicado sob o título *Literatura Infantil*. É apenas na segunda edição da obra, onze anos mais tarde (1970), ampliada e reformulada, que o livro passa a intitular-se *História da literatura infantil*. Seu livro preencheu um vazio bibliográfico, o que valeria dizer, abriu as portas para as discussões acerca de tal temática. Dividido em cinco partes, o compêndio de Nazira Salem compreende em capítulos: I – História da literatura infantil; II – Literatura infantil no Brasil; III – Livros célebres adaptados à infância; IV – Clássicos universais adaptados à infância; V – Clássicos infantis.

O que de antemão já chama a atenção é o fato de a autora dar considerável enfoque (40% da obra) às adaptações literárias, enfatizando-as em dois capítulos específicos que tratam

respectivamente: dos livros célebres adaptados à infância e dos clássicos universais, também adaptados aos jovens leitores. O interessante é que Nazira Salem não perde de vista a autoria portuguesa para o público infantil, citando autores e obras – talvez por não reconhecer ainda uma independência do Brasil em relação a Portugal, e sim uma autonomia literária.

Com relação ao início da literatura infantil brasileira, Salem define fins do século XIX, tendo como um de seus precursores Alberto Figueiredo Pimentel (1867-1914) – *Contos da Carochinha* (1894) em 1940 estava em 18ª edição. O universo literário infantojuvenil era tão carente que inúmeros professores escreviam livros de ficção para as crianças. Além de Carlos Jansen, outro exemplo, citado pela autora, é o de Renato Sêneca de Sá Fleury (1895) – professor, diretor, escritor, que criou a série didática “Na Roça” e “Pátria Brasileira” e compôs uma coletânea de biografias dos grandes vultos nacionais, como as de Rio Branco, Pedro II, Caxias, Visconde de Pôrto Seguro, Alexandre de Gusmão, Oswaldo Cruz, Varnhagen, Anchieta, entre outros.

No terceiro capítulo de sua *História*, Salem dá destaque aos livros célebres adaptados à literatura infantil, subdividindo-os nas categorias: romances históricos, biografias – história – música, livros diversos e enciclopédias. Dentre os romances históricos, surge uma das primeiras adaptações de romances brasileiros, *O Guarani*, de José Martiniano de Alencar (1829-1877), resumido¹²⁶ e adaptado para crianças de 10 a 12 anos por Maria do Carmo Ulhoa Vieira (1941).

Pioneira do ensino da literatura infantil nos currículos escolares brasileiros, tendo sido, ao lado de Nazira Salem, uma das primeiras autoras em língua portuguesa de um livro sobre este tão importante ramo da literatura ao escrever o *Compêndio de literatura infantil* (Cia. Editora Nacional, 1959), Barbara Vasconcelos de Carvalho, em *A literatura infantil – Visão Histórica e Crítica* (4ª edição, 1985), apresenta, como a primeira fase da literatura infantil no Brasil, uma intensa atividade representada pelo jornalismo e por traduções e adaptações. Como notáveis tradutores-adaptadores aponta Figueiredo

¹²⁶ Importante ressaltar que o epíteto “resumido” torna evidente que as adaptações, de certa forma, também eram (e ainda são) compreendidas como “obra resumida” – classificação da qual tratarei no próximo tópico. Além disso, de acordo com as datas desses textos, constata-se que adaptações de clássicos da literatura brasileira (*O Guarani*, de José de Alencar, adaptado em 1941 por Maria do Carmo Ulhoa Vieira, por exemplo) já eram efetuadas antes da segunda metade do século XX.

Pimentel e Carlos Jansen, destacando também, Caetano Lopes de Moura, *O Último dos Moicanos*, de Fenimore Cooper (1838); Jovina Cardoso, obras de Júlio Verne; Ciro Cardoso, obras de Alexandre Dumas; Francisco de Paula Brito, *Fábulas de Esopo* (92 textos). Bahiana, que dedicou 25 anos de sua vida como educadora e escritora ao Estado de São Paulo, Carvalho menciona as adaptações em seu texto, especialmente para demonstrar ao leitor como se deu o início da literatura infantil, mas não dá tanto enfoque como o fez Nazira Salem.

Em contrapartida, em seu ensaio das preliminares para a história e as fontes da literatura infantil brasileira, intitulado *Literatura infantil brasileira* (1968), Leonardo Arroyo faz uma pesquisa de fôlego, dividindo-a em seis capítulos, a citar: Introdução, A literatura oral, A paisagem cultural, A literatura escolar, A imprensa escolar e infantil e, por fim, A literatura infantil. Embora cada capítulo da pesquisa contemple abordagens extremamente instigantes, interessa-nos aqui mencionar aqueles que dizem respeito às adaptações-traduições brasileiras.

No capítulo de seu Ensaio, intitulado, “A literatura escolar”, Leonardo Arroyo trata das traduções na literatura infantil brasileira, enfocando, de certa forma, as adaptações desses livros. Esse aspecto é retomado no último capítulo, “A literatura infantil”, no item denominado “Clássicos traduzidos”, onde cita alguns trabalhos traduzidos nos séculos XIX e XX, e menciona o aparecimento das traduções-adaptações brasileiras, destacando, em consonância com as autoras que o precederam, Jansen e Pimentel.

O prefácio, “Um livro básico sobre literatura infantil brasileira”, efetuado por Lourenço Filho, demonstra a importância do ensaio de Arroyo como manancial de pesquisas e como uma realidade mais ampla:

No uso corrente, “literatura infantil” significa o conjunto de publicações que, sem conteúdo especialmente didático, sejam destinadas a crianças. Para especialistas na matéria, poderá significar realidade mais ampla. Entendem êles que, como os demais ramos das letras, também êsse há de ser em cada país considerado expressão geral de sua cultura, com profundas raízes no passado, portanto ligado aos sentimentos do povo, suas tradições e aspirações. (FILHO, 1968, p. 11).

Com relação ao conceito de literatura infantil, Arroyo apresenta duas teses lançadas e defendidas por pedagogos de grande projeção, embora reconhecidamente de modo incompleto: a) não deve haver literatura especialmente escrita para crianças, mas a utilização, condensada ou adaptada, das obras-primas da literatura universal; b) a diferença da mentalidade na criança implicaria na feitura de obras especiais para elas. Arroyo não explora profundamente essas duas teses, mas torna evidente que “A literatura escolar começava a refletir, em fins do século XIX e começos do século XX, a influência marcante da literatura traduzida e adaptada, em sua maior parte por autores portugueses, sem que o processo, evidentemente, excluísse não poucos autores brasileiros” (ARROYO, 1968, p. 163). Diante do aparecimento de inúmeras traduções de obras estrangeiras e a isso, acrescentem-se, adaptações, Arroyo afirma que “O capítulo da tradução de obras de ficção para a infância e adolescência brasileiras comportaria, por si só, um longo ensaio, tal o imenso material que se pode colhêr em livros de memórias e principalmente nos velhos catálogos de velhos livreiros nacionais” (1968, p. 99).

Em sua 6ª edição e 8ª reimpressão (2009, a primeira edição é de 1984), o livro já consagrado das professoras-pesquisadoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *Literatura infantil brasileira: história e histórias* – citado anteriormente, é considerado um dos últimos compêndios que trata do tema até a contemporaneidade. Conforme esclarecem as autoras, o livro tem como objetivo sistematizar reflexões em torno das obras para crianças publicadas no Brasil nos últimos cem anos, e alertam para o fato de que pode haver alguns impasses por existirem ensaios sobre a literatura infantil nacional bastante recentes. Ainda, se pensarmos a respeito do lugar de onde falam essas autoras, uma paulista, de Santos, e outra, gaúcha, de Porto Alegre, perceberemos um desmantelamento do tão famoso eixo “dominador” Rio-São Paulo pela criação de uma ponte entre São Paulo e Rio Grande do Sul, consequentemente, novo eixo, e nova referência no que se refere a pesquisas na área.

O interessante dessa *História* de Marisa Lajolo e Regina Zilberman é o fato de efetuarem, ao longo de todo o texto, contrapontos entre a literatura infantil e a não-infantil – ou aquilo que conhecemos por Literatura/Literatura para adulto. O Modernismo, que incluía o folclore entre suas fontes inspiradoras, a incorporação do acervo lendário e popular à literatura infantil, não impediu, nessa época, a proliferação de adaptações de obras estrangeiras que, segundo as pesquisadoras, ocorreram nas seguintes modalidades de livros:

- Obras destinadas ao público em geral, que têm grande popularidade. Ex.: *D. Quixote das Crianças* (1936), de Monteiro Lobato, via cortes e adequações.
- Obras especialmente destinadas ao público infantil que, em vez de traduzidas, são modificadas através de cortes, supressões, explicações mais detalhadas e simplificações, visando atingir uma maior comunicação com o leitor brasileiro. Ex.: *Peter Pan* (1930), de James Barrie, apresentado por Dona Benta.
- Obras originárias da tradição oral europeia ou oriental, transcritas por autores nacionais, nas quais raramente são estabelecidas as mediações entre os contextos diferenciados. Malba Tahan¹²⁷ trouxe para a literatura nacional um grande número de histórias oriundas de *As Mil e Uma Noites*.

Nessa *História*, as adaptações literárias são explicitadas quando as autoras fazem referência ao surgimento da literatura infantil (e da literatura brasileira, que aparece sempre como paralelo) e a Monteiro Lobato. Além disso, a literatura infantil produzida até 1940 não apresentava crescimento em matéria de textos originais – criações literárias próprias; não-adaptações. Isso pode ser demonstrado na seguinte afirmação:

Em 1942, Lourenço Filho, em palestra para os membros da Academia Brasileira de Letras, apresentou um balanço da literatura infantil de seu tempo, constatando que, naquele ano, encontravam-se à venda “nada menos de 605 trabalhos, dos mais diversos gêneros de tipos”.

A quantidade, no entanto, não justificava grandes entusiasmos, pois o conferencista também denunciava que, “dessas, 434 representam traduções, adaptações e mesmo grosseiras imitações”; e que, “das 171 obras originais de autores brasileiros, cerca de metade são de

¹²⁷ Pseudônimo do professor, escritor e matemático brasileiro Júlio César de Mello e Souza (1895-1974). Ficou muito conhecido no Brasil e no exterior por escrever livros de “recreação matemática” e por resgatar fábulas e lendas passadas no Oriente. Seu livro mais conhecido é *O homem que calculava* (1939), e esteve entre os oito livros da lista do Vestibular 2010 da Universidade Federal de Santa Catarina. Traduziu o *Inferno* da *Divina Commedia*, em forma de narrativa, intercalando no próprio texto os versos mais famosos e as estrofes mais expressivas do original.

mediocre qualidade, quer pela concepção e estrutura, quer também pela linguagem. Não mais da metade desses livros mereceria figurar em bibliotecas infantis, se devidamente apurados quanto à forma e ao fundo. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2009, p. 85).

De 1960 para cá, diminuiu consideravelmente o número de traduções-adaptações, de adaptações, no Brasil, ou seja, de adaptações como processo de produção de literatura para crianças, aumentando, conseqüentemente, o número de criações literárias para esse público.¹²⁸ Em decorrência das exigências de inovação (especialmente a partir dos anos 70), as adaptações caíram em descrédito. Segundo Nelly Novaes Coelho (1996, p. 11), “uma nova literatura infantil estava sendo exigida pelos novos tempos e, realmente, ela surgiu, numa explosão de criatividade (o *boom* da LIJ dos anos 70)”. E isso pode justificar o fato de Marisa Lajolo e Regina Zilberman não lançarem muitas referências de adaptações literárias pós-Lobato. Se as adaptações literárias foram responsáveis pelo surgimento de uma literatura infantil brasileira, e se elas continuam a fazer parte do acervo literário do leitor do século XX e XXI em bibliotecas, livrarias, escolas, sebos, questiono: por que as autoras não inseriram um capítulo¹²⁹ à parte, que se referisse à contínua existência delas, já que a proposta é a de historiar a literatura infantil brasileira? Quem não está sintonizado com o mercado editorial pode pensar que pós-Lobato não apareceram mais adaptações literárias de rigor e qualidade. Da mesma forma que cresceu a produção e elaboração de obras ditas originais¹³⁰ (inúmeros escritores, ilustradores), embora tiveram seu “momento de descrédito”, cresceu também o número de adaptações e, aliado a isso, pesquisas e pesquisadores. Para demonstrar tal importância das adaptações, incluídas entre a literatura pensada para

¹²⁸ É preciso ressaltar que as adaptações também colaboram para (e fazem parte de) um processo criativo.

¹²⁹ Além de considerar válida a inserção de um capítulo que dê tratamento à parte às adaptações, levando em conta que o livro das autoras continua em permanente impressão (6ª edição é de 2009), sugeriria a inclusão de um capítulo que pensasse a literatura brasileira a partir de 90, que já soma vinte anos de produção literária a contar o ano de publicação da primeira edição do livro.

¹³⁰ Termo apenas usado como contraponto à “adaptação”. Compreendo que adaptações também envolvem criatividade e, portanto, possuem o seu teor de originalidade; de textos originais, porém, o que as prioritariamente diferencia é o fato de que seu “débito” para com a fonte é sempre visível.

jovens leitores, ressalto que, nas premiações anuais da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ,¹³¹ que ocorrem desde 1974, existem categorias para as adaptações literárias: tradução/adaptação criança; tradução/adaptação jovem; tradução/adaptação informativo; tradução/adaptação conto.

As adaptações dividem opiniões. Nelly Novaes Coelho, anteriormente mencionada, é adepta das adaptações de textos clássicos (inclusive os de literatura brasileira), e o demonstra em texto publicado no *Jornal do Alfabetizador*, em 1996, intitulado “O processo de adaptação literária como forma de produção de literatura infantil”. Segundo Coelho (1996, p. 11), “a adaptação é ainda um bom filão a ser redescoberto e explorado pelos novos escritores” e acrescenta que, além dos mitos gregos (e latinos),¹³² indígenas, feitos históricos, romances geniais, “por que não certos textos ou livros de literatura brasileira contemporânea? (p. 11)”. E como resposta à sua pergunta exemplifica com a obra de Guimarães Rosa que, em discurso narrativo inovador, apresenta situações, aventuras ou experiências humanas que podem ser de grande interesse para os leitores. Apesar de entusiasmada com as adaptações, a professora ressalta que esse processo deve ser desenvolvido com rigor, o que exige do adaptador um trabalho vigoroso em três níveis, a citar: nível da composição, da estrutura narrativa; nível da personagem e nível do discurso. Abarcando esses três níveis, o processo de adaptação atingirá uma recriação simplificadora da linguagem narrativa, suscetível de agradar ou estimular os jovens leitores.

Doze anos após a publicação do artigo acima, localizei outro texto da mesma ensaísta, professora, publicado em 2008 na Revista

¹³¹ Dados extraídos do site da FNLIJ, disponíveis em: < http://www.fnlij.org.br/principal.asp?cod_mat=43 > Acesso em: 30 abr. 2010.

¹³² Relevante mencionar aqui o projeto Latim na Escola, da Universidade Federal de Santa Catarina, elaborado em coautoria da Profa. Dra. Zilma Gesser Nunes e do Prof. Dr. José Ernesto de Vargas. Esse projeto, em andamento desde janeiro de 2000, visa ao resgate da Língua Latina, à recuperação da sua história e cultura, ao desenvolvimento do raciocínio lógico, bem como a contribuir para o processo ensino/aprendizagem da língua portuguesa. Dentre seus objetivos está, também, a elaboração de material didático e lúdico e de adaptações de textos clássicos latinos de autores como Virgílio, Ovídio, Fedro, Plauto, que são efetuadas pelos alunos do curso de graduação em Letras-Português. Disponível em: <http://www.sepex.ufsc.br/anais_6/trabalhos/1235.html>. Acesso em: 25 jan. 2010.

Discutindo Literatura, em número especial dedicado à literatura infantil e juvenil, sob o título de “Os clássicos estão de volta”. Se os clássicos estão de volta, ou se continuam existindo no mundo-de-hoje, definido por Nelly Novaes Coelho como “ciberespaço”, é pelo fato de que eles ainda têm muitas histórias para nos contar e também porque guardam uma verdade eterna (cf. COELHO, 2008). Da transmissão oral, mantida pela memória, à escrita, a pesquisadora não mais efetua ressalvas com relação a uma das formas de contato com os clássicos, exigindo rigor no processo das adaptações como aparece no seu texto de 1996, mas reconhece que “os grandes clássicos vêm sendo cada vez mais difundidos em excelentes traduções/adaptações destinadas ao público infantil e jovem” (p. 22). A tônica da vez não é mais pensar o processo das adaptações, mas, sim, efetuar um reconhecimento das publicações lançadas no mercado editorial destinadas ao público infantil e juvenil, adjetivadas por ela de “excelentes traduções/adaptações”. Nelly Novaes Coelho, com essa afirmação, além de creditar às adaptações e traduções uma forma de difusão dos clássicos, torna evidente que essa natureza de textos continua sendo produzida em pleno século XXI – o que justificaria, mais uma vez, minha solicitação de um capítulo, dedicado às adaptações, em nossas *Histórias* da literatura infantil e juvenil.

Em texto publicado no jornal *Proleitura*, em abril de 1997, e posteriormente no livro *A roda da leitura* (2004), intitulado “A adaptação dos clássicos”, João Luís C. T. Ceccantini traz como partidários da prática da adaptação Monteiro Lobato e Nelly Novaes Coelho. Seu texto evidencia duas questões pertinentes: a primeira, “se aceitarmos o conceito de *intertexto*, ou seja, essa idéia de que a literatura se constrói como um infinito mosaico de citações e influências, mais ou menos remotas, a desconfiança em relação às adaptações deveria ser amenizada” (CECCANTINI, 1997, p. 6). E a segunda, de que

[...] 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 não encontra tantos leitores. E, historicamente, o fenômeno se repete: a cada adaptação bem realizada de um clássico (nas várias linguagens) é grande o número de leitores que se dirige aos textos originais. (CECCANTINI, 1997, p. 7).

Assim, se compreendida pelo viés da intertextualidade, a adaptação não deveria ser depreciada por ela servir como uma forma de retorno ao texto-fonte. Além disso, as adaptações estão vinculadas, como afirma Ceccantini, à formação de leitores¹³³ atuando como possíveis mediadoras dos textos “originais”. Embora não esteja explicitado a que tipo de textos a palavra “originais” se refere, salientamos que, tratando-se de o original não ser escrito na língua materna do leitor, pode ser compreendido como “tradução”, a exemplo da *Divina Commedia*. Ceccantini também alerta para o fato de que, quando as adaptações são bem realizadas, nas várias linguagens (literária, cinematográfica, visual), aumentam as chances de os leitores se dirigirem aos originais.

As adaptações de textos clássicos são boa opção para o leitor interessar-se pelo texto-fonte? Autor de diversas adaptações que circulam no mercado, o experiente escritor 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 totalmente condenável, e muito menos plágiosa e/ou pasticheira, mas 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”.¹³⁴ Cony, historiando o

¹³³ O escritor e professor Caio Riter, no livro *A formação do leitor literário em casa e na escola* (2009), alerta para a diferença nas expressões “formação de leitores” e “formação dos leitores”, afirmando que: “**formar leitor** é diferente de **formar o leitor**. Afinal, para que a segunda ocorra, é preciso que a primeira já tenha sido executada com sucesso” (2009, p. 63).

¹³⁴ Neste artigo, o escritor também relata sua experiência e envolvimento com as adaptações literárias: “A Scipione, que já havia lançado uma adaptação de “Os Lusíadas” feita por Rubem Braga e Edson Braga, encomendou-me um texto atualizado de “O Ateneu”. Antes de aceitar, reli Raul Pompéia. Uma obra prima indiscutível, avançada no tempo, com o personagem mais bem delineado de nossa literatura, que é o professor Aristarco, dono, algoz e vítima do ateneu. Escrito em 1889, a linguagem e a técnica narrativa é de difícil penetração para o jovem habituado aos vocábulos e ritmos audio-visuais do cinema, da TV, do rádio, e até mesmo da história de quadrinhos, que à falta de som, cria onomatopéias que significam soco, tiro, calça rasgada, desabamento, explosão, beijo, ações repetidas como “esfrega, esfrega, esfrega”, ou “dobra, dobra, dobra”. Para dar um exemplo. Em “O Ateneu”, o novato vai tomar banho de tanque (não havia piscina com água tratada, havia tanques com águas barrentas). Um veterano vem por trás e derruba o novato num caldo inesperado.

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 com o conhecimento de obras importantes. Também aponta a importância de Monteiro Lobato, o precursor das adaptações no Brasil, cujos textos são reeditados ainda hoje.

Em coro contrário ao de Nelly Novaes Coelho e Carlos Heitor Cony, o ensaísta Daniel Pennac, em seu livro – ou ensaio sobre a leitura – *Como um romance* (1993), traz uma ideia negativa em relação às adaptações. Saliento que o ensaio de Pennac é extremamente importante para se pensar nas relações entre leitura, literatura, ensino, escola. Embora tenha seu mérito na condição de publicação para a área, por inaugurar uma listagem contendo os direitos dos leitores, e por nos proporcionar olhares críticos concernentes a uma série de questões, Pennac desaponta no que se refere às adaptações – e ressalta, “no que se refere às adaptações”, porque o ensaio, de forma geral, é bastante instigante. Isso acontece no quarto capítulo do livro, intitulado “O que lemos, quando lemos (ou os direitos do leitor)”, quando especifica os direitos dos leitores, que seriam: não ler, pular páginas, não terminar um livro, reler, ler qualquer coisa, ao bovarismo, ler em qualquer lugar, ler uma frase aqui e outra ali, ler em voz alta, calar. Para Pennac, quando um texto apresenta longas e desapropriadas descrições, é lícito ao leitor saltar todas as indesejáveis páginas, e afirma que:

Se [os leitores] têm coragem de ler *Moby Dick*, mas perdem a coragem diante das digressões de Melville sobre o material e as técnicas da caça à baleia, não é preciso que renunciem à leitura, mas que pulem, que pulem por cima dessas páginas e persigam Ahab sem se preocupar com o resto,

Além do susto, o garoto bebe aquela água suja. Quando volta à superfície, reclama do veterano que o derrubou, chamando-o de perverso. Um jovem de hoje que usasse esta palavra em tal situação seria evidentemente um efeminado. Ao chegar neste trecho, pensei em trocar o “perverso” por um “filho da puta”, que seria mais realista. Tendo em vista o público alvo, usei o “sacana”. Creio que Raul Pompéia teria feito o mesmo, se escrevesse hoje a sua obra-prima”.

Disponível

em:

<

http://www.scipione.com.br/mostra_artigos.asp?id_artigos=9&bt=5.

Acesso

em: 10 nov. 2010.

como ele persegue sua branca razão de viver e de morrer! (PENNAC, 1993, p. 148-149).

Daniel Pennac escolhe um texto clássico da língua inglesa – *Moby Dick* – para exemplificar o segundo direito do leitor. Proposital ou não tal escolha procura demonstrar que a leitura não deve ser abandonada, seja o texto clássico ou contemporâneo, embora, para que ela se conclua, sejam suprimidas algumas páginas. As longas descrições, que para muitos literatos constituem-se em fonte inesgotável de pesquisas, para os leitores (especialmente os jovens) são motivo de aborrecimento, de “tagarelice”, termo que Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2002), usa para dizer do texto que entedia, que enfara. A esse respeito, comenta Jean-Claude Carrière nas conversas com Umberto Eco, mediadas pelo jornalista Jean-Philippe de Tonnac, relatadas em *Não contem com o fim do livro* (2010):

A finalidade não é ver a todo custo ou ler a todo custo, mas saber o que fazer com essa atividade e como extrair dela um alimento substancial e duradouro. Será que os adeptos da leitura dinâmica saboreiam realmente o que leem? Se você pular as longas descrições de Balzac, será que não perde exatamente o que constitui a marca profunda de sua obra? Aquilo que ele é o único a lhe proporcionar? (CARRIÈRE, 2010, p. 226).

Carrière, em sua fala, apelando para a temática alimentar (alimento substancial, saborear o que lê), aponta para a “leitura do prazer”, e reconhece que ele [o prazer pelo alimento que a literatura nos proporciona] pode estar justamente nas longas descrições de um texto literário, aquilo que, na concepção de Pennac, pode ser pulado pelo leitor.

Então, se o leitor tem o direito de pular páginas, isso poderia se constituir em uma espécie de “autoadaptação”, no sentido de cortar, suprimir, saltar o “indesejável” – longas descrições – marca profunda de uma obra, conforme explicita Carrière. Apesar de Pennac incentivar a supressão das páginas indesejáveis o que, no meu ponto de vista, não deixa de ser uma forma de adaptação, é questionável e descabido seu “desgosto” com relação às adaptações, cuja afirmação procede a citação mencionada acima:

Um grande perigo os espreita [os leitores], se não decidem por si mesmos por aquilo que está à disposição, pulando as páginas de sua escolha: *outros o farão no lugar deles*. Outros se armarão das grandes tesouras da imbecilidade e cortarão tudo que julgarem “difícil” demais para eles. Isso dá resultados assustadores. *Moby Dick* ou *Os Miseráveis* reduzidos a resumos de 150 páginas, mutilados, estragados, raquíticos, mumificados, *reescritos* para eles numa linguagem famélica que se supõe ser a deles. Um pouco como se eu me metesse a redesenhar *Guernica* sob o pretexto de que Picasso tivesse jogado ali traços demais para um olho de doze ou treze anos. (PENNAC, 1993, p. 148-149).

Daniel Pennac, ao mencionar os termos “resumos” e “reescritos”, faz referência indireta às adaptações de textos clássicos para os jovens leitores. Apesar de admitir que os leitores pulem páginas, o que é uma espécie de seleção, portanto, de adaptação, o ensaísta desaprova e rejeita as adaptações, adjetivando-as cruelmente de “resumos mutilados, estragados, raquíticos, mumificados, e compostos em uma linguagem famélica”. Além de apresentar uma ideia pessimista acerca das adaptações, Pennac não perde de vista aqueles que se armam das grandes “tesouras da imbecilidade” e cortam tudo o que consideram difícil para os leitores, ou seja, os adaptadores, que são os responsáveis pela seleção de episódios, trechos, termos, e por reescreverem textos que, segundo o ensaísta, dão “resultados assustadores”.

É possível ver, em parágrafos acima, pelo depoimento do escritor Carlos Heitor Cony – que a perspectiva do adaptador diverge da apresentada por Pennac –, que encara as adaptações como necessárias aos jovens, habituados aos vocábulos e ritmos audiovisuais (CONY, 2006). Pennac, na verdade, pretende valorar a potência de leitura de um clássico quando efetuada no original (entenda-se também a tradução), em detrimento de uma adaptação, que já é outro texto, e prefere que o leitor tenha em mãos um original, mesmo que ignore/salte algumas páginas durante a leitura. É importante deixar claro que a adaptação não pretende ocupar o lugar dos textos originais, muito menos se pretende superior, mas sim ser uma forma de acesso a determinado texto – que nesta tese é a *Divina Commedia*. Ao comparar o processo de adaptação literária às artes plásticas, exemplificando com o quadro *Guernica*, de Picasso, Pennac mistura, o que diríamos por meio de um provérbio bem

conhecido, “alhos com bugalhos”. Não se deve comparar a natureza da pintura, pois a leitura de imagens¹³⁵ é universal, ou seja, dispensa a hipótese do “redesenho”, da “adaptação”, com a natureza literária, quando esta diz respeito à “arte da palavra”, cujo acesso nem sempre é viável para todo o tipo de leitores.

Paulo Rónai, em *A tradução vivida* (1981), 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. 97-98).

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. Nesse caso, as adaptações da *Divina*

¹³⁵ Podemos pensar na questão da “arte dos vitrais” da Idade Média, que servia de texto, de leitura, mesmo aos não-alfabetizados que, na época, constituía a maioria da população, e nas portas das Igrejas Renascentistas.

Commedia não são vistas de forma exagerada por não ser grande o número de leitores brasileiros aptos a lerem a obra de Dante no idioma original, o italiano, e serem, portanto, consideradas necessárias.

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 da versão completa da *Divina Commedia* por meio da tradução para a língua portuguesa. Nesse caso, a adaptação entra como uma forma de atualização de textos antigos e de apresentar o leitor aos clássicos universais.

Apesar de a noção de adaptação ter compreensões depreciativas, sendo associada aos conceitos de condensação, facilitação, empobrecimento e prejuízos em relação ao original, é preciso avaliar seu alcance. José Paulo Paes, em *Tradução: a ponte necessária* (1990), a respeito de “condensação”, afirma:

famigerada prática americana de “condensar” livros para atender às necessidades de leitores supostamente sem tempo ou paciência de lê-los no seu texto integral. Esse tipo de livro “condensado” chegou a ser publicado no Brasil por uma revista que felizmente passou de moda e que se especializara por mais de um título na nociva arte de “digerir” ou “condensar” literatura. Não seria despropositado citar, na mesma ordem de idéias, a tradução condensada ou adaptada do *Moby Dick* feita por Monteiro Lobato, conquanto, nesse caso, houvesse a atenuante de a adaptação estar dirigida a um público juvenil sem condições de avir-se com o texto integral do volumoso e justificadamente célebre romance de Herman Melville. (PAES, 1990, p. 104).

José Paulo Paes associa a “famigerada prática de condensar livros” a leitores com pouco tempo ou sem paciência para os ler integralmente e parece aceitá-la quando destinada a um público específico, como é o caso do juvenil, lançando o exemplo de Monteiro Lobato. Todavia, seu comentário é tangenciado por uma visão preconceituosa com relação a esses leitores, dizendo não terem condições de enfrentar textos integrais porque volumosos. Já demonstrei, no capítulo anterior, com a fala de Ligia Cademartori que a

espessura do livro não é obstáculo para esses leitores, e com a entrevista feita aos alunos do Colégio Dom Pedro II, do Rio de Janeiro, apresentada no Programa Espaço Aberto, que os adolescentes afirmaram preferir originais de romances brasileiros do século XIX em detrimento dos *mashups* literários. Não os podemos subestimar.

O depoimento de Paes está provavelmente relacionado ao que afirma Carrière:

Isso me lembra outra forma de “condensados”, esta mais problemática. Nos anos 1970, eu morava em Nova York num apartamento colocado à minha disposição por um produtor de cinema. Não havia livros nesse apartamento, exceto uma estante contendo “as obras-primas da literatura mundial *in digest form*”. Eis uma coisa, propriamente falando, irreal: *Guerra e paz* em cinquenta páginas, Balzac em um volume. Eu ficava boquiaberto. Estava tudo ali, mas incompleto, mutilado. Que trabalho gigantesco para tamanho absurdo! (CARRIÈRE, 2010, p. 51).

Diferentemente da aversão que tem Carrière pelas adaptações, Umberto Eco narra sua experiência na infância com os volumes de clássicos recontados da coleção *La Scala d’Oro*, da editora Utet, e acaba efetuando uma possível distinção entre o que pode ser concebido como “tradução” e aquilo que pode ser compreendido como “adaptação”.¹³⁶

Nos belos volumes da coleção *La Scala d’Oro*¹³⁷ da Utet, que líamos quando crianças, os grandes

¹³⁶ Discussão efetuada no próximo tópico.

¹³⁷ A coleção *La Scala d’Oro*, da Utet - Unione tipografico-editrice torinese, a que Eco faz referência, era formada por 92 volumes – divididos em 8 séries –, publicados entre os anos de 1938 e 1945, voltados para leitores de 6 a 13 anos. Em consulta ao catálogo da coleção, surpreendeu-nos não encontrar nenhuma adaptação da *Divina Commedia*, ou mesmo qualquer referência a outra obra de Dante Alighieri. Dentre os clássicos, encontramos: *Don Chisciotte della Mancia* (narrato da Edoardo Mottini, illustrazione da Piero Bernardini); *Ventimila leghe sotto i mari* (Mary Tibaldi Chiesa, Guido Moroni Celsi); *I tre moschettieri* (Riccardo Balsamo-Crivelli, Pinochi); *La leggenda di Troia* (Giuseppina Mottini, Carlo Parmeggiani); *I viaggi di Gulliver* (Edoardo Mottini, Filiberto Mateldi) e *La vita avventurosa di Robinson Crusuè* (Francesco Perri, Carlo Nicco), para citar alguns. De autores italianos, encontramos, por exemplo: *I*

clássicos nos eram “recontados”, mas muitas vezes efetuavam-se alguns ajustes *ad usum delphini*.¹³⁸ Lembro que, na redução dos *Miseráveis* de Hugo, Javert, preso na contradição entre o dever e a gratidão que devia a Jean Valjean, ao invés de se matar, pede demissão. Tratando-se de uma adaptação, quando li o original e descobri a verdade, não me senti ofendido (ao contrário, pude ver que a adaptação havia, em muitos aspectos, transmitido bem tanto a trama quanto o espírito do romance). Mas, se um incidente do gênero acontecesse em uma tradução que se apresenta como tal, poderia falar de violação de um direito meu. (ECO, 2007, p. 23).¹³⁹

É interessante notar que Umberto Eco, como bem esclarece, não se sentiu lesado por descobrir que uma parte do romance de Hugo havia sido modificada na adaptação, algo que só notou mais tarde ao efetuar a leitura do original. Além disso, pôde perceber que, em muitos aspectos, a adaptação havia transmitido bem a trama e o espírito do romance e a

racconti di papà Goldoni, di Carlo Goldoni (narrato da Cesare Giardini, illustrazione da Filiberto Mateldi); *Il libro del cielo*, di Giuseppe Scortecci (Francesco Perri, fotografie); *Il romanzo di Fanfulla*, di Massimo D’Azeglio (Pia Piccoli Addoli, Gustavino). Disponível em: < <http://www.letteraturadimenticata.it/Scala%20oro.htm> >. Acesso em: 19 jul. 2010.

¹³⁸ Conforme informação constante do *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, tal expressão pode ser entendida como: “Designação dada às edições de autores clássicos que o duque de Montasieur mandou fazer com intuito didático, “para uso do delfim”, o príncipe herdeiro. Estas edições eram censuradas, omitindo os passos licenciosos ou que pudessem constituir atentados ao pudor. Hoje aplica-se o termo a qualquer edição que, por ter fins didáticos específicos, procede a uma correção ou censura arbitrária do original. Aconteceu isso com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, desde a edição de Abílio César Borges, que suprimiu muitos versos, à de Otoniel Mota, que omite estrofes inteiras. Hoje pode-se utilizar também a expressão quando “adaptamos” algum texto para uso pessoal ou privado.” Disponível em: < http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=489&Itemid=2 >. Acesso em: 15 ago. 2012.

¹³⁹ Esse excerto de experiência, que vem em “defesa” às adaptações, foi retirado do livro *Quase a mesma coisa* (2007), mas é novamente citado em *Não contem com o fim do livro* (2010), como resposta à afirmação de Carrière mencionada.

liberdade de (re)criação do adaptador – as “tesouras da imbecilidade”, na visão de Pennac –, não havia “mutilado” a essência do texto. A aceitabilidade da interferência do adaptador, em alterar o trecho citado por Eco, é devida tratando-se de uma adaptação, porém, se fosse uma tradução, isso seria considerado “violação”. Afirma Eco que: “a tradução é obrigada ao respeito jurídico do “dito do autor”, ou seja, do “dito do texto original”. [...] se comprarmos uma tradução dos *Miseráveis* e descobirmos que foram suprimidos vários capítulos, temos todo o direito de protestar” (2007, p. 116).

Seguindo a vertente dos relatos, apresento o depoimento de Otto Maria Carpeaux a respeito do seu primeiro contato com uma adaptação, possivelmente em língua alemã,¹⁴⁰ da *Divina Commedia* e, portanto, seu primeiro contato com um Dante, com o seu primeiro Dante Alighieri:

Meu primeiro Dante era uma edição para a mocidade, fartamente ilustrada por um artista medíocre qualquer de que não sei mais o nome, mas em compensação cuidadosamente expurgada. Passaram-se, desde então, tantos anos, não, tantos decênios que só guardo recordação frágil daquela edição e, no entanto, por motivo especial que vou logo revelar, consegui já então verificar os expurgos feitos. No episódio de Francesca da Rimini, no canto V do Inferno, os editores sacrificaram os “dubiosi disiri” do verso 119 e o “piacer sì forte” do verso 104; e o verso 136 – “La bocca mi baciò tutto tremante” – caiu totalmente fora. Mas o expurgador também tremeu ao mutilar assim o poema; e para tranqüilizar sua consciência reuniu num apêndice os trechos suprimidos, para maior comodidade dos leitores juvenis. Se tivesse editado assim um Rabelais ou mesmo um Shakespeare, teria saído um dos livros mais pornográficos do mundo, e isto “ad usum Delphini”. Mas Dante é casto. Tanto mais aquele ilustrador soltou as rédeas de sua imaginação sádica. Lembro-me como se fosse hoje de suas gravuras, de mediocridade incrível: Francesca e Paolo, perseguidos pelo vendaval, estavam

¹⁴⁰ Brasileiro por opção, Otto Maria Carpeaux veio para o Brasil somente em 1939. Toda a sua infância e adolescência foram passadas na cidade de Viena, na Áustria.

suspensos no ar como executados na forca; os “Malebolge” pareciam-se com ruas sinistras de subúrbio; os diabos, cozinheiros que com longas colheres remexiam os condenados em panelas ferventes; até os santos no Paraíso assustaram o leitor com barbas de tamanho sobrenatural. Quem me dera reaver agora esse livro feio!, desaparecido junto com Robinson e Gulliver no naufrágio do esquecimento da infância. Talvez conseguisse ressuscitar um pouco da fé ingênua com que o leitor juvenil tomava tudo aquilo por absoluta verdade, as penas do Inferno, as nuvens que se desprendem do Purgatório e os esplendores divinos do Paraíso. Pois naquele tempo – mais remoto hoje para mim que o tempo de Dante – eu era realista, mais realista que a doutrina escolástica do poeta, e o outro mundo era mais verdadeiro que este que eu, feliz, ainda não conhecia. Era a realidade. (CARPEAUX, 1965, p. 25).

Um livro que, como o próprio autor assegura, desapareceu no naufrágio da infância; uma edição para a mocidade que viajou (e se perdeu) no tempo com Robinson e Gulliver. Uma adaptação cuidadosamente refinada, porém, censurada. Mas, uma censura que não foi muito longe, e permitiu que o leitor mais curioso, atento, perspicaz, flutuasse no texto, mas que também encontrasse no apêndice o desejo da leitura clandestina, que encontrasse “outra verdade”, diferente daquela contida nos trechos suprimidos. Por essa edição de “mediocridade incrível”, de ilustrações horrendas, feitas por um ilustrador de imaginação atroz, Carpeaux conheceu o “seu Dante”, tomando tudo por verdade, pela fé ingênua que assola o leitor juvenil. Só mais tarde, a exemplo de Eco, Carpeaux consegue reconhecer todos os “expurgos” feitos na adaptação.

Entre tantos prós e contras, as adaptações literárias conseguiram conquistar um espaço no âmbito acadêmico e passaram a ser matéria para pesquisas e investigações de toda ordem, especialmente a partir da década de 90.¹⁴¹ Uma das primeiras dissertações de mestrado, que

¹⁴¹ Em pesquisa realizada no Banco de Teses da CAPES, constatei que antes da década de 90 não aparecem dissertações e/ou teses que envolvam em sua temática “adaptações literárias” para jovens leitores. Percebo, também, que o recente crescimento nas publicações de clássicos em quadrinhos possibilitou, a

constatei sobre o tema, foi a de Sandra Sauer, defendida na PUC-RS, sob orientação de Maria da Glória Bordini, intitulada: *Concepção de cidadania em “Viagens de Gulliver” e suas adaptações infanto-juvenis* (1996); e uma das primeiras teses de Doutorado, feita na mesma instituição, foi a de Paulo Seben de Azevedo,¹⁴² *Serás lido, Uruguai? A contribuição de uma versão de O Uruguai de Basílio da Gama, para uma teoria da adaptação* (1999).

O interesse em tal texto é justificado: a crítica chegou a considerar o *Uruguai* uma das mais bem acabadas obras da literatura colonial brasileira, mas permaneceu pouco lido, tornando-se cada vez mais, um “mero verbete enciclopédico” (AZEVEDO, 1999, p. 13). Assim, vendo o poema épico como um possível candidato a sair do cânone, por não mais estar acessível ao leitor comum, Paulo Seben de Azevedo realiza uma versão em versos brancos decassílabos, adaptada à recepção possível pelo leitor (comum) brasileiro contemporâneo, que vem a ser compreendido pelo pesquisador como o indivíduo alfabetizado, com ensino fundamental ou médio completo ou superior e que gosta de ler, podendo ser subdividido em dois níveis: grau de conhecimentos formais e campo de interesses. Com base nos critérios utilizados nessa adaptação, foram formulados os princípios de uma teoria da adaptação de obras literárias.

Como é possível perceber, a diferença reside no público-alvo que, na adaptação de Azevedo, é o leitor comum, mas na maioria dos casos, vem a ser a criança ou o adolescente. E a respeito do seu conceito de adaptação, Paulo Seben de Azevedo afirma:

Para efeitos desta tese, defino adaptação como sendo a alteração de elementos não-essenciais da estrutura de uma obra com vistas a possibilitar a recepção dessa obra pelo leitor comum de uma dada sociedade num determinado momento histórico, no qual a distância estética entre o horizonte da pergunta e da resposta da obra e o horizonte de expectativas do leitor ultrapassa os limites da inteligibilidade. (AZEVEDO, 1999, p. 9).

partir de 2007, o surgimento de pesquisas focadas em adaptações para esse formato. Disponível em: < <http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses> >. Acesso em: 10 nov. 2010.

¹⁴² Faço aqui meus agradecimentos ao Prof. Dr. Paulo, pela gentileza de enviar seu trabalho por e-mail.

Elementos “não-essenciais”, segundo Azevedo, colaboram para uma concepção bastante paradoxal, pois o que é essencial para a leitura do texto original, na adaptação, e para o leitor, torna-se obstáculo para o sentido da obra. Além disso, se levarmos em conta o significado da palavra “essencial” – tudo o que é importante e não pode faltar, tudo o que é necessário – e seu oposto pelo acréscimo da negação, pairamos em um terreno bastante arenoso e infértil porque meramente subjetivo: o que é essencial para alguns não o é para outros, e o que seria essencial para o texto poderia ser obstáculo para o leitor, de que fala Azevedo. É impossível encontrar um “núcleo” comum do que seria essencial em uma adaptação de determinada obra – o que será discutido com as adaptações para jovens leitores da *Divina Commedia* – no terceiro capítulo deste trabalho. Ou seja, cada adaptação do texto de Dante trará uma visão a respeito de determinado aspecto abordado. Com esta discussão, ainda, pode(r)mos retornar à noção de “microadaptação” apresentada no primeiro capítulo desta tese.

Em sua teorização a respeito da adaptação literária para o leitor comum, Paulo Seben de Azevedo, levando em conta sua experiência na produção de *O Uruguai*, atenta para as convenções do gênero da obra, do estilo da época e do universo dos leitores (público-alvo), considerando mudanças no contexto da obra, diferenças, inteligibilidades em termos de cultura local. Alerta, também, para o fato de que quando o adaptador pretende compor um texto muito colado ao horizonte de expectativas de sua época, o leitor não tem a oportunidade de ser confrontado com algo diferente.¹⁴³ Compreende que, por se tratar de fenômeno correlato à tradução, adaptou quatro prioridades de Eugene Nida, quando este se viu diante da necessidade de coordenar equipes de tradutores da Bíblia, que seriam: 1) consistência textual tem prioridade sobre consistência verbal, 2) equivalência dinâmica tem prioridade sobre correspondência formal, 3) forma oral da linguagem tem prioridade sobre a forma escrita e 4) formas que são usadas e aceitas pelos leitores presumíveis da adaptação têm prioridade sobre formas tradicionalmente mais prestigiadas.

¹⁴³ Isso vem ao encontro da afirmação, citada anteriormente em nota de rodapé, do escritor Carlos Heitor Cony, quando exemplifica que, na sua adaptação do *Ateneu*, de Pompeia, substituiu a palavra “perverso” por “sacana”, embora sua vontade, de fato, fosse usar “filho da puta” que, segundo ele, seria mais realista e condizente com a realidade dos jovens leitores brasileiros.

Paulo Seben de Azevedo também ressalta que tentou produzir um texto – sua adaptação – que fosse lido como uma “obra de arte” e, com base nele, formalizou a divisão das modificações produzidas na linguagem em três classes: substituições lexicais, transformações no campo semântico e reformulações sintáticas. Azevedo torna clara a importância da experiência – de adaptador – ao produzir sua adaptação dos versos de Basílio da Gama, e descreve minuciosamente como se deu o seu processo de elaboração do texto. O cuidado do pesquisador é extremamente condizente com o respeito ao texto que lhe serve de fonte.

Há excelentes adaptações circulando no mercado; segundo Mário Feijó Borges Monteiro, em dissertação de Mestrado intitulada *Adaptações de clássicos brasileiros: paráfrases para o jovem leitor* (2002), a boa adaptação tenta aumentar ao máximo o número de leitores de determinada obra e, por tais funções, compreende-nas como paráfrases ou metáfrases, por serem narrativas que recontam textos clássicos por meio das próprias palavras dos adaptadores. Monteiro 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 visão otimista (ou realista?) de Monteiro pode ser atribuída ao fato de ter sido editor da coleção “Clássicos para o jovem leitor”, da Ediouro Publicações – função que exerceu com enorme prazer durante quase dois anos. Segundo ele, a maioria das adaptações de textos clássicos para a literatura infantojuvenil é transformada em narrativa, o que de antemão já pressupõe, também, a alteração do gênero literário.

Adriana Silene Vieira, em *Viagens de Gulliver ao Brasil*, tese de doutoramento defendida em 2004, onde estuda as adaptações de *Gulliver's travels* efetuadas por Monteiro Lobato e Carlos Jansen, esclarece os conceitos de tradução e adaptação que são utilizados nas análises. Segundo Vieira, “falamos em *tradução* no sentido mais amplo, de passagem de uma língua a outra, e do processo de *adaptação* no sentido de resumo, mudança livre de palavras, permanência do enredo e modificações tendo por base o receptor (adaptar para)” (2004, p.119). Assim, é possível perceber que adaptação é encarada como *resumo*, conceito que Vieira já havia renunciado em sua dissertação de mestrado, “*UM INGLÊS NO SÍTIO DE DONA BENTA*” - *Estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana* (1998):

a narrativa de Dona Benta apresenta várias características de oralidade, uma das quais é que ela conta a história de forma *resumida*, dando

mais ênfase às cenas de *ação* e *diálogo*, como o encontro entre Wendy e Peter Pan, já que, como Lobato, acredita que o que interessa a seu público são as *aventuras*. (VIEIRA, 1998, p. 49).

Embora apareça como adjetivo – resumida, ao fazer referência direta e exclusiva às peculiaridades narrativas (e adaptativas) de Monteiro Lobato via Dona Benta, a autora-pesquisadora naquele momento compreendia adaptação como obra que não tinha “a pretensão de ser uma tradução literal” (1998, p. 47). Além disso, diferentemente de sua tese, em sua dissertação, Adriana Silene Vieira não está preocupada em categorizar conceitos que se estendem ao entendimento do que é ou seria a “adaptação”, deixando, naturalmente, tal tarefa para a etapa seguinte de sua formação acadêmica. Discuto: por que Vieira estende o conceito de “tradução”, compreendendo-a em sua forma ampla, e restringe o de adaptação, ao colocá-la no sentido de resumo? Seria “adaptação” apenas a súmula, a sinopse, a síntese do texto-fonte?

Ao conceituar adaptação no sentido de resumo, e pelo tom de seu texto, percebo que a pesquisadora não pretende rebaixar as adaptações literárias de Jansen e Lobato, reduzindo-as a excertos, mas tornar compreensível a ideia de que elas [as adaptações literárias] podem funcionar como uma exposição de pontos e aspectos principais de determinados textos clássicos.

Lauro Maia Amorim, em livro¹⁴⁴ publicado em 2005, intitulado *Tradução e adaptação: Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*, baseia-se, principalmente, nas teorias de Johnson, Bastin, Gambier (tradaptação) para discutir os conceitos de adaptação e tradução. Amorim não perde de vista a tradução por suas análises contemplarem traduções e adaptações (releituras, histórias recontadas) de *Alice...* e *Kim*. Assim, compreende que, geralmente, as traduções estão associadas à ideia de “reprodução”, “literal”, “fiel à forma e ao conteúdo”, a adaptação, em contrapartida, à de “recriação”, “liberal”, “fiel apenas ao conteúdo”. E, partindo dessa questão, traz à tona uma discussão bastante pertinente: a dos direitos autorais concedidos, muitas vezes, aos adaptadores, e dificilmente, aos tradutores.

¹⁴⁴ Esse livro é resultante de sua dissertação de mestrado, defendida na UNESP, em 2003, intitulada, *Tradução e Adaptação: entre a identidade e a diferença, os limites da transgressão*, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Carneiro Rodrigues.

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).

De acordo com a citação acima, é possível perceber que os conceitos de adaptação e tradução podem oscilar em suas definições, o que impossibilita haver um consenso entre os pesquisadores a respeito das fronteiras entre um e outro. Assim, de acordo com os desvios que uma tradução apresentar, ela poderá vir a ser compreendida como adaptação.

A busca pela compreensão crítica das relações entre tradução e adaptação tem seu paralelo com o percurso das vias que se encontram nas encruzilhadas, com a exceção de que o ponto de encontro entre tradução e adaptação não se limita àquele ponto único de cruzamento das duas vias. Ao longo das questões teóricas discutidas na primeira parte do trabalho e das análises de *Alice...* e *Kim* e suas reescrituras, na segunda, foi possível contemplar os deslocamentos que tornam os conceitos de tradução e de adaptação duas “vias” cuja identidade é marcada pelo contato, pela aproximação, pela ambivalência. [...] Se falar de tradução e de adaptação parece sinalizar para duas vias distintas, que seguem caminhos diversos, logo adiante elas se encontram, trazendo à tona o contato entre suas margens e os conflitos decorrentes dele. (AMORIM, 2005, p. 228).

Embora Lauro Amorim, em vários momentos de seu texto, se refira às adaptações como “reescrituras”, a tentativa de definição, ou mesmo de delimitação dos conceitos, oscila constantemente, o que lhe proporciona compreendê-los [os conceitos de tradução e adaptação]

como duas vias, dois caminhos que se cruzam, que oras se aproximam, oras se afastam.

Em consonância com Amorim, em sua tese de doutoramento já mencionada, Diógenes Buenos Aires de Carvalho compreende que a adaptação literária (2006, p. 30), “tem o papel de higienizar as obras para que possam ser lidas pelos pequenos leitores”, ou seja, tem o papel tornar mais digerível determinado texto, menos “truncado” e mais galopante, sem “termos da onça”, como continuaria a dizer Lobato atualmente. Em páginas finais, tendo como referência proposições teóricas de Jauss acerca do leitor, conclui que as adaptações literárias são

um processo instável, tendo em vista que o uso de procedimentos narrativos tais como o corte, a segmentação, a redução de elementos, a mudança ou manutenção da perspectiva narrativa, a simplificação das ações, a representação do tempo e do espaço mais próxima ou mais distante do original, depende do cruzamento da leitura da obra e do leitor-alvo que o leitor realiza cujo parâmetro deve ser o caráter emancipatório da obra original. (CARVALHO, 2006, p. 381).

É possível perceber que Diógenes Buenos Aires de Carvalho não se detém em definições a respeito das adaptações, classificando-as genericamente de *processo instável*, mas procura deixar bem claro que existe um parâmetro que deve nortear a leitura da obra: o “emancipatório da obra original”. Diante dessa afirmação, Carvalho demonstra que a adaptação literária tem possibilidade e potencialidade de se libertar de seu original, do texto-fonte. Embora tangenciada por procedimentos narrativos que podem pressupor condição de marginalidade (corte, segmentação, redução, mudança, manutenção, simplificação...), a adaptação literária é outro texto que não mais o seu original; é outro texto que pode vir a ter um caráter, como denominavam os formalistas russos, de “literariedade”.¹⁴⁵ Ao se reconhecer a emancipação do original, não se pretende excluir a existência e a importância do texto-fonte, mas dar crédito aos textos produzidos pelos adaptadores: as adaptações.

¹⁴⁵ Característica, propriedade, presente em um texto literário que o caracterizaria como literatura.

Interessante trabalho que merece também ser mencionado é a tese de doutoramento de Ismael dos Santos, intitulada: *Retórica de transposição da fábula para a cultura brasileira e a sua poética em livros para crianças: intencionalidades e estratégias* (2006). O trabalho central efetuado pelo pesquisador é o de verificar os procedimentos retóricos e poéticos, em especial, a intencionalidade de produção, a estratégia textual e a anatomia da sentença moral em fábulas transpostas para a literatura brasileira. Santos não perde de vista a questão das adaptações e, também, a presença marcante desse tipo de texto em manuais e livros didáticos. Para disciplinar sua pesquisa, estabelece um sistema de categorias de transposição, que seriam: tradução, adaptação, citação crítica e desconstrução paródica; mas, em virtude de sua larga escala semântica, Ismael dos Santos opta pelo termo “transposição”. A fim de esclarecer suas categorias de transposição, conceitos especificados em sua tese em nota de rodapé, compreende tradução, tomado de empréstimo de Dominique Aury, como “um texto escrito em uma língua torna-se suscetível de ser vertido para outra língua”; adaptação como “uma nova construção do texto vertido de outra língua, considerando-se nesse procedimento os fatores culturais da língua de chegada”; citação crítica como “processo de apropriação crítica de outro texto”; e desconstrução paródica, inspirado em Margaret Rose, “identifica-se como atitude ‘anarquista’ diante dos cânones clássicos, capaz de instaurar uma linguagem paródica” (SANTOS, 2006, p. 50).

Em sua pesquisa, Ismael dos Santos compreende que a adaptação é, das quatro categorias de transposição, aquela que envolve maior produção, principalmente se comparada à citação crítica e à desconstrução paródica. E, nesse sentido, interessa-nos analisar seu conceito de adaptação. Quando a define como “uma nova construção do texto”, ou seja, outro texto que não mais o seu original, dotado de procedimentos outros (que evidencia como “fatores culturais da língua de chegada”), Santos também alerta, embora implicitamente, para a emancipação do original, o que permite inaugurar um novo “objeto” literário.

Girlene Marques Formiga, em trabalho já mencionado, procura demonstrar a contribuição das adaptações literárias na formação de leitores brasileiros. Formiga confere às adaptações literárias o status de gênero e justifica dizendo que:

Se, segundo Bakhtin, nossos enunciados, nos quais se incluem as obras literárias, estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas pela

alteridade ou pela assimilação, as adaptações, enquanto enunciado, podem assimilar o discurso do outro reestruturando, modificando a obra primeira. Essa concepção pode ser adequada à adaptação na medida em que o adaptador constrói o seu “querer dizer” a partir de uma referência (o texto que servirá como base), definindo o estilo e a composição do enunciado que poderá ser determinado pelo destinatário, pelo leitor. Considerando esses elementos, a adaptação é uma unidade de sentido legítimo e deve ser reconhecida como um gênero. (FORMIGA, 2009, p. 33).

A pesquisadora compreende a adaptação como um gênero que faz parte do universo literário e, partindo das concepções bakhtinianas, vê na adaptação uma forma de constituir um novo discurso que se baseia em um primeiro texto. Alerta, também, que o termo adaptação só aparece “nas inscrições recentes das obras clássicas. Antes disso, um amplo arquivo de vocábulos registrava procedimento semelhante ao utilizado para expressar a mudança de reescrituras, porém sem haver registro textual desse fenômeno” (FORMIGA, 2009, p. 40). A compreensão das adaptações ainda recobria inúmeros entendimentos, podendo aparecer sob a ótica da “recriação”, texto “adaptado”, “traduzido e adaptado”, “contado por”, “versões condensadas e resumidas”, “recontada por”, “versão de”, por exemplo, marcas que, segundo Formiga, ao historiar o assunto no Brasil, estão mais evidenciadas e reconhecidas a partir da década de 20, nas adaptações de Monteiro Lobato, momento em que começam a ser fornecidas pelas editoras essas indicações de leitura. Em tratamento aos textos, reconhece a dificuldade de precisar a adaptação literária, uma vez que suas funções se confundem, em determinados aspectos, com as da tradução; porém, ao longo do seu trabalho, aparecem com considerável frequência as nomenclaturas “reescritura” e “reelaboração”. Em momentos finais de sua pesquisa, assevera a pesquisadora:

Assim, por mais desconsiderada que seja, a atividade de **reescritura** é relevante no que concerne ao intercâmbio de cultura mundial; e, mesmo no que diz respeito às adaptações nacionais, estas se tornam importantes quando o propósito é diminuir as distâncias temporais e

linguísticas entre obras e leitores, que se encontram um tanto quanto aquém de convenções linguístico-estéticas do leitor contemporâneo. (FORMIGA, 2009, p. 263)[grifo meu].

Se o propósito das adaptações também é o de diminuir a distância entre obras e leitores, acredito que podem ser feitos trabalhos com alunos em sala de aula que explorem diferenças, aproximações, especificidades em uma adaptação de determinado texto tendo por base seu original. Por que não ler os cinco primeiros cantos do *Inferno* da *Divina Commedia*, em uma boa tradução, com os alunos do ensino médio, por exemplo, para depois confrontá-los [os cantos] com uma adaptação literária, ou mesmo com uma animação?¹⁴⁶ Nesse sentido, compreendo que é possível trabalhar com adaptações literárias em várias etapas da escolarização, pois há adaptações escritas para diferentes leitores. É também nesse momento que o professor deve entrar em cena, o que vale dizer, deve procurar ter conhecimento de algumas adaptações para fazer questionamentos críticos e contrapontos com os originais, e mesmo com outros textos. Há inúmeras adaptações de um mesmo texto, conforme demonstrarei a seguir, através da *Divina Commedia*, de Dante Alighieri, e cabe aos professores auxiliarem seus alunos nas escolhas, e orientá-los para que percebam a presença de um mediador – o adaptador.

Se as adaptações literárias parecem estar constantemente em “débito” com a “grande literatura”, com os originais, perceberemos que as adaptações cinematográficas passam por situação semelhante. Professor da New York University, Robert Stam, no artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), analisa como as adaptações de filmes, baseadas em romances, têm sido vistas como um processo de perda e de desserviço à literatura. A respeito disso, afirma:

Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra

¹⁴⁶ Refiro-me à animação *O Inferno de Dante* [*Dante's Inferno*], baseada em jogo homônimo para videogame, desenvolvido e lançado pelas empresas Visceral Games e Electronic Arts, inspirado na *Divina Commedia*, de Dante Alighieri. Darei tratamento a esta animação no último capítulo desta tese, intitulado “FU DE LA VOLONTÀ LA LIBERTADE”.

carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstrosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (STAM, 2006, p. 19-20).

Conceitos que se enraizaram entre estudiosos e críticos na medida em que compreendiam a prática das adaptações cinematográficas apenas como um processo devedor do “original” – o texto literário. Os termos, infidelidade, traição, abastardamento, violação, utilizados para defini-las, fazem parte de um ideário semântico de um relacionamento; é como se a adaptação fosse “casada” com o original e a ele sempre devesse “satisfações”.¹⁴⁷ Além disso, esses conceitos também se tornaram

¹⁴⁷ Interessante mencionar, nesta oportunidade, a reflexão do Professor Colaborador do Curso de Cinema, da Universidade Federal de Santa Catarina, e doutorando em Literatura pela mesma instituição, Alexandre Linck Vargas, a respeito dos termos “fidelidade” e “lealdade”, apresentada no Colóquio “Rumos da adaptação”, realizado em 10 de maio de 2012, na UFSC. Transcrevo parcialmente sua apresentação: “O que é fidelidade? Ser fiel é evocar o objeto, transpor uma referência e torná-la presente por materialização. É da ordem do platonismo, onde pelo *não ver* o objeto atual apenas é enxergado o “original”, o objeto anterior que sempre será o modelo ideal e qualquer adaptação, uma cópia degenerada. Lealdade é diferente. Ser leal é da ordem da lei, onde menos interessa o objeto e mais significa a arbitrariedade, a imposição, a força relacional – conceitualmente força é sempre relacional. A lealdade não transpõe porque a força do objeto nunca se ausentou, embora o objeto por si só seja sempre perdido, imaterial. Mesmo que a força da lei, do leal seja uma força que se cristalizou, que se materializou além do objeto “original”, este objeto segundo se torna cognoscível através de uma subjetivação, de uma maneira às vezes mais, às vezes menos confusa na relação sujeito-objeto, podendo inclusive inverter tal ordem. Pois se a força da lei for maior, é o sujeito da adaptação que é objeto de uma sujeição simbólica. A lealdade se aproxima de um nietzscheanismo primitivo, assim posso dizer, pois sua relação com objeto primeiro se dá pelo *não querer* enxergar nele uma obediência, uma regulação – é próprio da lei, pela sua arbitrariedade obedecer a si mesma, ela que regula o objeto primeiro, não o contrário. É enganoso, e portanto herdeiro ainda de uma concepção platônica achar que a lei é automaticamente derivada do objeto primeiro a partir de critérios supostamente justos e verdadeiros. A lealdade atém-se apenas à potencialidade – embora em muitos casos tal potencialidade é

evidentes quando da existência de algumas adaptações mal-feitas para o cinema. Não vou me ater em juízos de valor, no intuito de classificar adaptações entre boas ou ruins, apropriadas ou desapropriadas, adequadas ou inadequadas. Esses critérios de valor, embora tenham sua validade, não devem ser tomados como parâmetros exclusivos de análise, pois colocam em xeque a originalidade, e reforçam ao texto literário um lugar privilegiado e único.

No seu texto, “Por um cinema impuro” – Defesa da adaptação (1991), André Bazin vai acrescentar essa ideia, dizendo que “o drama da adaptação é o da vulgarização” (p. 93), mas defende a prática das adaptações cinematográficas por compreender que o que é tido por “traição” é relativo, e “a literatura nada perde com isso” (p. 94). No entanto, reconhece que romances excelentes sejam apenas tratados como “sinopses bem desenvolvidas” (p. 82).

Bazin reconhece a “jovialidade” do cinema,¹⁴⁸ considerando-o como a única arte popular que toca grande parte da população, questiona-se se ele [o cinema] seria capaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro, mas percebe que, com o passar do tempo, trocas entre uma arte e outra passaram a ser mútuas:

Se a crítica deplora freqüentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance

entendida como singular ou mesmo é ignorante do que a lealdade, a ordem da lei põe em jogo. O risco desse processo é a formação de um objeto segundo que anula todas as formas de desestabilização sujeito-objeto, recomeçando um novo platonismo, onde o símbolo da lei, sua arbitrariedade se transforma em nova verdade. Por isso que é primitivo, melhor dizendo, um convite, já que em Nietzsche o plural é o processo e a potência apenas um princípio que a vontade deve acontecer. Posso dizer então que a reflexão da lealdade é uma forma de por em questão os princípios da fidelidade e do platonismo.” [Faço meus agradecimentos ao pesquisador por ter gentilmente enviado suas reflexões por e-mail].

¹⁴⁸ O cinema, desde sua criação, o ano de 1895, tem pouco mais de 100 anos. E, a essa discussão, acrescento o comentário de Janet Murray (2003, p. 255): “Cem anos após a sua invenção, a arte cinematográfica ainda ocupa um espaço marginal nos círculos acadêmicos. O próprio ato de assistir à televisão costuma ser rejeitado como uma atividade inerentemente inferior à da leitura, independentemente dos conteúdos envolvidos”.

contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema. (BAZIN, 1991, p. 88).

No discurso sobre as adaptações cinematográficas, e incluo aqui as adaptações literárias, as lamentações sobre o que foi “perdido”, o que ficou de fora, o que foi alterado, são tão intensas que ignoram cegamente o que foi “ganhado”, o que foi recriado, o que foi relativizado. Assim, instaura-se (ou permanece) a superioridade maciça da literatura, do original, sobre o cinema – e sobre a própria literatura – as adaptações. Como se este, em matéria de adaptação, não pudesse ter autonomia e autoridade, e apenas intentasse corromper e vulgarizar o “conteúdo” do livro; comprometer a sua “literariedade”. Nesse sentido, Stam (2006, p. 21) elenca uma série de preconceitos primordiais, a citar:

- 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores);
- 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura);
- 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neoplatônica do mundo da aparências dos fenômenos);
- 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos);
- 5) anticorporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso;
- 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”).

Embora a noção binária (e hierárquica) “original” *versus* “cópia” tenha prevalecido nos estudos literários por muito tempo, e tenha sido a responsável por instaurar alguns dos preconceitos enumerados acima por Robert Stam, que podem ser levados para as adaptações literárias infantojuvenis, algumas teorias, como a da intertextualidade de Julia Kristeva, baseada na questão do dialogismo de Bakhtin, enfocando a permutação de textualidades, e a da desconstrução, de Derrida,

provaram justamente o contrário e desmantelaram tal “binarismo”. Na esteira dessas teorias, passou-se a pôr em questionamento a noção de autoria, da paternidade do texto, explicitadas no ensaio de Roland Barthes, *A morte do autor* (1988). Nesse texto, Barthes discute o conceito da figura do autor, consolidada fortemente pela crítica (e não apenas pela Biográfica), que procurava explicar a obra por aquele que a havia escrito. Com a morte do autor, teria vida a escritura do texto, e consolidar-se-ia o nascimento do leitor. Meu entendimento permite pensar a “morte do autor” no sentido de que as adaptações – e não apenas as cinematográficas – podem trazer à tona nova noção de autoria, envolvendo uma noção fragmentária, multifacetada através das figuras do adaptador, ilustrador, revisor, editor, designer gráfico, elaborador de roteiro de trabalho, por exemplo. Na adaptação cinematográfica esse quadro se altera consideravelmente pela noção de autoria contar com interferências do diretor, produtor, roteirista, câmera(wo)man, maquiador, iluminador, figurinista, entre inúmeros outros. E se pensarmos nesta perspectiva, a adaptação (tanto a literária quanto a cinematográfica) pode ser vista como uma “orquestração de discursos”, uma construção híbrida, que mescla vários discursos, (mídias, especialmente na cinematográfica) e recursos com a finalidade de produzir *um* único texto.

Dez anos antes de o texto de Robert Stam ser traduzido para a língua portuguesa, o psicanalista Contardo Calligaris, publicou no jornal *Folha de São Paulo*, em 7 de julho de 1996, um texto comentando o lançamento da animação da Disney, *O Corcunda de Notre Dame*, baseada em romance de Victor Hugo. Criticar produtos culturais contemporâneos por diferirem de modelos passados, nos quais se inspiram, parece ter se tornado, como afirma o psicanalista, prova de inteligência crítica e de sabedoria, e complementa: “Ninguém protesta porque no “Ulysses” de Joyce faltaria algum pedaço da “Odisséia”. Mas muitos se indignam porque na “Odisséia” feita por Hollywood falta uma cena do original venerado”.¹⁴⁹ Se reclamamos porque faltou isto ou aquilo no original é porque misturamos, segundo Calligaris, nostalgia e mau humor. Em primeiro lugar, por exigirmos que um filme, uma animação, sejam exatamente ou, pelo menos, (quase) idênticos ao original; em segundo, por vermos toda ordem de cortes, liberdades

¹⁴⁹ Publicado no Jornal *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS!, Domingo, 7 de julho de 1996, p. 5-12. Disponível em:

< <http://www.chasqueweb.ufrgs.br/~slomp/psicanalise/contardo-corcunda.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2010.

criativas, alterações, como “tesouras da imbecilidade”, sustentáculos de um “*kitsch*” visual. Nossa cultura ainda resiste às adaptações. A esse respeito, retomo André Bazin e apresento aqui mais um argumento em defesa das adaptações para o cinema:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. (1991, p. 93).

Por intermédio do excerto de Bazin, e dos apontamentos de Robert Stam, cujas análises para o termo “adaptação” centram-se no objeto “cinematográfico”, podemos perceber que as adaptações para este canal estão quase sempre em débito com o original, que é o texto literário usado como fonte. E observo esse entendimento com relação às adaptações de livros também em *Uma teoria da adaptação* (2011), de Linda Hutcheon. A pesquisadora pauta sua tentativa de uma teoria da adaptação prioritariamente nas adaptações efetuadas para o cinema,¹⁵⁰ mas não perde de vista outros “formatos” (adaptações literárias para jovens leitores, para o teatro, para a ópera, para o videogame, por exemplo). Seu crédito e reconhecimento às adaptações (sem restrições de gênero) ocorre em virtude de sua confiança, no sentido de que a adaptação “é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2011, p. 10).

¹⁵⁰ Das diversas categorias de Premiação do Oscar, existe a de “Melhor roteiro adaptado”, por meio da qual são premiados os melhores roteiros de adaptações cinematográficas, baseados geralmente em romance, peça de teatro ou conto. A essas reflexões, vale acrescentar a pergunta de Linda Hutcheon: “Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries de 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards? (2011, p. 24).

Como ainda não existe uma teoria da adaptação, Linda Hutcheon, sem imposições, aventura-se em “uma teoria”, como o próprio título do livro evidencia. Seu livro é uma espécie de manifesto em prol das adaptações, especialmente as de cunho cinematográfico. Em suas tentativas de definição, notificando que o termo é tanto usado para o “produto” quanto para o “processo”, a estudiosa canadense procura esboçar um paralelo entre adaptações e paródias,¹⁵¹ dizendo:

Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-)romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Assim, no momento em que um trabalho é chamado “adaptação”, sua relação com o original, ou mesmo com outros textos a que faz referência, já está patentemente anunciada. No entanto, as adaptações custam a ser vistas com “autonomia”, e têm sido estudadas por muito tempo pelo viés comparatista,¹⁵² permeado principalmente pelo critério da “fidelidade” ao texto fonte.

Bazin lança o seu entendimento a respeito do conceito de fidelidade, dizendo que: “pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (1991, p. 95-96). Para ele, a “fidelidade” de uma boa adaptação reside na restituição do essencial do texto e do espírito.

¹⁵¹ A respeito da “paródia” vide: HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989.

¹⁵² A esse respeito, Linda Hutcheon faz uma ressalva interessante: “parece que adaptar *Romeu e Julieta* para uma forma de arte elevada, como a ópera ou o balé, é algo mais ou menos aceitável, ao passo que adaptar a peça para um filme – especialmente no caso de uma versão modernizada como *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann –, não o é” (2011, p. 23).

Como definir a essencialidade e o espírito do texto? Esbarraríamos na mesma contradição, anteriormente apresentada via reflexões de Azevedo (1999). O caráter de fidelidade permeou o trabalho de muitos comparatistas, e perguntas possivelmente surgiriam no sentido de o que vem a ser a essência e de como reconhecê-la em uma adaptação. “Fidelidade”¹⁵³ e “essência”, em minha opinião, não são paralelos consistentes, critérios de análise, para nortear as adaptações. Segundo Linda Hutcheon, o fenômeno da adaptação¹⁵⁴ poderia ser norteador por três aspectos: *a formal entity or product* (uma entidade formal ou produto, transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular; transcodificação), *a process of creation* (um processo de criação, envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação, pode ser chamado de apropriação ou recuperação) e *a process of reception* (um processo de recepção, forma de intertextualidade). Ao considerar o fenômeno da adaptação [também] como um processo de criação, Hutcheon atribui-lhe autonomia própria; não possui débito para com o original, supera-o no sentido de ser uma “obra nova” que repete, porém, com variação. Adaptação não é trair, mas respeitar.

Em matéria de adaptação, a história parece ser o denominador comum, o enredo transposto para diferentes medias e/ou gêneros. No entanto, isso possibilita mudanças no tempo, focalização... E se as adaptações são frequentemente comparadas a traduções, Linda Hutcheon procura esclarecer uma diferença: “Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (2011, p. 39) – importante para justificar porque, a exemplo de Hutcheon, não vejo adaptação como tradução.

Acima de tudo, é relevante considerar que as definições para o termo também estão relacionadas ao seu processo. As adaptações ainda, “nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo” (2011, p. 25); e acrescenta linhas adiante: “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (p. 13).

¹⁵³ Certa fidelidade é aceitável para que haja o reconhecimento da história e, conseqüentemente, o reconhecimento do texto em questão como adaptação.

¹⁵⁴ Linda Hutcheon, conforme ressalté anteriormente, enfoca prioritariamente as adaptações cinematográficas, mas suas considerações podem ser tranquilamente “aproveitadas”, estendidas para as adaptações literárias para jovens leitores, e mesmo para outros formatos (teatro, ópera, música...).

Esse recurso não deve sofrer generalizações pejorativas, pois não é o “adaptar” em si que pode comprometer a recepção de uma obra, mas a “forma” pela qual esse processo é elaborado – e aqui entraria novamente a questão do rigor quando da composição de uma adaptação nos três níveis elaborados por Nelly Novaes Coelho, os aspectos – leveza de língua, desprovida de enfeites literários, sem complicações estilísticas, linguagem desliteraturizada, segundo Lobato, e/ou as substituições lexicais, transformações no campo semântico e reformulações sintáticas, sugeridas por Paulo Seben de Azevedo, lendo Eugene Nida. Esses aspectos, e tantos outros não-retomados que apresentei no decorrer deste tópico, auxiliam a pensar, não apenas na questão de rigor¹⁵⁵ quando da análise de uma adaptação (e mesmo elaboração), mas também numa *teorização*.

As adaptações, quando elaboradas com rigor e seriedade, são importantes e necessárias tanto no processo de formação de “leitores jovens” quanto no de “jovens leitores”. Importantes por colocarem em circulação obras clássicas distanciadas dos leitores em matéria de tempo e de convenções linguísticas e estéticas. Necessárias por contribuírem na formação de leitores também de textos clássicos. Importantes por defenderem/promoverem a circulação desses textos e, assim, manterem/preservarem certas referências culturais. Necessárias por servirem como um “convite” a uma leitura do/mergulho no original – que muitas vezes pode ser a tradução. Importantes, principalmente, por tornarem a leitura diferente, menos densa, mais prazerosa, sem “termos da onça” e “português de defunto”. Mas as adaptações são importantes e têm sido necessárias porque também têm atingido o público adulto, e é por essa razão que apresento, na seção a seguir, a proposta de classificação “literatura para jovens leitores”.

2.2. Literatura para jovens leitores

Embora as adaptações tenham sido pensadas para leitores jovens – crianças e adolescentes –, como demonstrei historicamente, e classificadas, portanto, como literatura infantojuvenil, o fato de serem lidas também por leitores adultos colabora para um novo entendimento, o de “literatura para jovens leitores”. Saliento que tal nomenclatura não pretende substituir as já existentes, literatura infantil e literatura

¹⁵⁵ E possivelmente o seu entendimento se torne mais claro por intermédio da análise das adaptações.

infantojuvenil, tampouco pôr em evidência a eficiência (ou não) do uso dos conceitos, mas demonstrar que essa proposta, tratando-se de adaptações literárias, abrange mais leitores. O público leitor de adaptações não se restringe ao tido como “alvo” – jovens leitores –, mas atinge também leitores que, embora não sejam jovens fisicamente, sejam jovens em matéria de leitura, ou de algumas leituras, ou de alguns autores.

É natural que o leitor, acostumado com leituras contemporâneas, sinta diferença ao mergulhar na leitura de uma tradução da *Odisseia*, por exemplo, mesmo que esta seja em prosa. Eis, então, o apelo inicial a uma adaptação deste texto. Uma aluna do curso de Letras confidenciou-me que, por falta de tempo, apenas havia lido a *Eneida* adaptada, mas garantiu ter sido rigorosa na escolha da adaptação. A leitura da tradução (aqui entendida como o original), acrescentou, ficará para “quando tiver mais tempo”. Outro exemplo, ao conversar com uma professora do Ensino Superior, disse-me ter lido a adaptação de um texto de Shakespeare para “refrescar” a história que ela tinha lido há bastante tempo, porque naquele momento não tinha condições de retomar o texto integral. Um terceiro caso foi o de um amigo que nunca leu a *Divina Commedia* e, assombrado por conta de toda a carga simbólica, teológica, poética que o texto possui, solicitou que eu sugerisse uma (boa) adaptação para ele ver se teria coragem de se aventurar na leitura da tradução em versos. Esses são apenas três de inúmeros exemplos de adultos que lançaram mão das adaptações em busca da literatura. Três exemplos que podem se transformar em quatro se considerarmos estrangeiros que estudam a língua portuguesa e que, portanto, leem adaptações, ou mesmo alunos brasileiros que estudam línguas estrangeiras, os quais também leem adaptações de textos clássicos (embora em outro idioma) como uma forma de contato com a literatura [“nacional”] da língua em questão.

Embora cada um deles apresente um propósito diverso, e essas constatações tenham sido feitas em momentos inesperados, em situações informais, compreendo que servem de base para confirmar a existência de leitores de adaptações, que não apenas a criança e o adolescente. É por conta desses casos, e de tantos outros aqui não mencionados, que senti a necessidade de pensar em uma (possível) classificação para as adaptações literárias que abraçasse tanto crianças, adolescentes quanto adultos. Ideal, mesmo, seria não precisarmos apelar a adjetivos – infantil, infantojuvenil, juvenil, jovens leitores, leitores jovens – para classificarmos aquilo que deveria ser apenas literatura, como afirmou a escritora, tradutora e ensaísta, Ana Maria Machado, em palestra

proferida no seminário “O Trânsito da Memória”, na Universidade de Maryland, EUA, em 1998, posteriormente incluída no livro *Contracorrente* (1999):

Começo então falando do que normalmente se chama de literatura infantil e é, em geral, onde me situam, já que muitos dos meus livros podem ser lidos *também* por crianças. Para mim, não importa. O que interessa é o substantivo, não o adjetivo. A *literatura*. E como os colegas que escrevem para adultos e velhos exclusivamente (se é que isso existe) não costumam se preocupar com a idade dos leitores nem rotulam o que fazem de literatura madura ou senil, esta explicação, de tão evidente, deveria ser desnecessária. (MACHADO, 1999, p. 12).

A essa manifestação da escritora brasileira acrescento a explanação do professor britânico Peter Hunt:

deve-se louvar o comentário do romancista Hugh Lofting de que ele apenas permitiria que seus romances fossem publicados no catálogo de seu editor como “juvenis” se os romances adultos fossem listados como “senis”. (2010, p. 48).

Manifestações que endossam assertivas relevantes e, ao mesmo tempo, inquietantes. Sem pretensões de ingressar nesta polêmica – o uso ou não dos adjetivos – o que mereceria um trabalho à parte, e levando em conta que esses adjetivos já estão praticamente “institucionalizados” entre nós por razões várias, procurei pensar em uma alternativa de classificação, dentro do sistema literário, que pudesse abranger, de alguma forma, os leitores adultos de adaptações. A que “melhor” atendeu as expectativas é “literatura para jovens leitores”.

Aposto em tal nomenclatura porque acredito que um adulto possa ser um “jovem leitor” por ingressar na leitura e estabelecer contato com os livros [profundamente] apenas em sua maioridade. Pressuponho que um jovem leitor possa ser tanto aquele com idade superior a 18 anos quanto com idade inferior a esta. A diferença entre um “tipo” de leitor reside na anteposição ou posposição do adjetivo. Um leitor jovem (crianças e adolescentes) pode ser um jovem leitor, mas o contrário, de

acordo com aquilo que proponho, não se aplica. Daí a justificativa da abrangência do termo para se pensar nas adaptações literárias.

E se atentamos para as classificações das editoras, vemos que existe, por parte de algumas, preocupação de expandir a coleção para diversos leitores que não apenas os conhecidos infantojuvenis. A Scipione é uma das editoras pioneiras no setor de adaptações literárias, atuando no mercado desde 1984, com a famosa série “Reencontro Literatura”. O nome da coleção pressupõe um novo encontro com a literatura, e a indicação dos textos, maioria deles a partir dos 13 anos, torna evidente que o livro pode ser lido por aqueles que têm 13, 30 ou 80 anos, o que compreendo por “jovens leitores”. Outra coleção que gostaria de destacar é a “Reviver”, da Editora Escala Educacional, cujo nome propõe que o leitor reviva os clássicos e tenha outra chance de leitura caso nunca a tenha feito. Uma coleção que também segue essa linha, e que inclusive coincide com a minha proposta, é a lançada pela Editora Ediouro, intitulada “Clássicos para o jovem leitor”, uma atualização gráfica das coleções anteriores – “Calouro” e “Elefante” – efetuada a partir da década de 90. Além de alterar o nome da coleção, que passa a abranger um número maior de leitores e que dialoga com a proposta em questão, a editora também reduziu alguns dos títulos publicados.

Acredito que a classificação das adaptações como “literatura para jovens leitores” poderia ser adotada por editoras, professores, bibliotecários, pedagogos, enfim, por todo o tipo de mediadores de leitura, pensando-se numa proposta maior de inclusão de leitores. Para mim, pensar nas adaptações como “uma” literatura que alimenta um público maior de leitores não significa perder o foco, mas ampliá-lo. Seria como reconhecer que as adaptações literárias são leitura para jovens leitores [não necessariamente *extremamente inteligentes*] *de todas as idades*.¹⁵⁶ Para leitores que, embora tenham propósitos pessoais, ou pouco tácitos, para justificar o mergulho numa adaptação, individualizam e multiplicam a leitura ao mesmo tempo.

2.3. Como podem ser compreendidas as adaptações literárias?

A partir das análises apresentadas acima, podemos perceber que as adaptações literárias para jovens leitores são compreendidas por e

¹⁵⁶ Referência ao título da antologia de textos clássicos elaborada por Harold Bloom: *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades* (2003).

amparadas em diferentes conceitos. Embora sejam também vistas como releituras, recontos, condensações, enxugamentos, reduções, facilitações, por serem estas, de certa forma, algumas de suas características, recursos, percebi que predominam conceitos relacionados à tradução, recriação, resumo, paráfrase, reescritura quando se faz referência às adaptações literárias. Esses conceitos não são fronteiras fixas e podem organizar/gerar eventuais nuances. Optei, nesse sentido, por analisar cada um deles individualmente antes de partir para as análises das *Divinas Comedias*.

2.3.1. Tradução

Quando se pensa em adaptação, uma das primeiras acepções que vem em mente é justamente a ideia de que ela seja “um tipo de tradução”. Por isso, decidi apresentar algumas reflexões a respeito da tradução para pensar em que medida as adaptações literárias são/seriam “um tipo de tradução”.

Em 1970, o poeta, crítico e ensaísta mexicano, Octavio Paz, escreveu um ensaio dando tratamento à tradução, intitulado “Traducción: literatura y literalidad”,¹⁵⁷ e o abriu com a seguinte afirmação: “*Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido*” (PAZ, 1970, p. 8). Paz compreende que a aprendizagem da fala de uma criança está ligada ao ato da tradução, e é a figura materna quem, geralmente, ilumina o significado de uma palavra desconhecida, tanto por meio de uma imagem quanto por meio de outra palavra. Nesse processo, o importante é que a mãe (ou o adulto) traduza aquilo que a criança quer saber “*a su lenguaje*”, e que a criança consiga apreender aquilo que o outro supostamente lhe traduz. Segundo o mexicano, esse tipo de tradução não difere de uma tradução entre duas línguas, pois para a criança aquilo que não lhe é familiar, soa-lhe estranho e, portanto, necessita de uma tradução. Nessa situação, a tarefa de “traduzir na linguagem da criança”, por exemplo, poderia ser compreendida como uma prática que conhecemos por “adaptação”, e não tradução propriamente dita – e muito menos tradução literal, que chamam em

¹⁵⁷ Disponível em:

<<http://www.letas.ufmg.br/siteAntigo/publicacoes/download/traducao2ed-site.pdf>> Acesso em: 12 jul. 2010.

espanhol de “servil”, e que segundo Paz não é uma tradução, mas uma fileira de palavras que tentam nos ajudar a ler o original.

A tradução invoca a todo o momento o texto original seja por reproduzi-lo, seja por alterá-lo. E a atividade do tradutor, segundo o poeta e ensaísta mexicano, é paralela à do poeta, com a diferença de que: “*al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos*” (PAZ, 1970, p. 26). Assim, Paz vê a tradução de poemas como uma espécie de criação poética – ou de “recriação”, pois cria a partir do que já existe –, porém em sentido inverso, e assevera que traduzir é muito difícil, mas “*no menos difícil que escribir textos mas o menos originales –, pero no es imposible*” (1970, p. 18).

Em consonância com Paz, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), texto que é resultado de uma versão refeita de discussões em um seminário ocorrido na França em 1984, afirma Antoine Berman, uma longa tradição veio afirmando que a poesia é intraduzível, “Dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um “verdadeiro” poema”. [...] a “intraduzibilidade é um dos modos de *auto-afirmação* de um texto.” (2007, p. 40). Assim, se a poesia é intraduzível, a *Divina Commedia* seria, por este raciocínio, impossibilitada de tradução.

Berman também assevera que “Na medida em que a prosa é considerada inferior à poesia, as deformações da tradução são aqui melhor aceitas – quando não passam despercebidas” (2007, p. 47). Assim, é mais fácil ver diferenças (recriações poéticas, apropriações, alterações, ou massacres, como sugere Berman) em um poema do que em um romance, por exemplo, pois as “transgressões” nos poemas são extremamente visíveis.

Na introdução ao seu livro *Quase a mesma coisa* (2007), Umberto Eco, que considera útil ter vivido a experiência passiva e ativa da tradução, evoca reflexões interessantes a respeito de tal prática:

O que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa “dizer a mesma coisa” e não sabemos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque, diante de um texto a ser

traduzido, não sabemos também o que é a *coisa*. E, enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer dizer *dizer*. (ECO, 2007, p. 9).

Umberto Eco vai parar justamente no *quase*, de quão elástico pode ser (ou não) tal elemento, exemplificando que Terra pode ser *quase* Sol, *quase* bola, *quase* laranja, entrando em jogo a questão da *negociação*, e mesmo formas de *compensação*, que distribuem perdas e ganhos; tanto uma [perda] quanto outra [ganho] podem ser satisfatórias em algumas situações. Há perdas que são absolutas – casos em que a tradução é praticamente impossível, e se isso acontece, “o tradutor recorre à *ultima ratio*, a de anexar uma nota de pé de página – e a nota em pé de página ratifica a sua derrota. Um exemplo de perda absoluta é dado por vários jogos de palavras” (ECO, 2007, p. 109).

Assim, o semiólogo italiano parte do empirismo (da experiência) para construir um trabalho que, como afirma, “*não se apresenta como um livro de teoria da tradução* (e não tem a sua sistematicidade) pela simples razão de que deixa descobertos infinitos problemas tradutológicos” (ECO, 2007, p. 16). Já Antoine Berman associa a tradução à ideia de experiência que pode se (re)encontrar na reflexão e afirma que “A tradução pode perfeitamente passar sem teoria, não sem pensamento. E esse pensamento sempre se efetua num horizonte filosófico” (BERMAN, 2007, p. 19).

O tradutor deve elaborar uma hipótese interpretativa sobre aquilo que seria o efeito previsto pelo original. Porém, “se uma tradução é por certo uma interpretação, nem sempre uma interpretação é uma tradução” (ECO, 2007, p. 100), pois uma palavra, por exemplo, pode estar associada a diferentes interpretações, e cabe ao tradutor selecionar a mais adequada de acordo com sua interpretação do original. Há traduções que enriquecem a língua de destino e, em muitos casos, conseguem dizer mais que os originais. Além disso, continua, “trata-se hoje em dia de idéia aceita, que uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias” (p. 190).

Em “Aspectos linguísticos da tradução”, escrito no final da década de 50, Roman Jakobson (2002) apresenta três tipos de tradução: a endolinguística (ou reformulação)¹⁵⁸ aquela que interpreta por meio de outros signos da mesma língua; a interlinguística, ou tradução

¹⁵⁸ Se pensássemos em uma classificação, adaptações literárias para jovens leitores, matéria desta tese, entrariam nesta categoria.

propriamente dita, a qual interpreta os signos linguísticos 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 linguísticos por meio de sistemas de signos não-linguísticos, como exemplo, a adaptação de um livro em filme, ou de uma música em peça de teatro. Umberto Eco, ao se referir a esta última em seu livro, a cita como “adaptação”, mas apenas àquelas que consistem em mudança de matéria: do romance para o cinema, da fábula para o balé, do poema para a pintura, e assim por diante. E afirma, “As variações são múltiplas, mas se deveria falar sempre de adaptação ou transmutação, justamente para distinguir essas interpretações da tradução propriamente dita” (ECO, 2007, p. 382).

A posição de Umberto Eco difere da apresentada por Patrick Cattrysse que pensa em uma extensão do conceito de tradução, passando a ver “filmes”, por exemplo, como tradução.

Gostaria de participar de
uma tendência relativamente nova entre um grupo
de estudiosos de tradução que acreditam que não
há motivos para reduzir o conceito de
tradução apenas a relações interlinguísticas, mas
que aceite que a tradução é de fato um fenômeno
semiótico de natureza geral.¹⁵⁹

Cattrysse pretende ampliar o conceito de tradução, estendendo-o ao de um “fenômeno semiótico de natureza geral”. Para ele, a tradução não está restrita às relações interlínguas, mas se amplia com o entendimento de que, inclusive as mudanças semióticas, são consideradas e vistas como tradução, transferência.

Para Eco, diferentemente, há fronteiras entre o traduzir e o adaptar.¹⁶⁰ A adaptação constitui uma decisão de posição crítica, embora

¹⁵⁹ “*I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.*” (CATTRYSSSE, 1992, p. 54).

¹⁶⁰ E retomo, nesta oportunidade, reflexões do autor apresentadas anteriormente, em que “diferencia” adaptação de tradução: “Nos belos volumes da coleção La Scala d’Oro da Utet, que liamos quando crianças, os grandes clássicos nos eram “recontados”, mas muitas vezes efetuavam-se alguns ajustes ad usum delphini. Lembro que, na redução dos Miseráveis de Hugo, Javert, preso na contradição

inconsciente. Na tradução, o comportamento do tradutor é implícito, na adaptação, preponderante. Se Umberto Eco afirma que paráfrase não é tradução, do que não discordo, e se paráfrase pode ser compreendida como sinônimo de adaptação literária, entrando na classificação de tradução endolínguística (reformula determinado texto na mesma língua), estaria ampla demais a compreensão de Octavio Paz de que “*Aprender a hablar es aprender a traducir*”?

Antoine Berman compreende que um texto nunca é uma mensagem, e não transmite nenhum tipo de informação, mas se abre à experiência de um mundo. E se as traduções já foram vistas como “introdução” aos textos originais, o francês ressalta que “cada vez que um tradutor coloca-se como objetivo tal “introdução”, é levado a fazer “concessões” ao público, justamente porque ele tem como horizonte o público” (BERMAN, 2007, p. 65). Essa ideia tornaria possível aproximarmos as adaptações literárias que se pretendem atalho, introdução, caminho, para o original. As adaptações literárias permitem-se uma série de concessões, que estão ligadas ao público, e aos leitores a que se destinam.

Rosemary Arrojo apresenta a ideia de que uma das imagens mais utilizadas para descrever o processo de tradução é a da transferência ou da substituição, mas desconstrói tal entendimento ao afirmar que ela [tradução] não é meramente o transporte, ou a transferência de significados de uma língua a outra, mas é uma tarefa tão complexa quanto a do escritor de textos “originais”. E “mesmo que tivermos como único objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, o que somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar *nossa visão* desse autor e de suas intenções” (ARROJO, 2002, p. 41). Assim, uma tradução de qualquer texto será fiel àquilo que seu tradutor concebe como original, de acordo com sua leitura e sua interpretação, sendo, como afirma Arrojo (2002, p. 44), “sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos”. Nesse sentido, a tradução é uma produtora de significados, e não autenticamente uma produtora de significados “originais”, especialmente porque ela vai

entre o dever e a gratidão que devia a Jean Valjean, ao invés de se matar, pede demissão. Tratando-se de uma adaptação, quando li o original e descobri a verdade, não me senti ofendido (ao contrário, pude ver que a adaptação havia, em muitos aspectos, transmitido bem tanto a trama quanto o espírito do romance). Mas, se um incidente do gênero acontecesse em uma tradução que se apresenta como tal, poderia falar de violação de um direito meu”. (ECO, 2007, p. 23).

variar de acordo com o momento histórico e com o leitor e sua “bagagem” e experiências de leitura. Para Lawrence Venuti (1995, p. vii), a tradução é “uma reescrita de um texto original”,¹⁶¹ o que pode também ser compreendido como um tipo de reprodução de um texto em outra língua.

Se, pela tradição, a tradução foi compreendida como o ato de reproduzir a forma e o conteúdo de um texto original vertido em outra língua, e a adaptação, o ato de também reproduzir, mas com algum tipo de alteração, como afirmar totalmente a dissociação de uma da outra? 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.

Paulo Rónai argumenta a respeito da ideia 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. Rónai considera quatro tipos de tradução: a intralingual (corresponde a endolinguística de Jakobson); a interlingual (interlinguística); a sociolinguística (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. 16-17); 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.

Dentre tantas classificações que permeiam a tradução, Berman, em *A prova do estrangeiro* (2002), apresenta a “generalizada”, a que Jakobson chamou de intratradução. Segundo ele, a tradução generalizada diz respeito a tudo o que se refere à interpretação de

¹⁶¹ “a rewriting of an original text”.

alguma coisa, à possibilidade de formular, ou seja, “a ‘versão’ de alguma coisa para outra coisa.”

A tradução restrita (inter-línguas) poderia oferecer como que o paradigma desse problema: as diversas línguas são traduzíveis, mas são também diferentes e, portanto, em certa medida, intraduzíveis. Mas outras questões são colocadas. Por exemplo: como se relaciona essa tradução intra-língua? Ou seja, a reformulação, o *rewording*? Como a tradução se relaciona no vastíssimo domínio das interpretações – termo por si só pouco unívoco? Trata-se, em suma, *da questão dos limites do campo da tradução e do traduzível*. (BERMAN, 2002, p. 154).

Entre os tipos de tradução mencionados acima por Berman, não poderia ser a adaptação literária uma tradução endolinguística/interlingual, segundo classificação de Jakobson/Rónai, por tornar mais acessível a leitura de uma obra? E se, segundo Berman (2002, p. 154-155), os românticos de Iena interpretaram a relação de que “toda poesia seria a ‘tradução’ da língua natural em língua de arte”, ou seja, uma forma de interpretação transcendental da poesia, as adaptações literárias, nesta perspectiva, poderiam ser vistas como um processo inverso dessa tradução transcendental, por traduzirem língua de arte em língua natural.

Outra questão que Berman levanta, em livro¹⁶² já mencionado, é a noção de tradução etnocêntrica e tradução hipertextual. Justifica que o termo “tradução”, atualmente, vem sendo ampla e metaforicamente empregado, porque se compreende como tradução uma série de outras “passagens”, que podem incluir outros recursos e ambientes, por exemplo. Assim, o conceito de etnocêntrico (ou cultural) está associado ao sentido de trazer tudo à sua própria cultura, normas e valores e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro –, como negativo ou bom para aumentar a riqueza da cultura, via adaptação, ou anexação, e hipertextual, a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio ou outra espécie de transformação formal a partir de outro já existente.

¹⁶² *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*.

A tradução etnocêntrica está fundada sobre a primazia do sentido. Deve traduzir o outro de maneira que não se “perceba” a tradução, “de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz” (BERMAN, 2007, p. 33). As relações hipertextuais, do ponto de vista da estrutura formal, estão muito próximas da tradução, o que vale dizer que: “Um texto pode imitar um outro texto, fazer um pastiche, uma paródia, uma recriação livre, uma paráfrase, uma citação, um comentário, ou ser uma mescla de tudo isso” (p. 34).

Nesse entendimento, poderíamos inserir as adaptações literárias, compreendendo-as como traduções etnocêntricas, por primarem pelo sentido, não pela forma, e, também, como traduções hipertextuais, por intentarem imitar um texto – o fonte – e por serem compreendidas de várias maneiras, como já apresentei anteriormente: ora como uma espécie de tradução “livre”, paráfrase, resumo, releituras, reescrituras, por exemplo. Com relação à adaptação, afirma Berman (2007, p. 36): “toma, em geral, formas mais discretas, formas *sincreticas*, na medida em que o tradutor ora traduz “literalmente”, ora traduz “livremente”, ora faz um pastiche, ora uma adaptação”.

Assim, 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. Da mesma forma, é importante atentar para a existência de diferentes tipos de tradução (alguns já apresentados acima) segundo Roman Jakobson, Lawrence Venuti, Antoine Berman, Paulo Rónai, Umberto Eco.

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 o propósito que prevalece em uma ou em outra.

Se o termo tradução é compreendido por José Paulo Paes (1990, p. 5) como uma “segunda via de criação”, as traduções poderiam, então, ser consideradas um tipo de tradução adaptativa por instaurarem uma segunda via de criação. E com relação às adaptações para jovens leitores, poderiam ser um tipo de tradução por tornarem determinadas obras mais acessíveis. A tradução, por sua vez, adapta quando faz uso de transposições semânticas, circunlocações e adequa processos gramaticais que não se fazem presentes em algumas línguas. E as adaptações literárias procuram “traduzir” um “sentido”.

Dentro de cada língua se estabelecem divisões (épocas históricas, classes sociais, períodos culturais), e é de acordo com isso que as traduções, segundo Eco (2007), *envelhecem*. Conforme o pesquisador italiano, o inglês de Shakespeare é absolutamente o mesmo, mas o

italiano de suas traduções de um século não é mais o mesmo. “Isso significa que os tradutores, mesmo quando não tinham a intenção, mesmo quando tentavam restituir o sabor da língua e do período histórico de origem na realidade modernizavam de alguma forma o original” (ECO, 2007, p. 201). A respeito dessa questão, também, escreve Rosemary Arrojo (2002, p. 45), “seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo o que nos cerca, não podem deixar de ser mortais”.

A *Divina Commedia* vem sendo traduzida para inúmeros idiomas, tanto em prosa quanto em verso, e cresce, cada vez mais, o número de adaptações para leitores jovens desta obra. Nesse sentido, segundo Antoine Berman,

toda tradução é solicitada a envelhecer, e é o destino de todas as traduções dos “clássicos” da literatura universal serem, cedo ou tarde, retraduzidas. Mas a retradução, no século 20, possui um sentido histórico e cultural mais específico: o de nos *reabrir o acesso* a obras cujo poder de comoção e interpelação acabara por ser ameaçado ao mesmo tempo por sua “glória” (clareza demais obscurece, brilho demais cansa), por traduções pertencentes a uma fase da consciência ocidental que não corresponde mais à nossa. (BERMAN, 2002, p. 315-316).

Se toda a tradução envelhece por não corresponder mais a determinada consciência ocidental, a melhor forma de trazer uma “nova” consciência, que corresponda ao período vigente, é por meio da “retradução”, vista de forma bem positiva por Berman. A retradução pode ser compreendida também como um tipo de “atualização” de grandes clássicos da literatura universal e, com esta, podem-se imprimir melhorias a um suposto novo texto, ao compará-lo a versões anteriores. A esse fator apresentado por Berman, poder-se-ia acrescentar o da readaptação ou o conceito de recriação. Será que as ditas adaptações também envelhecem?

Se na tradução de Ana Maria Machado de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, a capa apresenta tal texto como “integral”, portanto, uma tradução, o fato de ela inserir cantigas do folclore brasileiro, poemas que relembrem Vinicius de Moraes ou

Gonçalves Dias, no lugar das cantigas e dos poemas vitorianos, não seria motivo para caracterizar tal texto como “adaptação”?

Ainda assim, diria que não porque vejo que, neste caso, e como acontece em qualquer outra tradução, a adaptação é vista como recurso, possibilidade, entra como tentativa de aproximar o leitor brasileiro de sua própria cultura. A tradução de *Alice*, de Ana Maria Machado, leva em conta a cultura de chegada, reformulando o conteúdo em conformidade com o público leitor.

Portanto, para mim, embora estes dois conceitos sejam largamente associados, adaptação não é tradução e vice-versa. Rendo-me novamente a Umberto Eco e reitero seu comentário sobre seu primeiro contato com adaptações, em que diferencia “tradução” de “adaptação”. Ao relatar sua leitura de *Os Miseráveis*, descobriu mais tarde que, na adaptação, Javert pede demissão ao invés de se matar. Embora não tenha se sentido prejudicado, atenta para o fato de que, se um “incidente” como este tivesse acontecido em uma tradução, sentiria que seu direito de leitor havia sido violado. A adaptação, naturalmente, permite algumas “violações”.

2.3.2. Recriação¹⁶³

Por que as adaptações literárias também podem ser compreendidas como “recriações”? Será que este termo abarcaria a amplitude do conceito?

Recriação é uma palavra que reflete sobre aquilo que já existe, que foi retomado e absorvido para ser recriado com uma nova forma. Segundo a pesquisadora Tania Franco Carvalhal (2001), qualquer tipo de repetição nunca se pretende inocente; ela rompe e modifica um texto anterior, renovando-o para transformá-lo em recriação. E, no texto “A criação do texto literário”, Leyla Perrone-Moisés segue esse raciocínio, mas apresenta a ideia de que a palavra “criação” supõe tirar algo do nada, criar primeiramente, dar existência àquilo que não existia antes, tendo uma força totalmente teológica:

¹⁶³ Embora não faça referência no corpo do texto, durante a pesquisa realizada no Mestrado em Literatura e Vida Social, na UNESP/Assis, intitulada: *Édipo e Antígone, adaptações da tragédia sofocleana para o leitor juvenil brasileiro*, sob a orientação do Professor Dr. Benedito Antunes, apresentei o seguinte entedimento para adaptações: “recriação”, “tradução intermediária” e “atalho para o original”.

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. (PERRONE-MOISÉS, 1998b, p. 100).

Ao ‘aplicar’ o termo em questão com o idealismo romântico, remete-nos à ideia de singularidade – originalidade –, pois, com o Romantismo (séculos XIX e XX), o conceito de criação literária configurou-se à tentativa de criação pessoal do poeta, ou seja, quanto mais 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 pretende-se novo, pois ao nascer do íntimo do poeta, a criação será peculiar.

Como produto de re-criação, 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, sem uma ‘concretude’ aparente. Então, se pensarmos nas contribuições de Tania Franco Carvalhal (2001) e Leyla Perrone-Moisés (1998b), recriar diz respeito também a criar, como reproduzir a produzir.

Recriação pressupõe, acima de tudo, o resultado de uma leitura de determinado texto, podendo apresentar rupturas – contrariar e/ou reinventar determinada diegese –, ou até mesmo uma proposta nova, partindo de perspectivas não incitadas no “original”. No livro *Heroísmo de Quixote* (2005), da escritora e ilustradora gaúcha Paula Mastroberti, por exemplo, percebemos que a capa evidencia a seguinte ressalva: “recriação a partir da obra de Miguel de Cervantes y Saavedra”. O texto é uma recriação pelo fato de a autora ter re-criado, ou seja, ter criado a partir de algo, de *Dom Quixote de la Mancha* – uma “repetição”, cuja intencionalidade, segundo Tania Carvalhal (2001, p. 54), “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”.

O texto, enquanto um dos elementos de investigação literária, permite a leitura de intertextos, entrelaçados e cruzados a partir da memória erudita do receptor. Para perceber o processo de recriação, por via da intertextualidade, o leitor precisa interagir com o que há à sua frente (a obra) e o que não há (o resgate mental do que já foi “visto”) por vias de um processo comparativo:

a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva). (CARVALHAL, 2001, p. 6).

Todo o texto recriado, quando colocado em paralelo com o texto-fonte, atenta para uma situação intertextual. Por meio da absorção e/ou acréscimo de elementos alheios a uma nova obra, a noção de apropriação remete-nos a esta questão. O termo intertexto ou intertextualidade apresenta-se como uma forma de expandir o texto, abri-lo para o mundo.

Ousaríamos dizer que as adaptações literárias não poderiam ser vistas totalmente como recriação, embora essa possibilidade tenha sido levantada em 2007,¹⁶⁴ porque o texto de Paula Mastroberti, por exemplo, assume-se como “autoria”, nova história, que pressupõe liberdade criativa, e não como uma adaptação que pretende apresentar ao leitor o texto do escritor espanhol, mesmo sujeito a algumas “violações” – lembrando o comentário de Eco. O objetivo da “recriação” da escritora gaúcha não é enfatizar *Dom Quixote*, mas demonstrar que a leitura desse texto foi inspiração para a elaboração de outro texto. Podemos ver a recriação como um recurso na/da adaptação literária, como acontece no *Dom Quixote* de Monteiro Lobato, em que os personagens do Sítio interferem, questionam, participam paralelamente da história. A recriação, também, pode ser um recurso para trechos em que o adaptador está em sérios dilemas, abrindo mão da tradução, e precisa, portanto, recriar determinado parágrafo para tornar o texto mais fluente. E sem dúvida, recurso também para os tradutores – tanto é que Haroldo de Campos cria o conceito de “transcrição”.

¹⁶⁴ Em dissertação de Mestrado.

Campos, então, comentando a respeito de sua tradução do *Paraíso*, da *Divina Commedia* (tradução, por sinal, elogiada por Eco, 2007), diz:

[...] o tradutor tem que transcriar, excedendo os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui como uma intromissão inventiva acolá, a infratradução forçada com hipertradição venturosa, até que o desatine e desapodere aquela última *húbris* (culpa luciferina, transgressão semiológica?), que é transformar o original na tradução de sua tradução. (1998, p. 82).

2.3.3. Resumo

Por que as adaptações podem ser vistas como resumo? Porque, ao lado da “tradução”, essa é uma das formas pela qual grande parte dos leitores (e nessa classificação não são excluídos professores) a compreende; e, pelo fato de as adaptações condensarem, reduzirem, sintetizarem textos, em sua grande maioria, extensos, elas são elevadas (ou rebaixadas mesmo) a essas condições.

Se pensarmos em definições, “resumo” pode ser tanto o ato ou efeito de resumir quanto a exposição curta e breve de acontecimentos ou características gerais de algo (sinopse, síntese, apresentação em determinadas palavras do conteúdo de um artigo, de um livro, de um texto). O resumo de textos literários tem um caráter didático, serve como “lembrete para a memória”, mas não pode ser usado como única fonte para entendimento de determinado texto. Como as adaptações tentam representar, ilustrar ou mesmo trazer em si as principais características de um texto, elas podem vir a ser interpretadas, erroneamente, por esse canal e, portanto, serem mal-conduzidas no âmbito escolar.¹⁶⁵

¹⁶⁵ “Não tá a fim de ler o livro? Leia o “resumo”, então, na adaptação de *Iracema*...”. Frases que constantemente circulam entre estudantes que estão se preparando para prestar as provas do concurso Vestibular. E o trazemos em questão porque, de um tempo para cá, cresceu consideravelmente o número de publicações que reúnem os resumos dos livros de literatura cobrados neste concurso. No entanto, o fato de as questões de literatura começarem a aparecer diluídas em provas de Geografia e História, fez com que essas publicações perdessem um pouco de sua “funcionalidade” e (embora precária e duvidosa) eficiência.

Apesar de as adaptações, então, serem encaradas muitas vezes como resumo, ou mesmo como uma “leitura reduzida”, “resumida”, por condensarem e/ou apresentarem apenas os aspectos que parecem ser essenciais do texto-fonte, considero inadequado tal entendimento porque retira o caráter de “literário”, de “literariedade”, que algumas adaptações podem (e merecem) ter. A adaptação é outro texto e pode ser também Literatura – com “L” maiúsculo. E para esclarecer o impasse, questiono: “Qual é o resumo que se tornou “texto referência” para a literatura?”. Não podemos responder porque não existe. Em contrapartida, se pergunto: “Quais adaptações já se tornaram “textos referenciais” para a literatura?”, a lista será imensa principalmente se a iniciarmos pelas adaptações de Lobato – editadas atualmente pela Editora Globo. Além disso, compreendo que a ideia de resumo, muitas vezes, tem um caráter bem negativo, e pode evocar adaptações mal-feitas, com propósitos alheios aos defendidos nesta pesquisa e pensadas meramente para almejar o lucro.

Roland Barthes, em “Escritores, Intelectuais, Professores” (1988, p. 315), texto escrito em 1971, afirma que “o discurso do professor é marcado por esta característica: de que se pode (ou de que se possa) resumi-lo (é um privilégio que partilha com o discurso dos parlamentares)”. E nas escolas compreende existir um exercício que se chama “redução de texto” que abarca bem a ideologia do resumo por numa ponta haver o “pensamento” (objeto da mensagem, elemento da ação), e na outra, o “estilo” (relacionado com o luxo, ócio, fútil). Desvencilhar um (pensamento) do outro (estilo) é laicizar¹⁶⁶ a mensagem, ou seja, torná-la acessível, resumi-la. Ademais de questionar a tarefa docente, Barthes compreende que “o resumo é uma denegação de escritura” (1988, p. 316), por fazer com que o aluno fique aquém da fala do professor, e não além, como deveria. As adaptações desvencilham o estilo (forma) do pensamento (fundo), laicizam mensagem, mas não é por isso que são/passam a ser vistas como resumo. Se o resumo é uma “denegação” da escritura, como diz Barthes, as adaptações não são resumos e, portanto, não denegam a escritura.¹⁶⁷ Muito pelo contrário, podem atrai-la.

¹⁶⁶ Verbo usado por Roland Barthes (1988, p. 315) via tradução de Mário Laranjeira.

¹⁶⁷ Conceito barthesiano que difere de “escrita”; na literatura, é preciso que haja uma “trapaça da linguagem”.

2.3.4. Paráfrase

O título da dissertação de Mário Feijó Borges Monteiro, *Adaptações de clássicos brasileiros: paráfrases para o jovem leitor* (2002), apresentada anteriormente, de antemão denuncia a forma como o pesquisador compreende as adaptações: paráfrases para o jovem leitor. A paráfrase, enquanto técnica, pode ser encontrada em traduções, quando o tradutor intenta dar uma afirmação geral de determinada passagem difícil de um texto, por exemplo. Seriam apenas as adaptações literárias longas ou curtas paráfrases, dependendo do número de páginas? Se compreendermos que a paráfrase é uma reafirmação, porém com palavras diferentes, de uma obra, estaria ali uma boa classificação para as adaptações. A paráfrase, por sua natureza, torna visível o original, intentando provocar o “mesmo” sentido da obra a que faz referência, então, se toda adaptação é paráfrase, toda paráfrase é adaptação?

Affonso Romano de Sant’anna, em *Paródia, paráfrase & Cia* (1998), levanta diversos pontos para serem repensados principalmente ao redor da paródia, paráfrase, apropriação e estilização. Compreende que, diferentemente da paródia, não encontramos uma história para o termo *para-phrasis*, que já no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença, e, ao ver a paráfrase do lado da imitação e da cópia, justifica a suposta não-história do termo, dizendo que “a história geralmente se interessa por aqueles que provocam ruptura e corte, trazendo alguma invenção e descontinuidade. Em geral, a história é a história da diferença, do acréscimo, e não da repetição” (SANT’ANNA, 1998, p. 17). Estaria ali, então, uma possível resposta para ausência das adaptações em algumas Histórias da literatura infantil e juvenil pós-lobato. Seria pelo aparente fato de que as adaptações literárias de textos clássicos não provocam “rupturas”, mas sim repetição, daí a hipótese de não fazerem a diferença. Estaria nessa afirmação, também, a resposta para o desprezo de alguns pesquisadores e professores do âmbito acadêmico pelas adaptações literárias? Interessam somente autores e obras que aparentemente trazem “descontinuidade”?

Se existe possibilidade de criação, invenção e, de certo modo, ruptura nas traduções, quando os tradutores buscam certa coautoria pela “recriação”, como exemplificamos com Octavio Paz no primeiro tópico, não existiria o mesmo nas paráfrases, afastando-se da ideia reiterada de “repetir o sentido” com outras palavras? Segundo Sant’anna (1998, p. 18), este tipo de atividade se aproxima do que em música se chama de

“*arranjo*, ou do que também se chama de *intérprete*. No arranjo, o músico se apropria da obra alheia e introduz maneiras pessoais de interpretar o texto musical original. É um co-autor numa atividade que pode ir do simples parasitismo a uma certa dose de invenção”. Nessa reflexão, o adaptador, metaforicamente, seria também uma espécie de arranjador/intérprete do texto que está diante de si, e a adaptação, um resultado de sua interpretação.

No seu ensaio, Sant’anna apresenta algumas “facetas” para a paráfrase ao colocá-la em contraposição à paródia. Se a paródia estaria associada ao novo e ao diferente, a paráfrase repousaria sobre o idêntico e o semelhante, ocultando-se por detrás de algo já estabelecido; se elas se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato, a paródia aparece como *intertextualidade das diferenças*, e a paráfrase como *intertextualidade das semelhanças*. Na paráfrase, a apropriação é fraca, na paródia, totalmente evidente. Se a paródia apresenta um efeito contra-estilo, de deslocamento, deformação, a paráfrase, por outro lado, apresenta efeito pró-estilo, de condensação, de reforço. Se pensarmos na noção de desvio, a paródia surge com desvio total, enquanto que a paráfrase, desvio mínimo. Se a paródia deforma, a paráfrase conforma.

Além disso, Affonso Romano de Sant’anna enfatiza que a paráfrase é muito usada tanto pela ciência quanto pela arte e religião como instrumento de divulgação. “Mais do que um efeito retórico e estilístico ela é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético” (1998, p. 21-22). Nesse sentido, poderíamos estender tal raciocínio às adaptações literárias que também se apresentam como uma forma de divulgação de textos clássicos. Intentam dar continuidade a uma obra pelo fato de “retomá-la”, de reavivá-la, de torná-la presente a outros leitores. Porém, se “a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse” (SANT’ANNA, 1998, p. 29), e se intentarmos ver as adaptações como paráfrases, onde entraria a figura do adaptador? Condição de mero reproduzidor do discurso alheio, sem espaço para “invenção”?

2.3.5. Reescritura

Como pudemos perceber, uma das mais evidentes compreensões “conceituais” das adaptações literárias por parte de pesquisadores é a de “reescritura” – conceito que evoco à noção de *escritura*, de Roland Barthes. Para o ensaísta francês, em *O grau zero da escrita* (2004), “a

escrita [escritura] é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (2004, p. 13). Vale dizer que Barthes define a escritura como uma realidade formal entre a língua e o estilo. E quando afirma “em sua destinação social”, liga a ideia de escritura à noção de crítica, a de uma crítica não mais ligada à razão, como afirma sua tradutora e orientanda Leyla Perrone-Moisés (1978), mas embalada no estilo poético, não mais preocupado com as funções explicativas, informadoras e didáticas que pretensamente atuavam. Nesse sentido, a literatura não é mais apenas discurso representativo e instaura-se o nascimento da “escritura” (exploração da linguagem), a morte da obra e o nascimento do “texto”. E crítica e literatura fundem-se em “escritura”. Como ressalta Perrone-Moisés (1978, p. 35), “Menos (ou mais?) do que um conceito, [escritura] trata-se de um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade”. E Barthes reconhece o estilo como um “possível da escritura”, pois escritores contemporâneos “frequentam” a mesma língua, mas podem possuir escrituras diferentes. A escritura para Barthes, também, não é um conceito fixo, para conceder prêmios a determinados textos e recusar outros. Não dá para considerar a escritura como um valor localizável e aprisionável de modo definitivo.

Talvez uma possível resposta para esse entendimento venha com seu ensaio “Escritores e Escreventes” (1970), em que apresenta um alargamento da função literária, ao se fazer dela instrumento de uma nova ação, “e ao lado dos escritores propriamente ditos, constitui-se e desenvolve-se um novo grupo, detentor da linguagem pública. Intelectuais? [...] prefiro chamá-los aqui de *escreventes*” (BARTHES, 1970, p. 32). Nesse sentido, os intelectuais, ou os escreventes, realizariam uma atividade, e os escritores, uma função. E o “o escritor é aquele que *trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho” (p. 33), e o escrevente coloca um fim em sua palavra (testemunhar, explicar, ensinar), discursos em que a palavra pode ser apenas um meio, um fazer. Diante dessas reflexões, questiono: em que categorias inserir-se-iam os adaptadores: na de escritores ou escreventes?

Leyla Perrone-Moisés, ao procurar elaborar uma teoria da escritura barthesiana em seu livro *Teoria, Crítica e Escritura* (1978), propõe um esquema para tratar de alguns traços a respeito das diferenças entre “escritura” e “escrivência”. Ao fazer referência ao sentido, estaria

a escritura para significância (pluralidade) e a escrevência para verdade (unidade); com relação à tipologia discursiva, a escritura estaria para a primazia da enunciação e a escrevência para a primazia do que é enunciado, permitindo mudança de significantes (resumo, paráfrase). E esse traço far-nos-ia repensar o tão mencionado conceito de “reescritura” no entendimento das adaptações literárias para jovens leitores. Se as adaptações são/fossem compreendidas como paráfrases, então, segundo a tipologia barthesiana, elas ingressariam no terreno das “escrevências” de escrituras.

Esses conceitos que apresentamos vão servir de embasamento para análise das adaptações da *Divina Commedia*. Em que medida tradução, recriação, resumo, paráfrase, reescritura são reconhecidos como conceitos e/ou como recursos nestes textos. Afinal, como recurso (ou não) essas são algumas das formas pelas quais as adaptações literárias são/vêm sendo compreendidas, aspectos encarados com descrédito e desnecessidade por Linda Hutcheon, ao dizer que, “as pessoas continuam cunhando novas palavras para substituir a simplicidade confusa do termo “adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 39).

3. MA QUI LA MORTA POESÌ RESURGA¹⁶⁸

Escrever um texto a partir de outro é demonstrar o seu valor. (Leyla Perrone-Moisés)

Numa época em que todas as grandes obras eram feitas em latim clássico, Dante optou por escrever a *Divina Commedia* em *vulgar illustre* – indicado indiferentemente até o século XV por várias designações, tais como: toscano, florentino, italiano, língua comum, vulgar,¹⁶⁹ enriquecendo-o e reinventando-o, o que o consagrou como grande colaborador, pai e fundador, da língua italiana. Segundo Bruno Migliorini, é possível encontrar no *duecento*,¹⁷⁰ em Florença e em Bolonha, textos escritos em uma prosa vulgar com características gramaticais e lexicais não muito diferentes dos que há na prosa de Dante. Reynolds (2011) salienta que o vernáculo italiano tinha 50 anos como linguagem literária quando Dante e seus contemporâneos começaram a escrever versos. Embora conteste a primogenitura total de Dante no que tange à “criação” da língua italiana, Migliorini reconhece que, no que se refere àquilo que se entende por “língua” capaz de todos os usos literais e civis, é indiscutível a Dante os méritos de um demiurgo, de um fundador da língua italiana; uma forma de unir a Itália por uma língua. E a obra pela qual os italianos passaram a conhecer sua própria língua, reformulada e sublimada, foi pela *Divina Commedia* (MIGLIORINI, 1983). Dante acolhe, ao lado de palavras e formas do florentino contemporâneo, vozes e formas então em desuso, algumas formas do toscano ocidental e meridional, algumas vozes de outros dialetos italianos, muitas latinas, várias francesas (MIGLIORINI, 1983).

Dante partiu para uma liberação linguística, sendo o primeiro a optar pela língua vulgar para atingir um público maior para algumas de suas obras. Em *De vulgari eloquentia* – tratado escrito por Dante em latim por volta de 1303¹⁷¹ – apresenta uma reflexão teórica sobre sua

¹⁶⁸ “Mas ressurgue aqui a morta poesia” (*Pur.*, Canto I, v. 7, p. 261).

¹⁶⁹ Debate limitado pelos humanistas nos confrontos entre o latim e o italiano.

¹⁷⁰ O primeiro grupo de escritores que adota sistematicamente o vulgar para a própria produção literária é um que se recolhe no início do século XIII ao redor da Magna Curia do imperador Federico II, na Sicília, e se inspira nos modelos da poesia do amor provençal.

¹⁷¹ Em outra obra sua, *Il convivio* (iniciado por volta de 1304), fala do vulgar italiano de forma geral. Tanto *De vulgari eloquentia* quanto *Il convivio* ficaram inacabadas.

experiência concreta a respeito das condições linguísticas da Itália no século XIII, propondo a fundação de um “vulgar ilustre” – língua poética literária e científica, elaborada tendo por base muitos dialetos toscanos. Segundo Benedetto Croce (1948), *De vulgari eloquentia* não inaugura a moderna filologia, tampouco é uma filosofia da linguagem, mas defende um ideal de língua e de estilo, o *vulgare illustre*.

Dante usou o vulgar a partir da sua experiência de poeta *stilnovista*, mas, na *Divina Commedia*, não se limitou ao mundo da poesia de amor, precisou ir além: suas escolhas precisavam dar conta de uma vasta gama de experiências que oscilavam do grotesco ao sublime para tentar abraçar toda a cultura e conhecimento do homem medieval; escolhas linguísticas ricas de experiência, de realismo, de polêmica, de ciência, de filosofia, de mundanidade. É um escritor bilíngue. O uso de duas línguas era normal entre os homens do *trecento*. Boccaccio e Petrarca também foram escritores bilíngues (em vulgar e em latim). Embora isso fosse considerado normal, Curtius (1978) reconhece na criação de Dante constante indecisão por conta das oscilações entre as línguas latina e italiana, bem como uma vasta latinização do italiano.

3.1. Do poema

Embora não seja conveniente discutir “influências e angústias”, iniciarei esta parte com uma breve reflexão a respeito da “origem”/base do poema. Curtius (1979) apresenta como possíveis influências para Dante: *Sonho de Cipião*, de Cícero, texto em que o jovem Cícero é arrebatado em sonho à Via-Láctea e recebe, de lá, ensinamentos e previsão de seu destino – o que acontece, de forma semelhante, com Dante no *Paraíso*. Outra influência, ainda segundo Curtius, vem de Marciano Capela e da épica filosófica do século XII, de Bernardo Silvestre e Alano, autor de *Anticlaudianus*, quem “aventou a idéia de um novo gênero poético, que trataria de elevar a razão aos domínios da realidade transcendente” (1979, p. 377). Não encontraremos essas referências em Dante, um poeta que não revela suas fontes; estiliza sua própria imagem. Segundo Curtius,

[...] a epopéia de Virgílio, que enlaça história e transcendência, e a epopéia filosófico-teológica da Idade Média latina, fundada por Alano, cooperaram na forma literária criada por Dante na *Comédia*, a qual não se acomoda a nenhum gênero. Se ocasionalmente é denominada

“epopéia”, isso pode atribuir-se à inadvertência dos que pretendem nivelar a *Iliada* e a *Forsyte Saga*. (1979, p. 379).

Em contrapartida, a pesquisadora e biógrafa Barbara Reynolds (2011), compreende como base para o poema (especificamente, para sua primeira parte) o manuscrito do conto popular anônimo¹⁷² que narra a visita de São Paulo, na companhia do arcanjo Miguel, ao Inferno – conto já conhecido no século IV em duas versões gregas. Na Idade Média, versões do conto abundavam por meio de traduções em francês antigo, inglês arcaico, provençal e italiano, em prosa ou verso. Segundo a pesquisadora, “é o material que Dante usou para seu *Inferno* quando o escreveu. Como um magistral *showman*, ele pegou um cenário primitivo e o desenvolveu em uma produção bem-organizada. E a isso ele combina algo mais” (2011, p. 159).

Com relação à estrutura e à organização do poema,¹⁷³ a *Divina Commedia* foi estruturada em três partes: *Inferno*,¹⁷⁴ *Purgatório*¹⁷⁵ e

¹⁷² Contos como este eram “recitados com deleite realístico, acompanhados por lágrimas e gemidos, os diálogos rudimentares eram animados por gestos; até máscaras eram usadas.” (REYNOLDS, 2011, p. 157).

¹⁷³ No seu ensaio, *A poesia di Dante*, Benedetto Croce, nos terceiro, quarto e quinto capítulos, procura dar uma ideia de cada uma das partes do poema – Inferno, Purgatório e Paraíso –, mas se rende, no capítulo seguinte ao falar da impossibilidade de apresentar, de falar sobre, de descrevê-la, de dar fundo, a toda a *Divina Commedia*: “*Con questa scorsa attraverso le tre cantiche non si è voluto certo (e chi potrebbe mai proporsi tal cosa?) dar fondo a tutta la poesia della Commedia, ossia descriverla in ogni parte, ma solamente segnare le cime varie e diversamente conformate dalla immensa giogaia, affinché la caratteristica dello spirito dantesco, nel quale è stata da noi riposta la vera unità del poema, non suoni a vuoto e non svanisca nel generico, per mancanza di riferimenti precisi e particolari nella mente di chi legge*” (1948, p. 155). [Com este percurso através das três partes não se pretendeu certamente (e quem jamais poderia propor-se a tal coisa?) dar fundo a toda a poesia da Comédia, ou seja, descrevê-la em cada parte, mas somente marcar os vários cumes, diversamente respeitadas, da imensa cordilheira, de modo que a característica do espírito poético dantesco, no qual foi por nós reposta a verdadeira unidade do poema, não soe vazia e não desapareça no genérico, por falta de referências precisas e particulares na mente de quem lê”.]

¹⁷⁴ “*L’Inferno, causato dalla caduta dal cielo di Lucifero, è costituito da una voragine a forma di cono che si apre sotto Gerusalemme e sprofonda fino al centro fisico della terra, nel quale è confitto il principe degli angeli ribelli*” (QUAGLIO, 2005, p. XVI). [O Inferno, formado pela queda de Lúcifer do céu,

Paraíso, e cada uma delas representa um reino além-tumba, divididas em cantos, que possuem número variável de versos. Possui 14.233 versos decassílabos (10 sílabas métricas) distribuídos em cem cantos que oscilam entre um mínimo de 115 e um máximo de 160 versos. O *Inferno* possui 34 cantos (o primeiro é introdutório), que totalizam 4720 versos; o Purgatório, 33 cantos e 4755 versos; e o Paraíso, 33 cantos e 4758 versos. O impecável sistema da *terza rima* (ABA, BCB, CDC, ...) convém à fixação da fala, ao seu movimento. Disso vale dizer que uma estrutura praticamente padrão rege a organização dos versos. Campos, a esse respeito, lança mão de uma observação interessante a respeito da *terza rima*:

Dante, inventor e mestre. Onde é preciso um vocábulo para curto-circuitar a idéia ou em posição de rima, tudo pode acontecer: nasce um verbo de um advérbio de tempo (*insemparsi*, de *sempre*, PAR. X, 148); de um pronome pessoal ou possessivo (*inluiarsi*, *intuarsi*, *inmiarsi*, respectivamente de *lui*, *te/tuo*, *me/mio*, PAR. IX, 73,81); de um locativo (*insusarsi*, de *suso*, PAR. XVII, 13; *indovarsi*, de *dove*, PAR. XXXIII, 138). [...]. A intensificação da redundância, estrategicamente pensada, gera informação original, surpreendente: o nome de Cristo, sempre que aparece em posição de rima, exige a sua própria repetição outras duas vezes, rompendo a expectativa da “*terza rima*”, pois Cristo só consoa com Cristo [...]. (CAMPOS, 1998, p. 81-82).

Culpa e pena possuem íntima relação e a gravidade delas aumenta à medida que os peregrinos avançam para o centro da Terra. Segundo Quaglio (2005), Dante se vale dos critérios aristotélicos de juízo moral, classificando as almas de acordo com a forma e o modo, pelos quais, pecando, excederam ao seguir os instintos naturais ou ofenderam os outros. No Purgatório ordena progressão oposta a do *Inferno*: do mais

está constituído em um abismo em forma de cone que se abre embaixo de Jerusalém e aprofunda-se até o centro físico da terra, onde está fincado o príncipe dos anjos rebeldes].

¹⁷⁵ A respeito do Purgatório, vide a dissertação de Mestrado de Célio Antonio Sardagna, intitulada *Leitura do Purgatório da Divina Comédia: o cenário, uma mulher e a procissão no Paraíso terrestre* (2006), sob orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Arrigoni.

grave para o menos grave; a lei moral é que as almas espiam, uma a uma, os sete vícios capitais antes de ascender ao Céu. No Paraíso, os beatos ficam mais ou menos próximos de Deus de acordo com o grau de sua felicidade ou realização eterna.

Erich Auerbach, em *Studi su Dante* (1985), apresenta três sistemas que correspondem à estrutura do texto na ordem divina: físico, ético-moral e histórico-político.

O físico mostra o universo na forma ptolemaica como a filosofia aristotélico-cristã havia colocado ao serviço do dogma. A esfera terrestre está no centro do universo, ao redor dela circulam nove esferas celestes contidas uma na outra, enquanto uma décima, que compreende todas, é o Empíreo, a sede de Deus. Somente uma metade da Terra é habitada: o hemisfério setentrional. Fronteiras orientais e ocidentais são o Ganges e as colunas de Ercole, o seu centro Jerusalém. No centro da Terra localiza-se o Inferno, que se restringe a forma de um funil para o centro da terra. No seu ponto mais baixo, centro da terra, está a sede eterna de Lúcifer, que na sua caída, após a queda, se fincou na terra e empurrou para o alto uma parte enorme da massa interna – esta parte é o grande monte que emerge isolado no hemisfério meridional coberto pelo oceano, o monte da purificação, o Purgatório. Sobre o cume desse monte encontra-se o Paraíso terrestre – o Jardim do Éden. A ordem das esferas é constituída de acordo com as estrelas que os regem: primeiro os sete planetas da antiga astronomia (*Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno*); depois o céu das estrelas fixas; nono ou invisível cielo cristalino, *Il primo mobile* e *l'Empireo* (AUERBACH, 1985).

O ético-moral, ainda segundo Auerbach, representa que somente o homem tem liberdade de escolha, poder de agir formado de intelecto e vontade, que excede a disposição natural, o que lhe permite, por meio de suas ações, de decidir o destino eterno. No mundo moral, Dante segue a *Ética a Nicômaco* e o seu desenvolvimento está em Tomás de Aquino. O pecado provém sempre de amor excessivo ou não justo. A divisão em grupos dos três reinos é feita segundo princípios de ordenação diversos. No Inferno, lugar da pena eterna, o pecador cai na repartição (*cerchio* - círculo), segundo a virtude (pecado), e no Paraíso não há pecados ou vícios. No Purgatório se encontram ambos, os pecados e os vícios: a ordem, como exige o fim da purificação, regulada segundo os impulsos ruins, que devem ser expiados, mas não pode coincidir com a divisão dos pecados do Inferno. A purificação ocorre após a confissão e o arrependimento. Do mais grave ao mais leve: soberba, inveja, ira,

preguiça, avareza, gula, luxúria. Os pecados mais persistentes e não perdoados pela graça de Deus são punidos no Inferno, divididos em uma seção de pecados mais leves – e dos quais o pecador não se arrependeu, portanto, não houve o perdão da graça de Deus –, de incontinência, e mais graves, de malícia. O funil infernal é dividido em nove círculos.

E o sentido histórico-político, segundo Auerbach, cuja estrutura de sua ordem não é contida na estrutura dos reinos após a morte, com a mesma continuidade progressiva evidente, como ocorre nos anteriores, físico e o ético-moral. No sistema histórico-político, não é possível reconhecer simbolizado, em cada etapa do caminho, um grau determinado de vida social. Há a antítese entre duas cidades, a *civitas diaboli Dis*, no *Inferno*, e a *civitas Dei*, no Paraíso. A primeira é a cidade de Lúcifer, protegida por muros, que se fecha para o sábio poeta romano – Virgílio; reino da malícia, que tem, como espaço de ruína social, a cidade de Dite – bem organizada, e em impotente rebelião contra o alto poder de Deus. No centro do Inferno, escorre, de um duro leito de pedra, um bolente rio de sangue – o Flegetonte – parte de rio infernal, formado pelas lágrimas da humanidade perdida pelos pecados cometidos. O Velho de Creta¹⁷⁶ representa o princípio da raça humana, abandonada pela graça; estátua que tem os seus olhos voltados para Roma e as costas para Damieta.¹⁷⁷ Em contraposição, a *Civitas Dei* é a terra da justiça, na qual as almas estão em perfeita ordem, gozando cada uma do seu lugar, tornando-se membros da comunidade humana; cidadãos do reino celeste, da verdadeira “Roma eterna”, em um determinado grau de uma hierarquia. Entre uma “cidade” e outra, “como linha divisória”, desponta o Monte do Purgatório.

3.2. A viagem¹⁷⁸

Após passar uma noite de angústia, perdido em uma selva *selvaggia*, Dante tenta percorrê-la sozinho,¹⁷⁹ mas é detido por três

¹⁷⁶ Na superfície da terra, em Creta, há a estátua de um velho, cuja cabeça é de ouro, os braços e o peito são de prata, e o restante do corpo é de ferro – excetuando-se o pé direito, que é de argila. De seu corpo vertem lágrimas que se infiltram pela terra e que formam as águas do Aqueronte, Estige e Flegetonte, seguindo até o Cócito, no fundo do Inferno.

¹⁷⁷ Porto egípcio que representa o mundo antigo, não-cristão.

¹⁷⁸ A peregrinação do personagem Dante acontece aproximadamente entre a noite de quinta-feira santa (07 de abril de 1300) e a quarta-feira depois da Páscoa (13 de abril de 1300), ou a 5ª feira 14 de abril.

feras: uma pantera, um leão e uma loba, e retrocede. Em seguida, aparece-lhe a alma do poeta latino Virgílio que, a pedido de Beatriz, vem em sua salvação e se propõe a acompanhá-lo como seu guia num percurso pelo Inferno e Purgatório.¹⁸⁰ Adentram no anteparadiso, onde estão aqueles que não praticaram o Mal, mas também não praticaram o Bem – os ignavos, e sua punição é a de correr atrás de uma “bandeira” (uma insígnia) picados eternamente por nuvens de vespas. Desde o início da *Divina Commedia* já é possível perceber a estreita relação que Dante estabelece entre pecado e punição, e mais adiante pode o leitor perceber que episódios como esses têm valor de exemplo. Chegam às margens do Aqueronte e são transportados pelo barqueiro Caronte ao Primeiro Círculo do Inferno, o Limbo, onde estão as almas dos virtuosos, daqueles que não receberam o batismo e/ou não conheceram o cristianismo. É neste círculo também que Dante encontra figuras distintas da Antiguidade clássica. Não há pecado para essas almas, de modo que as punições do Inferno iniciam no Segundo Círculo, e tornam-se cada vez mais graves à medida que os poetas avançam para o centro da Terra.

Dante situa o Inferno embaixo de Jerusalém, em forma de cone, constituído por uma imensa cratera escavada nas profundezas do globo terrestre – causada pela queda do céu do corpo de Lúcifer – o anjo rebelde. As almas são distribuídas em nove círculos concêntricos ao castigo eterno, e suas penas, divididas em quatro grandes seções, estão baseadas na relativa doutrina aristotélica: Incontinência (luxuosos, gulosos, avaros e pródigos, iracundos e rancorosos),¹⁸¹ Violência e

¹⁷⁹ É importante atentar para uma questão bastante pertinente: “Dante-personagem” (*agens*), sujeito que percorre o caminho e “Dante-autor” (*auctor*), sujeito do fazer poético. Singleton (1978) faz referência a Dante Alighieri *come personaggio-poeta*, e acrescenta, dizendo que ambos coincidem, principalmente tendo em vista que a *Divina Commedia* é também a história (autobiografia) de um poeta.

¹⁸⁰ Mas, a esse respeito, Singleton (1978) faz uma ressalva interessante: embora Virgílio seja considerado o guia do poeta italiano no Inferno e no Purgatório, na chegada deste reino, ao ser questionado a respeito do caminho a ser seguido, Virgílio responde: “*Voi credete/ forse che siam esperti d’esto loco;/ ma noi siam peregrin come voi siete*” (*Pur.*, Canto II, v. 61-63). O Purgatório é um lugar cristão.

¹⁸¹ Punidos respectivamente nos Segundo (arrastados num vendaval de vento, guardados por Minós), Terceiro (eternamente arranhados por Cérbero, ficam sob uma chuva incessante), Quarto (chocam-se empurrando em semicírculo pesos enormes, guardados pelo deus Plutão), Quinto (guardados por Flégias –

bestialidade (contra o próximo, contra si próprio e contra Deus),¹⁸² Fraude contra quem não se confia (sedutores-rufiões, adutores-lisonjeadores, simoníacos, magos-adivinhos, corruptos, hipócritas, ladrões, maus conselheiros, cismáticos-intrigantes, falsários),¹⁸³ e Fraude contra quem se confia – Traição (contra parentes, contra a pátria, contra hóspedes, contra benfeitores).¹⁸⁴ Lúcifer (Dite) encontra-se no

barqueiro do Estige), submersos em águas pantanosas em diferentes níveis) e Sexto (confinados em túmulos em chamas) Círculos do Inferno.

¹⁸² O Sétimo Círculo do Inferno tem como guardião Minotauro e está dividido em três partes: violentos contra o próximo estão imersos em sangue fervente (Rio Flegetonte), e cercados por centauros, que flecham todos aqueles que tentam emergir do mais que sua sentença permitiu. Na segunda estão os violentos contra si ou contra seus bens (suicidas e perdulários). As almas daqueles que tolgem a própria vida caem na selva como semente; desta surge um arbusto cujas folhas servem de alimentos para as Hárpias monstruosas. Na terceira, os violentos contra Deus ou contra a Natureza), ficam em um areal ardente e são punidos por uma chuva incessante de chispas de fogo.

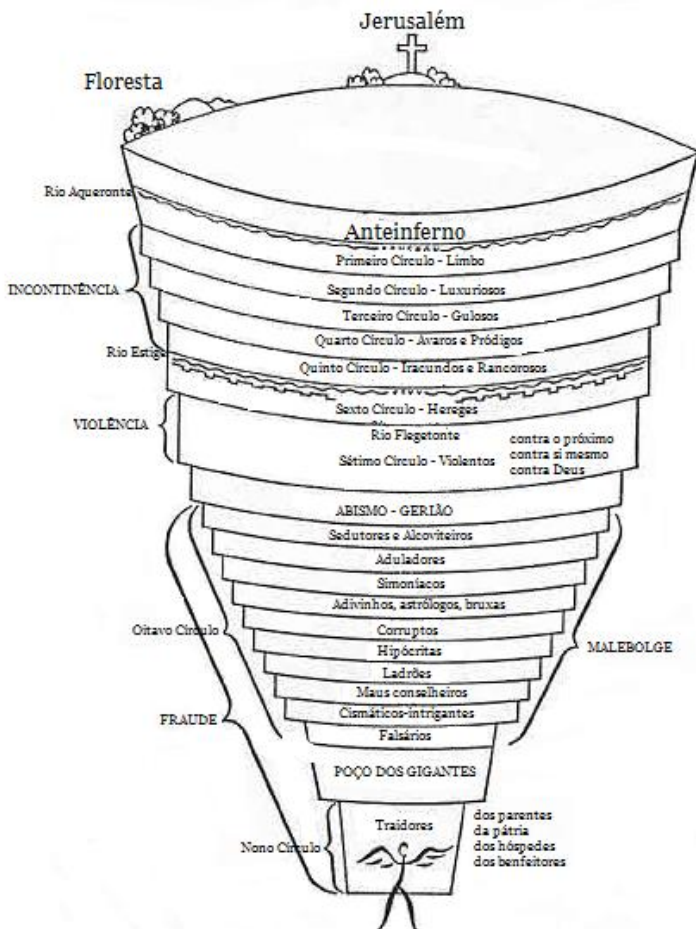
¹⁸³ No Oitavo Círculo do Inferno. Chamado *Malebolge*, este círculo é constituído de dez fossas concêntricas, separadas por diques, sobre os quais se apóia uma ponte de pedra que os interliga. Em cada fossa, uma categoria de fraude: na primeira estão rufiões e sedutores (separados em duas filas que circulam em sentido contrário, surrados por diabos chifrudos); na segunda, os adutores (imersos em esterco); na terceira, os simoníacos (colocados em estreitos buracos de cabeça para baixo apenas com as pernas para fora e as plantas dos pés em chamas, que se movem sem cessar); na quarta, os adivinhos (cabeça voltada para o passado, o que os obriga a caminhar para trás); na quinta, os corruptos (mergulhados em pez fervente e, aqueles que ousam sair, são atacados com arpões por diabos negros); na sexta, os hipócritas (vestidos com capas de ouro por fora, mas de chumbo por dentro); na sétima, os ladrões (picados e incinerados por serpentes diversas); na oitava, os maus conselheiros (presos em chamas, dentre eles, Ulisses e Diomedes); no nono, os causadores de discórdias familiares e dos iniciadores de cismas religiosos (cruelmente esfaçalhados por um diabo com uma espada, dentre os pecadores, Maomé e o trovador provençal Bertran de Born); e no décimo, os falsários (sofrem de várias doenças). À beira do Oitavo Círculo Dante e Virgílio encontram os gigantes, que estão ao redor do fosso central do Inferno; ingressarão ao Nono Círculo com a ajuda de Anteu.

¹⁸⁴ No Nono e último Círculo do Inferno; dos traidores, que está subdividido em quatro zonas: Caína (traidores de parentes) Antenora (traidores da pátria), Ptolomeia (traidores dos hóspedes) e Judeca (traidores dos benfeitores). Nas duas primeiras zonas os pecadores ficam imersos no gelo do Cocito apenas com a cabeça para fora e seus rostos estão voltados para baixo. Na terceira, imersos como os outros, mas com a cabeça voltada para cima (Conde Ugolino). Na

último círculo do Inferno e o movimento de suas asas mantém o centro do Inferno congelado. No Inferno, o poeta italiano encontra vários personagens históricos e mitológicos: Homero, Ovídio, Paolo e Francesca, Ulisses, Conde Ugolino, Brunetto Latini (seu mestre), entre inúmeros outros.

última zona, Judeca, está a figura diabólica de Lúcifer (Dite), com três faces: uma vermelha (frente), uma preta (direita), branco-amarelo (esquerda). Em cada uma delas, um traidor dos benfeitores da humanidade (de Cristo e do Império): Judas Iscariote, Bruto e Cássio. Passam por Lúcifer e, assim, saem do Inferno.

Esquema do Inferno¹⁸⁵



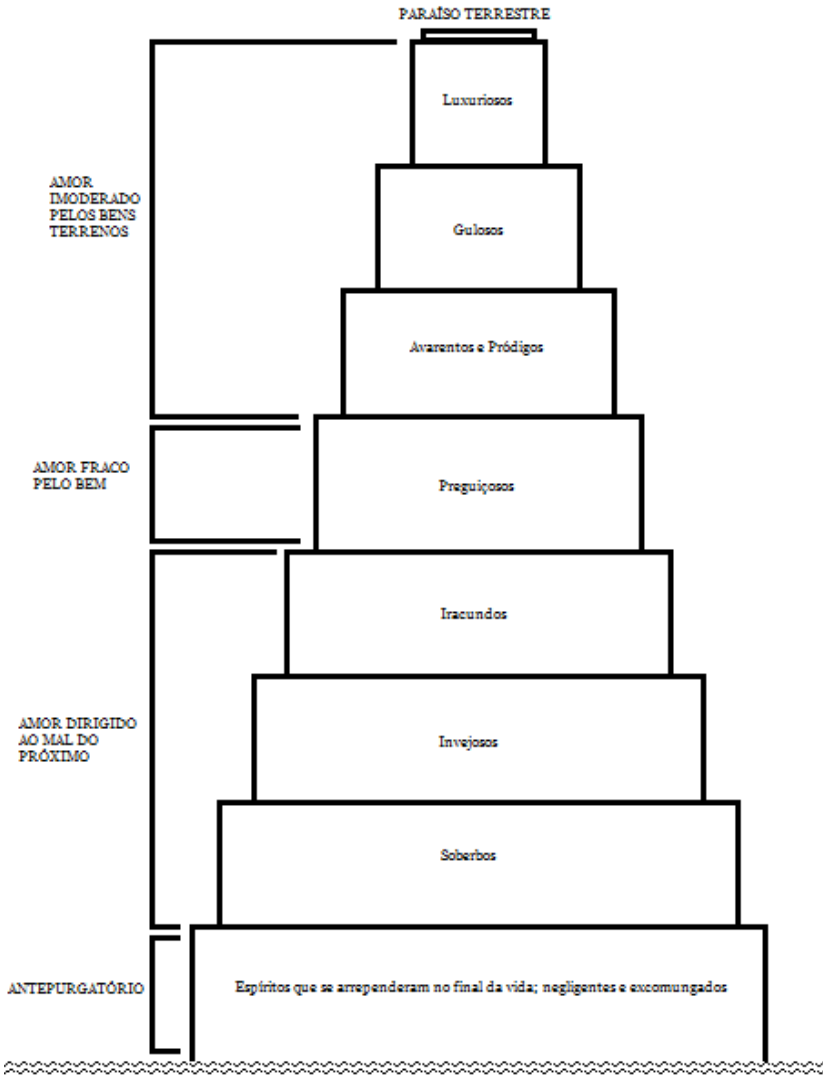
O Purgatório, diferentemente do Inferno, é uma montanha, composta de Patamares ascendentes; é a ponte entre a imperfeição humana e a perfeição divina. Em cada um dos Sete Patamares (orgulhosos, invejosos, iracundos, preguiçosos, avaros e pródigos, gulosos e luxuriosos) se encontram as almas que se arrependeram em

¹⁸⁵ Disponível em:

<<http://kappi.altervista.org/ITA/scuola/divinacommedia/illustrazioni/inferno6.jpg>>. Acesso em: 12 mai. 2012. Os termos em língua estrangeira foram traduzidos para a língua portuguesa.

vida, cumprem penas diversas correspondentes aos pecados praticados, e aguardam, portanto, admissão ao Céu. Antecedem esses Patamares, dois terraços, onde se encontram os negligentes, somando-se, a exemplo do Inferno e do Paraíso, nove divisões para cada uma das partes. No Purgatório, os pecadores dependem dos vivos (de suas preces) para poder sair e se dirigir ao Paraíso. Encontram Catão (guardião do Purgatório; famoso legislador da República da Roma Antiga), o poeta Sordello, Papa Adriano V, seu grande amigo Forese Donati, Guido Guinizzelli, e o poeta mantuano Estácio. No cume da montanha há o Paraíso Terrestre, lugar de passagem das almas enviadas ao Céu, e é onde também Dante encontra Beatriz – seu segundo guia –, e é deixado por Virgílio.

Esquema do Purgatório¹⁸⁶



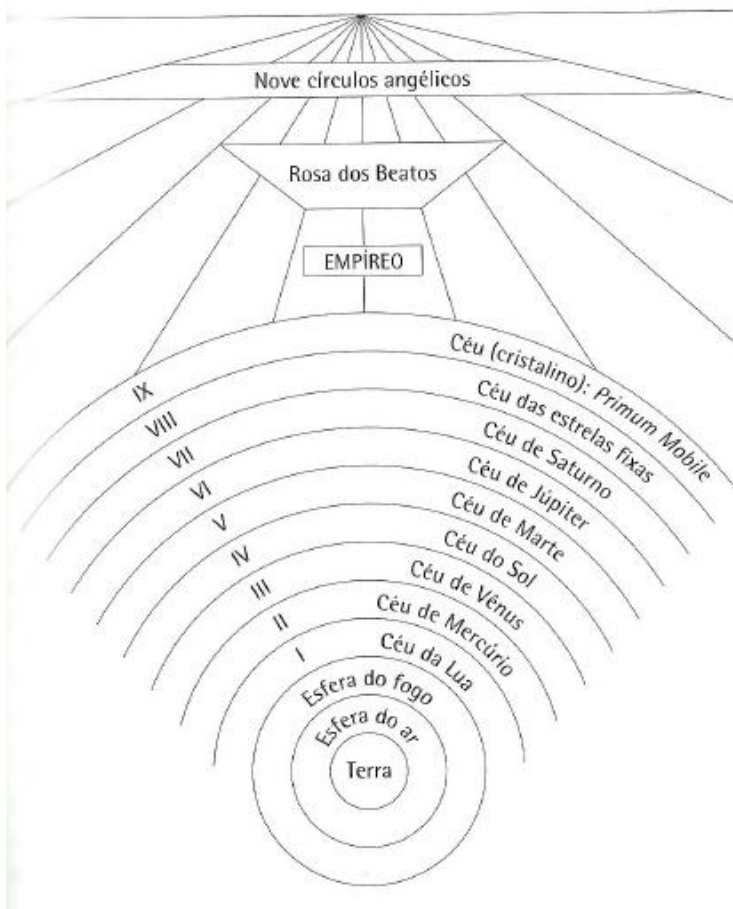
¹⁸⁶ Disponível em:

<<http://kappi.altervista.org/ITA/scuola/divinacommedia/illustrazioni/purgatorio2.gif>>. Acesso em: 20 set. 2010. Os termos em italiano foram substituídos e traduzidos para a língua portuguesa.

Na cosmologia adaptada às Escrituras (herdada de Aristóteles e Ptolomeu), a Terra é constituída por um globo fixo e imóvel em torno do qual giram todos os corpos celestes. Ao redor da Terra, há oito círculos (planetas): Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, e Estrelas Fixas, os quais serão percorridos por Dante. Em sua elevação, de céu em céu, o poeta encontrará as almas do Paraíso, divididas pela ordem crescente de seus merecimentos, mas não de suas beatitudes.¹⁸⁷ Durante o seu percurso, encontra o imperador Justiniano, Carlos Martel, Santo Tomás de Aquino, São Boaventura, seu trisavô Cacciaguida. O Nono Céu (nona esfera), também chamado *primum mobile*, é cristalino e invisível; o mais veloz de todos por não conter matéria alguma. Acima dele está o Empíreo, nove círculos angélicos concêntricos, que giram ao redor de Deus, formado somente por anjos classificados por perfeição: Serafins, Querubins, Tronos – primeira hierarquia; Dominações, Virtudes e Podestades – na segunda hierarquia; e Principados, Ancãos e Anjos – na terceira hierarquia. É no Empíreo que Dante encontra seu último guia na trajetória: São Bernardo, que lhe aparece no antepenúltimo Canto do *Inferno*, portanto no Canto XXXI. No ponto mais alto, o peregrino tem uma visão do mistério da Trindade, e vislumbra a força divina de Deus, “o Amor que move o sol e as mais estrelas” (*Par.*, Canto XXXIII, v. 145, p. 731).

¹⁸⁷ No Céu da Lua encontram-se os espíritos que faltaram com seus votos; no Céu de Mercúrio, os que fizeram o bem por desejo de glória; no Céu de Vênus, os amantes; no Céu do Sol, os sábios; no Céu de Marte, os que lutaram pela fé; no Céu de Júpiter, os justos; no Céu de Saturno, os contemplativos; no Céu das estrelas fixas o poeta é interrogado pelos Santos (São Pedro – fé, São Tiago – esperança, e São João Evangelista – caridade/amor) sobre suas posições filosóficas e religiosas.

Esquema do Paraíso¹⁸⁸



Após essa exposição sobre a *Divina Commedia*, no tópico a seguir, apresentaremos nosso levantamento a respeito da presença do poema de Dante (via adaptações, principalmente) na literatura para jovens leitores no Brasil.

¹⁸⁸ In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 491.

3.3. Os “italianinhos”

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006), em seu levantamento de adaptações brasileiras, publicadas de 1882-2004, aponta inúmeras adaptações de obras clássicas, incluindo lendas folclóricas, contos, fábulas, não se restringindo a apenas textos de literatura ocidental (portuguesa, inglesa, espanhola, francesa...), mas, também, títulos da literatura oriental, russa, polonesa, por exemplo. De literatura em língua italiana, localizei na listagem cinco adaptações de Marco Polo: *As Aventuras de Marco Pólo* (Ana Maria Machado, Scipione, 1997 – Reencontro); *As lendárias viagens de Marco Pólo* (Chiang Sing, Tecnoprint, 1970 – Coleção Calouro); *Marco Pólo* (Paulo Silveira, Ediouro, 1997 – Coleção Elefante); *Marco Pólo* (Sandrine Mirza, tradução Renée Eve Levié, Rocco, 2003 – Nos passos de...); *Viagens maravilhosas de Marco Pólo* (Lúcia Machado de Almeida, Melhoramentos, 1973 – Obras célebres). Quatorze adaptações de obras de Emilio Salgari,¹⁸⁹ divididas nos seguintes títulos: *As maravilhas do ano 2000*, *As panteras da Argélia*, *O capitão fantasma*, *O capitão Tormenta*, *O corsário negro*, *O leão de Damasco*, *Os bandidos do Saara* e *Os piratas da Malásia*.

¹⁸⁹ Interessante ressaltar que algumas editoras vêm se dedicando à tradução de livros de Emilio Salgari (1862-1911). É o caso da Iluminuras que oferece ao leitor brasileiro o volume dos *Tigres de Mompracem* e *Os Mistérios da Selva Negra*, traduzidos respectivamente por Maiza Rocha em 2008 e 2009. Os livros trazem em suas histórias aventuras de suspense e heroísmo, que muito podem atrair o leitor contemporâneo. Segundo Maria Teresa Arrigoni, “Em tempos de ‘transformers’, internet e iPods, Salgari nos faz voltar para a lamparina, as viagens de barco movidos a remo e a vela, os primeiros navios a vapor, as mensagens levadas através das trilhas na selva, os lugares exóticos e misteriosos. E se os leitores do século XXI pensam que Schwartznegger ou Rambo, Indiana Jones ou o Super-Homem inventaram a figura do herói da era ‘pós-cowboy’ que sobrevive às saraivadas de balas das metralhadoras e bombas inimigas e enfrenta sozinho centenas de inimigos ao mesmo tempo, se surpreenderão ao acompanhar Sandokan e Tremal-Naik em suas aventuras, e ao encontrar nas páginas desses livros homens realmente invencíveis, que vivem perigosamente todos os momentos, no ritmo frenético das corridas através da selva, das *Sunderbunds* e dos labirintos subterrâneos”. Disponível em: <<http://nepbarcadoslivros.wordpress.com/category/artigos/>>. Acesso em: 08 nov. 2010.

Com relação a adaptações da *Divina Commedia*, publicadas até 2004, Carvalho aponta cinco: três delas adaptadas por Marques Rebelo (para a Ed. Tecnoprint, Coleção Calouro, em 1970; para a Ediouro, Coleção Elefante, em 1997, e para a mesma editora, mas pertencente à Coleção Clássicos para o Jovem Leitor, em 2000); uma por Cecília Casas (Scipione, 1996) e uma por Paula Adriana Ribeiro (Rideel, 2004). Em seu catálogo não consta a tradução de Maria Lúcia Oberg, da adaptação do italiano Piero Selva, *Divina Commedia: L'immortale racconto*, publicada pela Editora Paulinas, em 2002.

Em pesquisa realizada em algumas *Histórias* da literatura infantil e juvenil, apontadas no segundo capítulo, constatei que não há (pelo menos não são mencionadas) adaptações da *Divina Commedia* para jovens leitores, desconsiderando-se as inúmeras traduções, existentes no Brasil desde o século XIX. Embora não tenha localizado adaptações da obra de Dante Alighieri, não se pode negar a presença da literatura italiana em solo brasileiro.

No capítulo de seu livro “Clássicos universais que nos séculos XIX e XX foram adaptados à literatura infantil”, Nazira Salem dá enfoque às adaptações, e, entre os personagens D. Quixote, Robinson Crusóé, Gulliver, fábulas e contos, figura *As viagens de Marco Pólo* – célebre viajante italiano da Idade Média. Assevera Salem (1970, p. 138), “essas fascinantes aventuras, narradas para adultos, entretêm deveras a juventude e a infância de nossos dias, em versões adaptadas à compreensão de cada idade, e em linguagem acessível às mesmas”. É uma das primeiras referências à literatura italiana, seguida parágrafos adiante pela menção a *Pinóquio* de Carlo Lorenzini (1826-1890), autor popularmente conhecido pelo nome de Carlo Collodi.

Em *A literatura infantil*, Bárbara Carvalho, no Capítulo “Século XVIII” traz à baila autores italianos que se consagraram mundialmente, e não sua presença em forma de traduções e adaptações para o leitor brasileiro. Desses autores destaca Emilio Salgari, quem explorou as paisagens mais grandiosas e fantásticas: países de eterno gelo ou de fogo perene, florestas equatoriais e desertos, montanhas imperecíveis, oceanos inexplorados em estórias espantosas e edificantes. Já em capítulo posterior, “Século XIX”, evoca as figuras de Collodi, Edmondo de Amicis, com *Cuore*, e Vamba.¹⁹⁰

Como aponta Leonardo Arroyo, em *Literatura infantil brasileira*, a presença da literatura italiana no Brasil deu-se com obras de Emilio

¹⁹⁰ Nome literário de Luigi Bertelli (1858-1920), notável autor italiano, que teve destaque na literatura infantil italiana com *Giornalino di Gian Burrasca*.

Salgari e Collodi. Além disso, segundo aponta Arroyo (1968, p. 31) em nota de rodapé, “Carlo Lorenzini (1826-1890) teve sua obra prima tardiamente apresentada no Brasil. Foi lançada pela Companhia Editôra Nacional, em tradução e adaptação de Monteiro Lobato, no mês de setembro de 1933”.

Autor fecundo, como referencia Arroyo, com obra inteiramente traduzida e muito lido no Brasil, Emilio Salgari foi considerado o rival de Júlio Verne. Somente de sua autoria “foram traduzidos 95 títulos e distribuídos por todo o Brasil” (ARROYO, 1968, p. 105). Salgari, no ensaio de Leonardo Arroyo, é o primeiro italiano citado entre as traduções brasileiras para os leitores jovens. Para somar-se à lista, *Cuore*, de Edmondo de Amicis, do qual se registra oficialmente a tradução¹⁹¹ de João Ribeiro, em 1981.

Esse levantamento, baseado também em algumas *Histórias* da literatura infantil e juvenil, demonstra que a literatura italiana que apareceu para os jovens leitores, no Brasil, esteve geralmente relacionada às obras de Emilio Salgari, Collodi e Edmondo de Amicis, algumas delas adaptadas. A *Divina Commedia* não foi apontada em nenhuma delas, aparecendo, possivelmente, apenas no rol das leituras para o público adulto, prioritariamente em tradução.

3.4. A *Divina Commedia* em poucas palavras

Localizamos nove adaptações para jovens leitores que circulam no Brasil a partir de 70. De acordo com as pesquisas de Carvalho (2006), e nossa investigação, acredito ser o texto de Marques Rebelo – publicado inicialmente pela Editora Tecnoprint, em 1970, posteriormente pela Ediouro –, embora baseado na obra de Mary



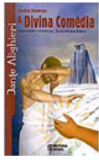


¹⁹¹ Apesar de constar no registro de Adélia Pinto que o livro havia sido lido por volta de 1888, já existia uma tradução antes da efetuada por João Ribeiro. Uma terceira é a do português Alexandre Sarsfield que, além de traduzir, também adaptou a obra do italiano. A respeito desse livro, em cartas trocadas com Godofredo Rangel, diz Monteiro Lobato em 30/6/1915: “É que ando com a Italia dentro de mim, como azeitona em pastel. Leio Edmundo d’Amicis, senhor juiz, esse homem que é um encantador sem par (tomo a palavra encantador no sentido de que tem na magia). Sabe quantas edições já teve o *Cuore*? Quatrocentas e cinquenta e uma! A *Vita Militare* teve 93... *Idioma Gentile*, 46... *Constantinopla*, 30. Que explica semelhante coisa? A sedução, a magia do homem. É um visgo. A gente começa a le-lo e vai embora. Magia, magia” (1972, p. 210).

MacGregor,¹⁹² a primeira adaptação da *Divina Commedia* a circular no Brasil. De 70 para cá, surgiram apenas quatro adaptações de autores brasileiros: *A Divina Comédia* (1996), de Cecília Casas, Editora Scipione; *A Divina Comédia* (2002), de Paula Adriana Ribeiro, Editora Rideel; *A divina comédia* (2006), de Luiz Galdino, pela Editora Escala Educacional e *A divina comédia* (2010), de Lino de Albergaria, pela Editora Paulus. A esse total de quatro títulos, acrescento mais dois – adaptações de autores estrangeiros (italianos), que começaram a circular no Brasil recentemente: *Divina Comédia, o conto imortal [Divina Commedia, L'immortale racconto di Dante Alighieri* (2002)], de Piero Selva, traduzido por Maria Lúcia Oberg, e publicado pela Editora Paulinas, em 2002, e *A Divina Comédia [La divina commedia* (2007)], de Roberto Mussapi, traduzido por Luís Camargo, e publicado pela Editora FTD, em 2009. A esse rol, poderia acrescentar mais uma, cuja circulação se dá em tradução, mas optei por inseri-la em categoria à parte por ser feita em quadrinhos: *A divina comédia de Dante* (2011), de Seymour Chwast, traduzida por Alexandre Boide, e publicada pela Editora Companhia das Letras, para se somar à adaptação, também em quadrinhos, *A Divina Comédia* (2011), dos italianos-brasileiros, Piero e Giuseppe Bagnariol, publicada pela Editora Peirópolis.

Assim, dividi as análises que se seguem em três grupos, intitulados: **Adaptações de autores brasileiros**, **Adaptações de autores estrangeiros que circulam em tradução no Brasil** e ***A Divina em quadrinhos***.

3.4.1. Adaptações de autores brasileiros

¹⁹² Localizamos, também, a adaptação de Marques Rebelo feita para a Coleção “Calouro”, pela Tecnoprint, de 1970. O texto é exatamente o mesmo que encontramos nesta; difere apenas pela capa, layout e distribuição do texto nas páginas. Até o momento, não conseguimos encontrar sua versão mais recente, publicada pela Ediouro, pertencente à Coleção “Clássicos para o Jovem Leitor” (2000), por não se encontrar mais em circulação.

Imagem da Capa					
Adaptador	Recontado em português por Marques Rebelo ¹	Adaptação em português: Cecilia Casas	Organização e adaptação de Paula Adriana Ribeiro	Adaptação em português: Luiz Galdino	Adaptação de Lino de Albergaria
Ilustrador	Gustave Doré	Cecilia Iwashita	Eduardo A. Louzada	Constança Lucas	Não possui.
Coleção	“Elefante” – até 17 anos	Série Reencontro literatura	Clássicos universais	Série Recontar juvenil (antiga Reviver)	Encontro com os clássicos
Editora	Ediouro	Scipione	Rideel	Escala Educacional	Paulus
Estrutura do texto	1ª. Parte – O Inferno 1. A Viagem de Dante em Sonho 2. A Porta do Inferno 3. O Verde Prado 4. A Lagoa Triste 5. As Portas Cerra das 6. O Tétrico Bosque 7. O Monstro Geñon 2ª. Parte – O Purgatório 1. O Monte do Purgatório 2. A Porta do Purgatório 3. A Montanha que Estremece 3ª. Parte – O Paraíso 1. O Fogo Purificador	I – Inferno II – Purgatório III - Paraíso	Não possui.	I – Inferno A selva escura Nenhuma esperança II – Purgatório Mais sofrimento Porta Adentro A despedida de Virgílio III – Paraíso A viagem	O Inferno O Purgatório O Paraíso – cada uma delas dividida em partes numeradas que correspondem aos respectivos cantos.
Número de páginas	155	55	32	80	88
Roteiro de trabalho	Sim	Elaborado por Dulce Szeabra	Não	Elaborado por Marta Fenaz	
Notas explicativas	Não	No rodapé das páginas	No rodapé das páginas	Ao lado do texto, como um box , link	
Informação biográfica (dos autores) ou da obra	Da obra e de Dante Alighieri	Dante Alighieri, situa as artes da leitura do texto, elaboradas por Vicenza Rubino, que procuram situar o leitor a respeito do momento histórico, da obra e vida do autor, e após a leitura do texto, ao final do livro, notas mais breves da adaptadora. Da ilustradora não há referências.	Breve de Dante Alighieri; não há da adaptadora e do ilustrador.	De Dante Alighieri, da <i>Divina Commedia</i> , do adaptador e da ilustradora.	De Dante Alighieri, da <i>Divina Commedia</i> , situa as artes da leitura do texto, buscando situar o leitor a respeito do momento histórico, do autor, vida e obra. Não há informações biográficas sobre o adaptador.

Das capas:

As capas desempenham papel crucial no processo de envolvimento físico com os livros, pressupondo recusas ou escolhas pelos leitores. Se atentarmos para a informação que nos dá Alan Powers (2008), de que, antes de 1820, os livros eram normalmente publicados com capas provisórias na expectativa de que os compradores as substituíssem por uma encadernação permanente de couro, material mais maleável disponível na época. Somente a partir de 1920 é que os editores se tornaram mais conscientes de que as vendas poderiam ser alavancadas com a aparência externa do livro e, conseqüentemente, com a capa que tinham, atraindo cada vez mais os leitores mirins – porque capa de livro ilustrado surgiu associada a crianças. Em virtude disso, desse novo olhar para a vitalidade da capa de um livro, aquela que poderia provocar “desejo ou repulsa” (BARTHES, 1988), independentemente da faixa etária, faço uma leitura das capas dessas adaptações porque pressupõem um olhar do ilustrador brasileiro de/sobre Dante, sobre o poema.¹⁹³

A capa da adaptação de Marques Rebelo, livro publicado por volta da década de 70, pode chamar a atenção do leitor, não por ser atrativa, mas por conta do excesso da cor vermelha, que pouco contrasta com as vestimentas de Dante e Virgílio, também em tons de vermelho. A ilustração é de Gustave Doré e apresenta os poetas conversando com Farinata, no Sexto Círculo do Inferno, reservado aos hereges. Embora tenha sido uma opção interessante da editora em trazer uma ilustração de Doré, apontando para um determinado aspecto do texto, nosso olhar não se centra nem em Dante, nem em Virgílio e, muito menos, em Farinata, porque apenas tangenciados. O que chama a atenção, primeiramente, é o título, e a assertiva “Com as ilustrações originais de Gustave Doré”.

¹⁹³ Imprescindível não citar: numa das oportunidades em que participei das aulas da disciplina “Literatura e ensino”, ministrada pela Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, na condição de Bolsista REUNI, ao fazer uma exposição a respeito das adaptações para jovens leitores, levei várias adaptações, de diversas editoras, mas incluí as adaptações da *Divina Comédia* ao acervo. Em um momento do encontro, eu as espalhei sobre a mesa e solicitei que os alunos viessem pegá-las para folheá-las. Sem surpresas, as primeiras a serem escolhidas foram aquelas cujas capas eram mais coloridas e aparentemente mais atrativas.

Também em tons de vermelho, a capa da adaptação de Casas traz uma proposta bastante interessante, fazendo uma releitura da escultura de Auguste Rodin, “O Pensador”. A obra original de Rodin, em bronze e criada em tamanho reduzido em 1880, tinha a intenção inicial de representar Dante em frente aos portões do Inferno. Na programação visual de capa de Didier D. C. Dias de Moraes, Dante está centralizado, com o *lucco*,¹⁹⁴ como se estivesse situado entre o céu e o inferno, representados por chamas de fogo e por nuvens, em meditação profunda.

Já a capa da adaptação de Paula Adriana Ribeiro apresenta Dante como um homem encorpado, túnica curta, ramos de louro na cabeça, de barba e bigode, protegendo seu rosto de uma forte luz refletida de uma mão não identificada – talvez a força da luz divina, “a mão de Deus” como se a estivesse negando. Ao fundo, um monte alto (possivelmente simbolizando Purgatório) e, em seu topo, um templo romano.

Diferentemente de todas as representações de Dante, geralmente com o *lucco* em vermelho, a capa da adaptação de Luiz Galdino traz, a exemplo da de Casas, Dante centralizado, de perfil, sério – como bem ilustraram Botticelli e Doré –, em meio a chamas, mas com sua vestimenta em azul, talvez para dialogar com a proposta de ilustração do livro cuja coloração restringe-se a mesclas do preto, do branco e do azul.

Em tons de amarelo, a adaptação de Lino de Albergaria, diferentemente de todas as demais, não traz na capa Dante Alighieri, mas três círculos concêntricos que procuram ilustrar cada uma das partes (*Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*) e, ao mesmo tempo, representar o percurso da viagem de Dante. Como não há ilustrações no corpo do texto, esta publicação permite que o leitor crie (caso não conheça qualquer uma das ilustrações de Dante) uma imagem do poeta para si, bem como mentalize todas as cenas que vier a ler no livro.

Dos adaptadores:

Marques Rebelo (1907-1973) – é o pseudônimo do escritor, jornalista, contista, Edi Dias da Cruz. Como afirma Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006), Rebelo fez parte de uma geração cujas adaptações foram vinculadas às coleções “Calouro”, “Elefante” e “Clássicos para o jovem leitor”, da Ediouro. Seu repertório de adaptações foi muito variado, e incluiu, além de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *A*

¹⁹⁴ “[...] um vestido reto e longo sem dobras, justo na cintura, e por um boné, de onde desciam duas abas ao lado do rosto, conhecido nos retratos de Dante”. (REYNOLDS, 2011, p. 230).

Odisseia, de Homero, *Lazarillo de Tormes*, romances realistas de Flaubert, Balzac; romances de ficção científica de Júlio Verne, históricos e policiais.

Cecília Casas – professora de idiomas, tradutora, escritora e advogada. Além de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, adaptou outros títulos para Série “Reencontro literatura” da Editora Scipione: *Antígone e Édipo Rei*, de Sófocles, e *Os noivos*, de Alessandro Manzoni. Em contrapartida, para a coleção “Reencontro infantil”, indicada para leitores a partir dos 9 anos, Cecília Casas adaptou *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne, e *Pinóquio*, de Carlo Collodi.

Paula Adriana Ribeiro – escritora; adaptou todos os títulos da Coleção “Clássicos universais I” da Editora Rideel: *A Divina Comédia*, *A Odisseia*, *Dom Quixote*, *Hamlet*, *Caramuru*, *Os Lusíadas*, *Prometeu Acorrentado*, *Rei Lear*, *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma noite de verão*.

Luiz Galdino – Luiz Galdino é um renomado escritor de livros infantojuvenis. Professor e pesquisador de Caçapava, Vale do Paraíba, Galdino possui mais de 60 livros publicados, incluindo-se livros de ficção para adultos, jovens e crianças, e informativos, que já lhe renderam mais de vinte prêmios. Luiz Galdino adaptou a *Odisseia* e a *Ilíada*, de Homero, para a mesma coleção.

Isalino Silva de Albergaria – Conhecido por Lino de Albergaria. Escritor, tradutor e editor brasileiro. Embora tenha escrito para o público adulto, a maioria de seus títulos é dirigida ao público infantojuvenil. Para a coleção “Encontro com os clássicos” adaptou, além de *A divina comédia*, *O príncipe e o mendigo* (2009), de Mark Twain, *O fidalgo Dom Quixote de la Mancha* (2010), de Cervantes e *Os Lusíadas* (2009), de Camões.¹⁹⁵

Das editoras:

Ediouro – No período da II Guerra Mundial, os irmãos Jorge e Antonio Gertum Carneiro chegaram ao Rio de Janeiro, e fundaram a Publicações Pan Americanas – importadora de livros e papel vegetal e agenciadora de assinaturas de revistas. Um tempo depois, juntou-se a eles Fritz Israel Mannheimer, da Alemanha. Para tentar facilitar as vendas, os sócios-fundadores apostaram na tradução e edição de livros técnicos, e mudaram o nome da empresa para Editora Gertum Carneiro S/A. Foi nesse período que surgiram os livros de bolso, cujo sucesso foi tão

¹⁹⁵ Tentei contato com as editoras para fazer uma entrevista com os adaptadores, mas não obtive sucesso.

grande que editora e gráfica fundiram-se em 1961, gerando, assim, a “Edições de Ouro”. Antiga Tecnoprint (atual Ediouro) foi uma das pioneiras em matéria de adaptações. Desde 1960/70 até 1990, como afirma Mário Feijó Borges Monteiro (2002), nenhum concorrente chegou à altura de suas produções. Figuras ilustres do meio literário como Carlos Heitor Cony, Rubem Braga, Orígenes Lessa, Clarice Lispector, Maria Clara Machado e Paulo Mendes Campos, por exemplo, deram ênfase e vigor ao acervo de adaptações das diversas coleções “Elefante” (depois “Clássicos para o jovem leitor”)¹⁹⁶ e “Calouro”. Muitos desses adaptadores migraram para outra editora, a Scipione, como é o caso de Rubem Braga. Outra curiosidade é que até a década de 80 o nome dos adaptadores da Editora Tecnoprint aparecia em primeiro lugar, seguido do título e do autor da obra. Em meados de 80, caiu na hierarquia editorial para depois do título com os seguintes adendos: “Texto em português de”, “adaptação de”, “história recontada por”. Em 2002, a Ediouro adquiriu a Editora Agir, agregando importantes obras e autores ao seu Catálogo. As aquisições não terminariam em 2006, quando comprou 100% da Editora Nova Fronteira. Essas aquisições, e inúmeras outras, transformaram o Grupo Ediouro em um dos maiores do mercado livreiro no Brasil.

Scipione – Uma das pioneiras no setor de paradidáticos, e aqui nos referimos a adaptações para leitores jovens, a Scipione afirmou-se ainda mais no mercado ao ser adquirida pelo grupo Abril, em 1999 (tornando-se sócio majoritário em 2004), em parceria com o grupo francês Vivendi Universal Publishing. Em 1984, apresentou ao público sua primeira coleção de livros paradidáticos: a série “Reencontro”, formada pelos maiores clássicos da literatura universal recontados por “escritores de talento”, numa linguagem acessível e agradável. O sucesso da coleção deu origem também à “Reencontro infantil”, voltada para leitores a partir de 9 anos. Os títulos da Série Reencontro (um novo encontro, ou uma nova forma de proporcionar um encontro com os clássicos) incluem textos de várias “literaturas”, e não perdem de vista os das literaturas brasileira e portuguesa. De acordo com pesquisa efetuada no catálogo *on-line* da editora, realizada em 20 de janeiro de 2010, constatamos que há mais de 90 títulos, das mais variadas literaturas e

¹⁹⁶ Disponível em: <<http://www.ediouro.com.br/site/institucional/>>. Acesso em: 31 ago. 2010.

culturas, de adaptações para o leitor infantojuvenil na série Reencontro.¹⁹⁷

Rideel – Em seu catálogo geral encontramos inúmeras adaptações para leitores infantis e infantojuvenis. Para o primeiro grupo de leitores constatamos as seguintes coleções: Coleção “As mil e uma noites”, Coleção “Conta pra mim-série irmãos Grimm”, Coleção “Conta pra mim-série Andersen”, Coleção “Conta pra mim-série Perrault”. Já para o segundo grupo, a editora reserva outra natureza de coleções inserindo textos clássicos, como: Coleção “Júlio Verne”, Coleção “Aventuras grandiosas”, Coleção “Clássicos universais I e II”. A respeito desta última coleção, é apresentada no Catálogo a seguinte descrição: *Conheça os maiores gênios da literatura mundial e suas magníficas obras. O mundo de Dante Alighieri, marcado pelo grande amor entre ele e Beatriz; a aventura de Homero em sua Odisseia, tudo em prosa, com belas ilustrações, verbetes explicativos e biografia dos respectivos autores em cada volume.* Outro detalhe interessante é que TODOS os títulos da Coleção “Clássicos universais I” (*A Divina Comédia, A Odisseia, Dom Quixote, Hamlet, Caramuru, Os Lusíadas, Prometeu Acorrentado, Rei Lear, Romeu e Julieta, Sonho de uma noite de verão*) foram adaptados também por Paula Adriana Ribeiro. Além dessa adaptadora, constatamos que outros adaptadores também se tornam padrinhos e madrinhas de coleções como é o caso de Freddy Galan, que adaptou TODA a Coleção “As mil e uma noites” e Adson Vasconcelos, que foi responsável por TODOS os livros das Séries “Irmãos Grimm, Andersen e Perrault”.¹⁹⁸

Escala Educacional – Apesar de ser uma editora nova no mercado, fundada em 2004, já possui um vasto repertório de adaptações de clássicos para leitores. Além de contar com coleções cujos títulos tratam de “releituras” de outros textos, como é o exemplo das coleções “Aprendiz de filosofia” e “Bate-papo com a História”, pode-se perceber que a Escala Educacional procurou também ampliar o seu leque de opções. Embora tenha pouco tempo de “vida”, o que não caracteriza inexperiência, a editora já demonstra, por meio de seu catálogo, que suas

¹⁹⁷ Disponível em:

< http://www.scipione.com.br/mostra_livro_paradidatico.asp?id_livro=794&nivel=&bt=2 > Acesso em: 20 de janeiro de 2010.

¹⁹⁸ Disponível em:

< http://www.editorarideel-news.com.br/biblioteca/fotos/52623_Catalogo_RIDEEL_Geral.pdf >. Acesso em: 18 de janeiro de 2010.

adaptações procuram eliminar os descompassos entre a obra e os leitores. Não querendo perder de vista a recente explosão de adaptações em quadrinhos, verificamos as seguintes coleções: “Filosofia em quadrinhos”, “História do Brasil em quadrinhos”, “História mundial em quadrinhos”, “Literatura brasileira em quadrinhos” e “Literatura mundial em quadrinhos.” Com relação à Série “Recontar juvenil” (antiga Reviver), indicada a partir dos 11 anos, da qual *A Divina Comédia*, adaptação de Luiz Galdino, faz parte, localizamos mais de vinte títulos – um número bastante relevante. Conforme assertiva em texto introdutório nas primeiras páginas da adaptação,

Os clássicos da REVIVER, adaptados por experientes escritores da literatura infanto-juvenil brasileira, são preparados visando o respeito à temática, à trama e à estrutura do texto original. A adaptação pode tornar a história mais concisa, mas não a modifica. Todos os principais acontecimentos, personagens e características da obra são mantidos, mudam-se o ritmo, o jeito de contar algumas partes, mas a essência¹⁹⁹ da obra, que a fez tornar-se um clássico da literatura em todo o mundo, é mantida. (ESCALA EDUCACIONAL, 2006, p. 5).

Para os leitores mirins, a Editora também dedicou um espaço para adaptações, a “Coleção recontar”, indicada a partir dos sete anos.²⁰⁰

Paulus – A ideia de uma editora nasceu na cidade de Alba, na Itália, com Tiago Alberione, agricultor que iniciou uma Escola Tipográfica Pequeno Operário, a qual mais tarde seria chamada de Pia Sociedade de São Paulo – PAULUS – uma instituição religiosa que tem por missão evangelizar com o auxílio da imprensa e dos meios multimediais. Com a PAULUS, a Pia Sociedade das Filhas de São Paulo – Paulinas, a Pia Discípulas do Divino Mestre, Irmãs de Jesus Bom Pastor – Pastorinhas e a Congregação Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos para as vocações – Irmãs Apostolinas, Alberione fundou uma grande família religiosa. A vinda da sociedade para o Brasil deu-se apenas em 1931, com Padre Xavier Boano e Sebastião Trosso, que iniciaram sua missão imprimindo

¹⁹⁹ Discussões feitas no segundo capítulo.

²⁰⁰ Disponível em:

< <http://www.escalaeducacional.com.br/livrosLiteratJuvenil.asp?secao=colecacao&classe=110&colecacao=304> >. Acesso em: 27 de janeiro de 2010.

textos de caráter religioso. Mais tarde, a editora ampliou seu repertório, passando a publicar livros em áreas variadas, como: antropologia, autoajuda, bíblicos, educação, espiritualidade, filosofia, história, infantojuvenil, sociologia, e outros. Sua coleção “Encontro com os clássicos” apresenta adaptações de clássicos da literatura universal. Segundo descrições constantes do livro, tem como objetivo “favorecer um primeiro contato com essas obras por meio de linguagem acessível às novas gerações, preservando o enredo e as principais características de cada obra, motivando o gosto pela boa leitura [...]” (2010). De acordo com pesquisa efetuada em catálogo *online*, essa coleção teve seu início em 2009, com as adaptações de *A ilha do tesouro*, de Robert Stevenson, *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, *O príncipe e o mendigo* (2009), de Mark Twain e *Os Lusíadas* (2009), de Camões. Até o presente momento, o número de títulos adaptados praticamente triplicou.²⁰¹

O quadro que apresentei acima, bem como as informações que se seguiram sobre os adaptadores e editoras, têm como objetivo tornar visíveis, via um “esquema-raio x”, questões mais específicas de cada uma das adaptações de autores brasileiros que não seriam vistas/reconhecidas apenas pela visualização da capa. Ao inserir particularidades de uma ao lado de especificidades da outra, promovo comparações, que tanto podem se dar pela ordem da estrutura (modo da divisão do texto), quanto pela quantidade de páginas e/ou pela capa, por exemplo. Tratando-se de adaptações, ainda, é importante e imprescindível levar em conta que inúmeros diálogos, acontecimentos e personagens são suprimidos, e essas supressões e cortes não ocorrem apenas por uma questão de tornar o texto mais “enxuto” e curto, mas pela tentativa de deixá-lo mais fluente e aprazível.

Podemos perceber, de antemão, como cada adaptador estrutura seu texto pela divisão (ou mesmo ausência) em capítulos, subtítulos, para atrair a atenção do leitor e para auxiliá-lo na leitura. Se pensarmos na questão da estrutura encontrada na *Divina Commedia*, cuja divisão das três partes – *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* – é feita em 100 Cantos (34 para o Inferno, 33 para o Purgatório e 33 para o Paraíso), perceberemos algumas diferenças nas adaptações. Marques Rebelo,

²⁰¹ Informações retiradas de: <<http://www.paulus.com.br/institucional/>> e <http://www.paulus.com.br/advanced_search_result.php?inc_subcat=1&keyword_s=Encontro%20com%20os%20cl%C3%A1ssicos&categories_id=collection&search_Collection=2490> Acesso em: 2 jan. 2011.

baseando-se na obra de Mary MacGregor,²⁰² divide seu texto em três partes (*Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*), atribuindo títulos a cada uma delas, que procuram evidenciar previamente o que será apresentado ao leitor: “3. O Verde Prado”, por exemplo, narra a passagem dos poetas pelo Limbo, o local “onde Virgílio morava” (REBELO, s/d, p. 45). O subcapítulo da terceira parte, intitulado “1. O Fogo Purificador”, que narra a passagem dos peregrinos pelos Sexto e Sétimo Patamares do *Purgatório*, e o ingresso de Dante no Paraíso Terrestre, aparece nesta adaptação como parte (embora inapropriadamente) constitutiva do *Paraíso*.

Já a adaptadora Cecília Casas opta por uma divisão que segue a ordem dantesca em três capítulos, que se intitulam “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”. Paula Adriana Ribeiro, por outro lado, não elabora qualquer tipo de divisão em seu texto. Luiz Galdino, por sua vez, respeita a ordem dantesca, mas apresenta subcapítulos intitulados. A primeira parte está dividida em dois subtítulos: “A selva escura” e “Nenhuma esperança”. Já a segunda, que faz referência ao *Purgatório*, possui três subtítulos, “Mais sofrimento”, “Porta adentro” e “A despedida de Virgílio” – mas o poeta latino despede-se muito antes desse ponto, o que torna o subtítulo de certa forma impróprio e pouco significativo para o leitor. A terceira parte, que finaliza a narrativa, refere-se ao *Paraíso* e possui apenas um subtítulo: “A viagem”, reduzindo a viagem de Dante-personagem apenas à ascendência aos terrenos superiores, os Céus, desconsiderando, assim, o caminho anteriormente percorrido no *Inferno* e *Purgatório*. Lino de Albergaria, a exemplo de Casas e Galdino, divide sua adaptação em três capítulos, intitulados “O Inferno”, “O Purgatório” e “O Paraíso”, subdividindo cada um deles pelo número correspondente de cantos. O *Inferno*, por exemplo, foi dividido em 34 partes, minicapítulos separados pelo número do canto. Albergaria, ainda, utiliza como “epígrafe” os seis

²⁰² *Stories from Dante told to the Children* (1909) fazia parte da Coleção “Told to the children” (1905-1910), ilustrações de R. T. Rose, produzida por E.C. and T.C. Jack, na Grã-Bretanha, dedicada a leitores de 9 a 12 anos. A coleção envolveu aproximadamente 30 títulos de livros clássicos do “Cânone ocidental” e de literatura inglesa do século XIX. Disponível em: <http://www.heritage-history.com/www/heritage.php?R_menu=ON&Dir=home&FileName=series_to_ldtochildren.php>. Acesso em: 31 ago. 2010. Embora a adaptação de Marques Rebelo seja “baseada” na obra de Mary MacGregor – texto infelizmente ainda não localizado –, nossas referências ao texto adaptado serão sempre remetidas a Rebelo, não a MacGregor.

primeiros versos do Canto I de cada parte em língua italiana, sem mencionar tradução para os referidos eles.

Outra questão interessante está relacionada aos números de páginas de cada uma das adaptações (155, 55, 32, 80, 88), o que nos levou a verificar como cada uma das três partes do poema é apresentada ao leitor. Na adaptação de Marques Rebelo, das 155 páginas do livro, 72 são dedicadas ao *Inferno*, 35 ao *Purgatório*, e somente 12 ao *Paraíso*. Na de Cecília Casas, a diferença não é tão grande, e observamos que das 55 páginas do livro, 19 são reservadas ao *Inferno*, 14 para o *Purgatório*, e também 14 páginas para o *Paraíso*. A adaptadora procura dar equilíbrio entre a segunda e a terceira partes da *Divina Commedia*, mas, mesmo assim, debruça-se mais sobre o *Inferno*. Paula Adriana Ribeiro, que tenta “dar conta” da *Divina* em 32 páginas, atribui 16 páginas ao *Inferno*, 12 para o *Purgatório*, e apenas 3 para o *Paraíso*. Em contrapartida, na adaptação de Luiz Galdino, das 80 páginas que compõem o livro, 24 páginas são reservadas ao *Purgatório*, 23 para o *Inferno*, e 13 para o *Paraíso*. Lino de Albergaria empreende o mesmo número de páginas para o *Inferno* e *Purgatório* (29 páginas), mas apenas 18 para o *Paraíso*, sendo uma das adaptações que menos causa desnível entre as partes no que se refere ao número de páginas.

Esses dados, ainda, nos levam a pensar que o *Inferno* recebe maior destaque e respaldo nas adaptações aqui mencionadas,²⁰³ preferência que Otto Maria Carpeaux procura justificar, dizendo:

o “Inferno”, sim, seria um reflexo satírico – sátira trágica – do mundo real e por isso acessível à nossa sensibilidade: o “Purgatório” seria, apenas, repetição mais fraca do “Inferno”, e o “Paraíso”, enfim, uma abstração, teologia escolástica em versos; para a grande maioria dos leitores o “Paraíso” não existe. (CARPEAUX, 2009, p. 15).

Carpeaux explica a preferência pelo *Inferno* por ser acessível à sensibilidade, à realidade, espécie de reflexo “satírico”, cáustico, um “reino” inclinado à maledicência, à punição eterna, diferentemente do *Paraíso*, que se encontraria em um terreno abstrato e, portanto, de pouco

²⁰³ A isso poderíamos acrescentar a tradução em forma de narrativa somente da primeira parte, o “Inferno”, *O Inferno* (Ediouro, s/d), efetuada por Malba Tahan; o livro *Supernerd – a saga dantesca* (DCL, 2009), da escritora brasileira Laura Bergallo; o jogo para videogame e a animação homônima, intitulado *Dante’s Inferno* (VISCERAL GAMES; ELETRONIC ARTS, 2010).

interesse para as pessoas. Segundo constata Benedetto Croce nas primeiras décadas do século XX, a crítica romântica também havia se debruçado sobre a primeira parte do poema, mas por considerá-la “poeticamente superior”:

o juízo comum de que o cântico *Inferno* seja poeticamente superior aos outros dois, como aquele que colocaram as humanas paixões, enfraquecidas de relevo e de força no *Purgatório* e completamente dissipadas no *Paraíso*; ou que no *Inferno* exista concretude e poesia e no *Paraíso* somente espetáculos insípidos de beatitudes.²⁰⁴

O crítico italiano, em páginas adiante, vem em defesa dessa virtude poética negada às outras duas partes, o *Purgatório* e o *Paraíso*, afirmando que

Certamente é uma poesia em grande parte diferente das precedentes, não apenas porque cada poesia representa uma variedade singular, mas também que, tomada em seu todo, tem, como já se acenou o seu lugar, uma fisionomia que a distingue das outras duas de forma semelhante. No *Inferno* predominam os sentimentos acres e violentos (e abundam mais que nos outros os motivos práticos), no *Purgatório* os sentimentos tenros e suaves, no *Paraíso* aqueles alegres e fascinantes; e os acentos onde estes soam são incomparáveis aos dos outros, e o crítico não pode, novo Páris, atribuir a uma das três deusas o pomo da beleza.²⁰⁵

²⁰⁴ “*il vulgato giudizio che la cantica dell’Inferno sia poeticamente superiore alle altre due, come quella in cui hanno posto le umane passioni, scemanti poi di rilievo e di forza nel Purgatorio e affatto dileguanti nel Paradiso; o che nell’Inferno vi sia concretezza e poesia e nel Paradiso solo insipidi spettacoli di beatiudini.*” (CROCE, 1948, p. 24).

²⁰⁵ “*Certamente è una poesia per gran parte diversa dalle precedenti, non solo perché ogni poesia rappresenta una varietà singolare, ma anche in quanto, presa nel complesso, ha, come si è già accennato a suo luogo, una fisionomia che la distingue da quelle delle altre due, similmente prese. Nell’Inferno dominano gli affetti acri e violenti (e abbondano più che nelle altre i motivi pratici), nel Purgatorio gli affetti teneri e miti, nel Paradiso quelli gioiosi ed*

Haroldo de Campos, em *Pedra e luz na poesia de Dante* (1998), questionando-se a respeito de o *Paraíso* ser a parte menos dramática, portanto, menos popular e menos lida que o *Inferno*, pleno de signos de ação, interpreta aquele como um “verdadeiro *poema abstrato*”, flagrado pelo olho de um artista – Dante – óptico, cinético, capaz de divisar a luz na luz, “o fogo no fulgor” (1998, p. 74). Escrita paradisíaca pela fonte de luz. O *Inferno*, em contrapartida, “o inverso simétrico da metáfora da luz” (p. 75). Barbara Reynolds, em consonância com Campos, reconhece que a parte menos lida é o *Paraíso*, talvez, justifica a pesquisadora, por ser escrita por um homem maduro, que precisa de uma plateia diferente: “[d]aqueles que conseguiram alcançar o alimento dos anjos (filosofia e teologia)” (REYNOLDS, 2011, p. 460), que conseguiram ser conquistados pela história.

Entre tantos prós e contras, é fato que os adaptadores centraram suas narrativas primordialmente no *Inferno*. Em virtude disso, as análises que se seguem concentra(ra)m-se também nesta parte.

3.4.1.1. Narradores

Outro aspecto que chama a atenção nas adaptações, levando em conta que a *Divina Commedia* é um poema e foi, portanto, escrita em versos, é o fato de todos os adaptadores transformarem-na em narrativa. O ecoante e emblemático início do *Inferno*, cujos versos apontam ser a narração em primeira pessoa, e sinalizam a presença de um Dante-personagem, são apresentados e concebidos de maneiras muito distintas pelos adaptadores.

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.
(Inf., Canto I, v. 1-3, p. 23).²⁰⁶*

Nesses versos iniciais, Dante faz um pacto pessoal com o leitor. Embora sua primeira conversa com aquele que o lê seja feita

estasiati; e gli accenti onde questi suonano sono incomparabili a quelli degli altri, e il critico non può, nuovo Paride, assegnare a una delle tre dee il pomo della bellezza.” (CROCE, 1948, p. 140).

²⁰⁶ “A meio caminhar de nossa vida/ fui me encontrar em uma selva escura:/ estava a reta minha via perdida.” (*Inf.*, Canto I, v. 1-3, p. 33).



Figura 1 – Dante e Beatriz por Cecília Iwashita (adaptação de Cecília Casas, 2006)

diretamente apenas no Canto VIII,²⁰⁷ do *Inferno*, a partir do momento em que o personagem diz “eu” (*mi ritrovai*), ele se reconhece como poeta e apresenta suas observações como representações a um coletivo “nostra”. Este “io”, segundo Singleton (1978), é representado como uma possibilidade dada a mim, a ti, a nossa viagem em terra. Acrescenta Charles S. Singleton (1978, p. 26),

[...] no prólogo nós nos encontramos na cena desta vida, e que nesta cena de abertura podemos indicar o ator ou os atores com a primeira pessoa do plural, com um “nós”, próprio como convida a fazer o primeiro adjetivo que se encontra no poema. Este é “o caminho de nossa vida”, a vida da alma, esta é a nossa condição de *viatores*. Deveria ser a cena que conhecemos melhor, a cena mais familiar ao mundo – e no poema.²⁰⁸

²⁰⁷ “*Pensa, lector, se io mi sconfortai/ nel suon de le parole maladette,/ ché non credetti ritornarci mai.*” (*Inf.*, Canto VIII, v. 94-96, p. 96). [“Pensa, leitor, no meu desanimar/ ouvindo o som dessas falas soezes/ e temendo não mais poder voltar.” (*Inf.*, Canto VIII, v. 94-96, p. 80)]. (Quando os poetas chegam à entrada cidade de Dite e são impedidos de ingressar nela).

²⁰⁸ “*nel prologo noi ci troviamo sulla scena di questa vita, e che in questa scena d’apertura possiamo indicare l’attore o gli attori con la prima persona plurale, con un “noi”, proprio come invita a fare il primo aggettivo che s’incontra nel poema. Questo è “il cammin di nostra vita”, la vita dell’anima, questa è la nostra condizione di viatores. Dovrebbe essere la scena che conosciamo meglio, la scena più familiare al mondo – e nel poema.*”

Mas compreende que o *nostra vita* só é possível no prólogo,



Figura 2 – Dante e Virgílio (Sétimo Círculo), por Eduardo Louzada (adaptação de Paula Adriana Vieira (2002))

porque a partir da Porta do Inferno a viagem é um evento muito excepcional, e comporta um possessivo singular. O *nostro*, ainda segundo Singleton, tem lugar no que concerne ao tempo, um presente que é presente, e no qual cada um, cada homem, é o seu ator. “Na *Commedia*, na verdade, a viagem *in corpore*, a viagem real e literal, irredutível, a “sua” viagem ultramundana, requererá frequentemente à mente aquela outra viagem em que nos tinha colocado a cena do prólogo – a nossa viagem em terra” (SINGLETON, 1978, p. 31).²⁰⁹ Uma viagem para a qual convergem um “eu” –

homem em geral, sujeito que vive e age – e um “eu” – indivíduo histórico, em um determinado tempo e espaço; segundo Contini (1999), um “Eu” transcendental (com maiúscula) e um “eu” existencial. Um “poeta que fala em primeira pessoa – por assim dizer, na “própria” pessoa – pode ser considerado moralmente mais responsável” (SINGLETON, 1978, p. 98).²¹⁰ Nesta singularidade de um “io”, duas particularidades se destacam: o autor (porta-voz de um destino comum) e o ator (*agens*) que descreve sua peculiar jornada; o poeta-homem que diz “noi” (*nostra vita*) e o personagem-poeta que diz “io” (*mi ritrovai [...]*) (QUAGLIO; PASQUINI, 2005). E Dante se faz personagem, principalmente, quando

²⁰⁹ “Nella *Commedia*, infatti, il viaggio *in corpore*, il viaggio reale e letterale, irriducibile, il “suo” viaggio oltremondano, richiamerà spesso alla mente quell’altro viaggio in cui ci aveva posto la scena del prologo – il nostro viaggio in terra”.

²¹⁰ “Un poeta che parla in prima persona – per così dire, nella “propria” persona – può essere considerato moralmente più responsabile.”

menciona a si mesmo, primeira e única vez, no *Purgatório*, repreendido por Beatriz, ao chorar pela ausência de Virgílio, que lhe diz: “*Dante, perché Virgilio se ne vada,/ non pianger anco, non piangere ancora;/ ché pianger ti conven per altra spada*” (*Pur.*, Canto XXX, v. 55-57, p. 403).²¹¹

A adaptação de Marques Rebelo, que tem por base o texto de Mary MacGregor, apresenta o texto narrado em terceira pessoa, e não em primeira como veremos em algumas das demais adaptações analisadas. Cito parágrafo inicial da adaptação: “Descreve Dante que foi parar numa selva escura e assustadora” (REBELO, s/d, p. 25). Nesse trecho não são apresentados os versos iniciais do Canto I, do *Inferno*, e Dante não mais narra com suas próprias palavras, mas descreve, e o faz de forma distante do leitor. Salta aos olhos, também, no primeiro parágrafo do texto, a seguinte afirmação lançada pela presença de um possível narrador/adaptador:

Dante era um sonhador e, certa vez, com extraordinária nitidez, teve uma visão que transformou num poema com o cunho de sua genialidade. Nossa missão aqui é explicar aos jovens algumas das vozes que ouviu e as cenas que presenciou em seu estranho e longo sonho (REBELO, s/d, p. 25).

²¹¹ “Dante, de teu Virgílio a retirada/ já não lamentos, não chores à toa,/ que deverás chorar por outra espada.” (*Pur.*, Canto XXX, v. 55-57, p. 458).

Ao dizer que Dante era um “sonhador” na abertura do texto, o



Figura 3 – Dante e Virgílio – travessia do Estige, no Quinto Círculo por Constança Lucas (adaptação de Luiz Galdino, 2006)

leitor pode compreender equivocadamente como “devaneador”, “fantasista”, ou mesmo “*viajão*”, como costumam dizer os adolescentes atualmente para quem, na opinião deles, não está falando coerentemente. Outra situação estranha é a de que o poema parece ter sido elaborado com “extraordinária nitidez” e a partir de uma visão; como se Dante, de uma hora para a outra, tivesse sido tomado por um lapso de inspiração, e assim tivesse composto todo o seu poema²¹² de um “só fôlego”. Como assevera o adaptador, a “missão” do texto é “explicar” as vozes que Dante ouviu no seu longo sonho e,

para isso, procurou mesclar elementos biográficos a oníricos (sonho, visão que, porém, destoam de nitidez) para justificar o texto, a história, a diegese, que o leitor terá

diante de si, “a viagem do Inferno ao Paraíso”.²¹³ No texto de Rebelo, a presença do narrador está sempre muito marcada, e isso torna evidente que o texto é sempre mediado, recontado, narrado por alguém, que não o poeta-personagem-Dante.²¹⁴

²¹² Embora essa informação não seja precisa, acredita-se que o “Inferno” tenha sido escrito por volta de 1304 e 1307-1308, o Purgatório nos anos de 1307-1308, e o Paraíso, entre 1313-1314 e 1321.

²¹³ Com isso, o adaptador justifica que essa viagem é possível porque é sonho, e que todas as narrações que o leitor terá diante de si são apenas *flashes* de uma visão de Dante em um momento de “extraordinária nitidez”. Parece que o adaptador pretende resgatar a ideia de *Alice no País das Maravilhas*, porém às avessas: faz a revelação (de ser um sonho) no início do livro, e não no final, como acontece no texto de Lewis Carroll:

– Acorde, Alice querida – dizia a irmã. – Puxa, como você dormiu! – Ai, tive um sonho tão estranho... – disse Alice. (CARROLL, 2007, p. 126-127).

²¹⁴ Desnecessária a menção que o adaptador faz em seu texto no momento em que Dante se encontra com os poetas clássicos, no Limbo: “honrado pela

Paula Adriana Ribeiro, a exemplo de Marques Rebelo, passa todo o texto de primeira para a terceira pessoa. Isso, de certa forma, fortalece o caráter da mediação, mas afasta um pouco o leitor do poeta. Ao iniciar a leitura do texto, é possível perceber que a adaptadora decide, no primeiro parágrafo do texto, impor ao leitor a ideia de se tratar de um sonho, excluindo o contexto inicial, em que Dante explicita encontrar-se na metade de sua vida, demonstrando ter perdido a estrada verdadeira, e elabora o primeiro parágrafo da seguinte forma:

Dante teve um sonho muito nítido que descreve detalhadamente num poema narrativo. A seguir você, leitor, acompanhará Dante em uma viagem por um mundo desconhecido para os mortais. (RIBEIRO, 2002, p. 2).

Cecília Casas, procurando seguir a ideia dos versos de Dante Alighieri, optou pelo foco narrativo em primeira pessoa, demonstrado neste trecho:

No meio do caminho de minha vida, por ter-me desviado da estrada reta, encontrei-me perdido numa selva escura.

Não posso explicar como entrei nela, mas, chegando ao limiar daquele vale horrendo que

acolhida de tão seletivo grupo, do qual foi “o sexto na ordem”, **como diz em seu poema** (REBELO, s/d, p. 47) [negritos meus]. O trecho que grifei poderia ser retirado, pois não alteraria o sentido. Sabe já o leitor desde o momento em que abre as primeiras páginas do livro tratar-se de um texto baseado nos versos do poeta italiano. A todo o momento o leitor é alertado de que entre ele e Dante existe a figura de narrador, como acontece no trecho a seguir: “Os leitores podem imaginar o terror de Dante ao ouvir a inexorável determinação” (p. 68) [De que deveria ficar por alguns minutos sozinho na cidade de Dite, enquanto o Mestre iria dialogar com os diabos]. Saliento, nesta oportunidade, outro momento em que a presença do narrador é evidenciada, no final do *Inferno*, ao dizer: “Não desejamos descrever os desoladores espetáculos que viram [os poetas] naquela região de intenso frio, onde eram punidos os que pecaram por traição. Mencionaremos, apenas, que ali encontraram o rei dos traidores – Judas – que traiu Jesus” (p. 97). Diante dessa decisão do narrador, o leitor é tolhido de conhecer a imagem de um “Lúcifer” com três cabeças – cada qual dentro da boca com um traidor da humanidade –, pois “Logo se acharam na presença do soberano daquele reino infame: Lúcifer, dilacerando Judas com os dentes, cujo corpo porém estranhamente se renovava incessantemente” (p. 97).

tanto me assustara, vi uma colina em cujo cimo já o sol brilhava. (CASAS, 2006, p. 7).

Como Cecília Casas, Luiz Galdino também insere a narrativa em primeira pessoa, mas elabora algumas modificações que podem ser caracterizadas como intromissões do adaptador: “A meio caminho da minha vida – tinha então 35 anos – afastei-me, sem perceber, da via correta, e encontrei-me numa selva escura” (GALDINO, 2006, p. 9). Seguindo essa linha de pensamento, ao inserir a idade de Dante na tentativa de situar o leitor, identificando-o com 35 anos, o adaptador interfere no “conteúdo” do texto,²¹⁵ acrescentando uma informação importante para o leitor – do que seria a metade da vida para o poeta italiano. Uma interferência que, na minha opinião, é bastante pertinente, colaborando para que o leitor tenha um entendimento desse *mezzo del camin*. Lino de Albergaria efetua, também, sua narrativa em primeira pessoa, procurando dar mais informações “espaciais” ao seu leitor:

No meio do caminho de minha existência, extraviado da direção correta, me vi perdido numa selva escura. Perambulava por um vale solitário, onde só encontrava luz no sol que se refletia, a alguma distância, na encosta de uma colina. Sentia meu coração apertado pelo medo. (ALBERGARIA, 2010, p. 9).

Diante dos excertos, podemos perceber que Casas, Galdino e Albergaria substituem o pronome “minha” em detrimento do “nosso”, usado por Dante. Essa substituição, inicialmente, não provoca grande ruptura ao texto, pois o pronome é usado para transferir, em certo modo, a experiência pessoal de Dante. A diferença é que o “*nostra*” poderia trazer o leitor mais perto do texto, fazendo com que ele

²¹⁵ Dante Alighieri não torna explícito em sua *Divina Commedia* o que seria o *mezzo camin* da vida, mas a afirmação no IV livro do *Convivio* (que a metade da vida dar-se-ia entre os 30 e os 40 anos; nos mais *naturati* nos 35 anos) faz com que seus comentadores compreendam aproximadamente como sendo os 35 anos. (QUAGLIO; PASQUINI, 2005, p. 23). Acrescenta Lewis: “Por sua vez, isso quer dizer que a ação se passa em 1300, oito ou nove anos antes de Dante ter escrito esse mesmo verso. Logo virá a informação de que a data é 7 de abril, uma quinta-feira da Semana Santa. A peregrinação prossegue na Sexta-feira da Paixão, dia em que Cristo foi crucificado, no Domingo de Páscoa e nos primeiros dias da semana seguinte” (2002, p. 115).

também identificasse situações de sua vida; situações em que se sentiu “perdido numa selva escura”. Por outro lado, o pronome no plural “sugere que a aventura ocorreu quando Dante estava com 35 anos de idade: a expectativa de vida das pessoas à época era de 70 anos” (LEWIS, 2002, p. 115), e simboliza o auge da existência de um homem. Representa, também, a figura humana inserida num tempo coletivo e convencional, tornando evidente a diferença entre aquilo que é reconhecido como puramente “individual”.

3.4.1.2. Leve-me a Dite!

Após passar uma noite de angústia, perdido em uma *selva selvaggia*, aparece a Dante a alma do poeta latino Virgílio que, a pedido de Beatriz, vem em sua salvação e o acompanha num percurso pelo Inferno e Purgatório. Os peregrinos adentram no anteparadiso, chegam às margens do Aqueronte e são transportados pelo barqueiro Caronte à Porta do Inferno, onde encontram a seguinte inscrição:

*‘Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l’eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e ’l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch’intrate’.*
(*Inf.*, Canto III, v. 1-9, p. 42).²¹⁶

Na adaptação de Cecília Casas faz-se referência a apenas a última frase da famosa inscrição: “*Deixai toda esperança. Ó vós que entraís.* Aquele dístico, gravado à porta do Inferno, suscitou em mim profundo pesar” (CASAS, 2006, p. 10). A adaptadora encurta os nove versos do original, informando o leitor de que se trata de um dístico, e o reduz, no

²¹⁶ VAI-SE POR MIM À CIDADE DOLENTE,/ VAI-SE POR MIM À SEMPITERNA DOR./ VAI-SE POR MIM ENTRE A PERDIDA GENTE./ MOVEU JUSTIÇA O MEU ALTO FEITOR,/ FEZ-ME A DIVINA POTESTADE, MAIS/ O SUPREMO SABER E O PRIMO AMOR./ ANTES DE MIM NÃO FOI CRIADO MAIS/ NADA SENÃO ETERNO, E ETERNA EU DURO./ DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS. (*Inf.*, Canto III, v. 1-9, p. 46) [maiúsculas da tradução].

entanto, a apenas um verso. Já no texto de Paula Adriana Ribeiro, os versos estampados na porta do Inferno são apresentados da seguinte maneira:

Após algum tempo²¹⁷ de caminhada, chegam a uma porta sobre a qual se pode ler; entre outras, as seguintes palavras: “**Perca, você que entra, toda a esperança**”. (RIBEIRO, 2002, p. 4) [grifos nossos]

A adaptadora, em sua tentativa de tradução, detem-se no último verso da transcrição da Porta, a exemplo do que faz Lino de Albergaria. Na sua adaptação [de Albergaria], Dante relata ao leitor suas impressões, explicando a importância da porta de entrada do Inferno:

Uma porta conduz ao inferno. Tínhamos chegado à primeira parada da viagem, diante do assombroso acesso à região secreta. Uma funesta inscrição anunciava o lugar das dores que o poder divino destina à gente condenada: “Ao entrar, abandone qualquer esperança”. (ALBERGARIA, 2010, p. 11).

É importante lembrar que Dante faz o percurso vivo, assim ele mesmo se assusta diante da Porta – fato que é demonstrado no excerto acima. Já na narrativa de Luiz Galdino, o narrador-personagem descreve ao leitor de forma ampla e afirma que tal recepção trata-se de um “aviso terrível” cujas “derradeiras palavras exortavam a abandonar toda e qualquer esperança” (GALDINO, 2006, p. 12). O adaptador não faz qualquer referência aos versos dantescos – às inscrições na porta de entrada do Inferno, e acrescenta com Virgílio, o guia, dizendo que: “Em vez da esperança, deixe aqui o temor e a covardia” (GALDINO, 2006, p. 13). Ao proferir essas palavras, Virgílio da adaptação, a exemplo do Virgílio do poema, procura incutir coragem em Dante.

Diferentemente, Marques Rebelo é o único dos adaptadores que apresenta os versos integralmente, e o faz por uma tentativa de tradução:

²¹⁷ Esta adaptadora procura utilizar em seu texto inúmeras vezes expressões, como: “após isso”, “em seguida”, “depois de muito caminhar”, uma espécie de recurso para suprimir acontecimentos e episódios do poema.

Por mim se chega ao reino do pranto, por mim se chega à dor que não tem fim, por mim se chega ao condenado povo. A justiça inspirou meu Artífice. Formaram-me o Poder Divino, o Supremo Saber e o Primeiro Amor. Tudo o que antes de mim foi criado, eterno será, sendo eu também eterno: Perdei, ó vós que entraís, toda Esperança. (REBELO, s/d, p. 37).

Podemos perceber liberdades criativas de tradução no excerto acima: “perduta gente” vira “condenado povo”, semelhante ao que encontramos no texto de J. P. Xavier Pinheiro, a tradução mais antiga que continua circulando atualmente: “gente condenada” (2002, p. 35). Na adaptação de Rebelo, ainda, tem-se a impressão de que a “Porta”, praticamente personificada, conversa com o leitor, passando a ter voz própria, a exemplo do que ocorre com os versos de Dante Alighieri.

3.4.1.3. O juiz infernal

Os poetas prosseguem em sua caminhada e chegam à entrada do Segundo Círculo do Inferno, reservado aos Luxuriosos, que tem como Guardião a figura grotesca de Minos – o responsável pela distribuição dos pecadores entre os círculos infernais. Estão, neste local, personagens como Paolo e Francesca, Cleópatra, Dido, Helena, Páris, aqueles que transgrediram carnalmente. Minos, o filho de Júpiter e Europa, mítico rei e legislador de Creta, é transformado em demônio e ministro de Deus, juiz-guardião deste círculo, dono de uma responsabilidade crucial: determinar, conforme o número de batidas de sua cauda, a que círculo as almas pecadoras devem se dirigir.

*Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
esamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.
(Inf., Canto V, v. 4-6, p. 62).²¹⁸*

Os adaptadores Cecília Casas e Lino de Albergaria, ao definirem o guardião Minos como “o severo e inexorável rei e legislador de Creta, é o grande juiz do Inferno” (CASAS, 2006, p. 12), e “À entrada do segundo círculo, encontramos Minos, o grotesco rei de Creta. É ele

²¹⁸ “Lá está Minós que horrendamente ringe;/ as culpas examina já na entrada;/ julga e despacha conforme se cinge.” (*Inf.*, Canto V, v. 4-6, p. 59).

quem designa que lugar do inferno, entre os oito círculos abaixo do limbo, deve ocupar o recém-chegado” (ALBERGARIA, 2010, p. 14), tolheram do leitor a importância que tem este personagem para o texto. Minos é o grande juiz do Inferno, mas seria pertinente acrescentar ao leitor a informação de “como” julga suas almas, e como procede nas “condenações”. Paula Adriana Ribeiro também lhe confere [a Minos] a condição de “guarda”, mas sua descrição é reduzida a um monstro que possui “um comprido rabo e range os dentes” (RIBEIRO, 2002, p. 6). O leitor tem a impressão de que Minos é apenas um monstro [qualquer] que está ali para guardar aquele círculo, e “não gosta da presença de Dante” (RIBEIRO, 2002, p. 6).

O texto de Luiz Galdino, por outro lado, contempla tal esclarecimento que, de nosso ponto de vista, é importante ao leitor:

No segundo círculo, Minos aguardava na porta, rangendo os dentes. E, com meneios de cauda, indicava o círculo do Inferno onde deveria permanecer o condenado recém-chegado. (GALDINO, 2006, p. 17).

Como Galdino, Marques Rebelo também elabora uma descrição bastante pontual ao mencionar Minos, o guardião do Segundo Círculo do Inferno, responsável por avaliar os pecados daqueles que chegavam: “quando uma alma culpada confessava seus crimes, o implacável juiz indicava, com as voltas que dava com o rabo, qual o círculo que lhe estava destinado. Se fosse o segundo, movia-o duas vezes” (s/d, p. 53).

3.4.1.4. Pape Satàn, pape Satàn aleppe!

Após ouvir atentamente a história dos cunhados adúlteros Paolo e Francesca,²¹⁹ no Segundo Círculo (dos luxuriosos), Dante comove-se e

²¹⁹ Cunhados adúlteros, surpreendidos e mortos pelo marido traído entre 1283 e 1286. Estão no Segundo Círculo do Inferno, reservado aos Luxuriosos. Filha de Guido da Polenta, Francesca casou-se por conveniência com Gianciotto Malatesta, senhor de Rimini. Como seu pai estava em conflito com a família Malatesta, quando um tratado de paz foi negociado, ofereceu a mão de Francesca em casamento para selar o acordo. A jovem, porém, enamorou-se pelo irmão de seu marido, Paolo. Segundo Benedetto Croce, Dante, na condição de teólogo, crente, homem ético, condena estes pecadores, mas, sentimentalmente, não condena e não absolve; interessa-se, agita-se, os olhos se enchem de lágrimas.

desmaia. Quando acorda, já está na entrada do Terceiro Círculo, reservado aos gulosos que, estendidos na lama sob uma chuva gélida e pesada, são esfolados pelo cão monstruoso de três cabeças, Cérbero. Dante encontra Ciacco,²²⁰ quem faz terríveis previsões sobre o futuro político de Florença.

Conversando, os poetas chegam ao Quarto Círculo, guardado por mais uma figura demoníaca: Pluto, onde estão aqueles que pecaram por avareza e prodigalidade. Divididos em dois grupos opostos, os avaros e os pródigos empurram com os peitos grandes pesos, chocam-se, questionando-se uns aos outros: “por que poupas?” ou “por que gastas?”, e retornam em caminhos inversos para baterem-se novamente na outra ponta do círculo. Pluto recepciona os peregrinos na entrada desse Círculo pronunciando a seguinte frase de raiva, procurando intimidar os “viajantes”:

*“Pape Satán, pape Satàn aleppe!”
Cominciò Pluto con la voce chioccia;
e quel savio gentil, che tutto seppe,
disse per confortarmi: “Non ti nocchia
la tua paura; ché, poder ch’elli abbia,
non ci torra lo scender questa roccia”.
Poi si rivolse a quella ’nfiata labbia,
e disse: “Taci, maladetto lupo!
consuma dentro te con la tua rabbia.
Non è sanza cagion l’andare al cupo:
vuolsi ne l’alto, là dove Michele
fè la vendetta del superbo strupo”.
(Inf., Canto VII, v. 1-12, p. 83-84).²²¹*

²²⁰ Sua identidade é incerta. Acredita-se ser o apelido de Giacomo, um homem da corte da Florença *duecentesca*, dificilmente identificável com o homônimo rimador de Anguillaia. Este florentino, do qual se sabe bem pouco, tornou-se posteriormente protagonista de uma das novelas de Boccaccio (QUAGLIO; PASQUINI, 2005).

²²¹ “*Pape Satan, Pape Satan aleppe*”./ começou Pluto com sua voz rouquenha./ e a mim meu gentil sábio: “Não discrepe/ tua mente da razão; por mais que tenha/ poder, é vã sua força pra dispor/ contra nossa descida desta penha”./ E àquela cara inchada de furor/ se dirigiu: “Cala, lobo maldito,/ e em ti mesmo consome o teu rancor;/ nossa descida aqui não é sem fito:/ assim se quer no alto onde Miguel/ opôs vingança ao soberbo delito”. (*Inf.*, Canto VII, v. 1-12, p. 71).

Para o Dante-personagem da *Divina Commedia*, tais palavras pronunciadas por Pluto são obscuras, e Virgílio parece compreendê-las, mas, em momento algum, as traduz para o poeta italiano. Segundo nota informativa da *Divina Commedia*, organizada por Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, tal assertiva é um “*verso cifrato, ma non volutamente incomprensibile*” (2005, p. 83). “*Pape*” é a interjeição latina “*papae*”, que significa “papa” (também pode ser de “maravilha”), mas “*aleppe*” corresponde à primeira letra do alfabeto hebraico, que pode ser interpretada como primeiro, príncipe, Deus, ou exclamação de dor, e “*satàn*”, satanás. Para esses termos, na adaptação de Cecília Casas, embora pareça dar o entendimento de que o “papa é Satanás”, é possível compreendermos o sentido de papa (não como o chefe supremo da Igreja Católica – se o fosse, possivelmente, estaria em maiúsculas) como aquele que “manda”, que tem poder. Portanto, quem reina, quem comanda o reino inferior, é Satanás:

– *Pape Satan, pape Satan aleppe!*

“O papa é Satanás, o papa é Satanás”,
bradou Plutão²²² ao ver-nos, querendo impedir
nossa entrada.

(CASAS, 2006, p. 14)

Luiz Galdino segue a linha da “recriação”, adaptando livremente a indecifrável exortação de Pluto para: “Velho Satanás” (2006, p. 18), fazendo com que o guardião desse círculo dirija tal referência aos poetas, ou mais especificamente, a Virgílio, porta-voz dos peregrinos com uma recepção nada cordial.

Nos textos de Lino de Albergaria e Marques Rebelo não há tentativas de recriação, mas explicação/narração ao leitor para o que ocorre na entrada deste círculo: “Logo encontramos Plutão, tentando,

²²² Os adaptadores Cecília Casas, Lino de Albergaria e Luiz Galdino confundem Plutão (ou Hades, deus do inferno) com Pluto (deus da riqueza). Inclusive a nota explicativa da adaptação de Galdino apresenta Plutão como deus do inferno. Embora a referência esteja correta, trata-se de deuses diferentes. De acordo com Mário da Gama Kury, no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, “Pluto” é o “deus da riqueza, filho de Deméter e de Iasion (vv.). Inicialmente Pluto era apenas um dos participantes do séquito de Deméter e de Perséfone (v.), porém mais tarde passou a ser a personificação da riqueza; nessa condição ele aparecia às vezes como sendo cego, porque a riqueza favorece indistintamente as pessoas, sem levar em conta seus méritos”. Para “Plutão”, “Epíteto ritual de Hades (v.), rei do inferno”. (1999, p. 326).

com seu rosto inchado de furor e sua voz desagradável, tolher nossa entrada. O poeta o afastou, afirmando que descíamos ao abismo das trevas com a permissão do alto” (ALBERGARIA, 2010, p. 16) e “Montando guarda, na entrada do quarto círculo, estava Pluto, deus das riquezas e, ao vê-los, tentou amedrontar Dante com palavras iradas e voz rouca. Mas Virgílio bradou-lhe: – *Cala-te, miserável!*” (REBELO, s/d, p. 61). Esses adaptadores, em momento algum, fazem referência às palavras incompreensíveis; qualificam-nas tão-somente de “iradas” e pronunciadas com “voz rouca”.

Com menos referencial ao leitor é o trecho da adaptação de Paula Adriana Ribeiro: “No quarto círculo, o guarda é Pluto, que tenta amedrontar Dante, mas logo Virgílio grita: – *Cale-se, miserável!*” (RIBEIRO, 2002, p. 8). Nesta adaptação, é interessante mencionar uma questão que pode confundir o leitor. Abaixo do excerto de Pluto está inserida a ilustração de Cérbero – três cabeças de cachorros da raça Rottweiler, personagem que é mencionado no Terceiro Círculo, portanto, na página anterior; a referência imediata de Pluto para alguns leitores seria feita, não ao deus da riqueza, mas ao mascote do Mickey, ao personagem da Walt Disney, também um cachorro.

3.4.1.5. Malebolge

Após percorrerem o Quinto (dos iracundos), o Sexto (dos hereges), e Sétimo Círculos (dos violentos), os poetas chegam ao Oitavo Círculo, chamado *Malebolge* (fossas malditas), onde são punidos, em dez categorias (fossas) os pecadores de fraude.

*Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui suo loco dicerò l'ordigno.
Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra 'l pozzo e 'l pie de l'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo.
Quale, dove per guardia de le mura
piú e piú fossi cingon li castelli,
la parte dove son rende figura,
tale imagine quivi facean quelli;
e come a tai fortezze da' lor sogli
a la ripa di fuor son ponticelli,*

*cosí da imo de la roccia scogli
 movien che ridicien li argini e' fossi
 infino al pozzo che i tronca e raccogli.*
 (*Inf.*, Canto XVIII, v. 1-18, p. 195-196).²²³

Os pecados do Oitavo Círculo são divididos nas seguintes fossas e respectivas punições: rufiões e sedutores (separados em duas filas que circulam em sentido contrário, surrados por diabos chifrudos), aduladores (imersos em esterco), simoníacos (colocados em estreitos buracos de cabeça para baixo apenas com as pernas para fora e as plantas dos pés em chamas, que se movem sem cessar), adivinhos (cabeça voltada para as costas, o que os obriga a caminhar para trás), corruptos (mergulhados em pez fervente e, aqueles que ousam sair, são atacados com arpões por diabos negros), hipócritas (vestidos com capas de ouro por fora, mas de chumbo por dentro), ladrões (atacados por serpentes que os submetem a profundas transformações), maus conselheiros (presos em chamas, dentre eles, Ulisses e Diomedes), causadores de discórdias familiares e iniciadores de cismas religiosos (cruelmente estraçalhados por um diabo com uma espada, dentre os pecadores, Maomé e o trovador provençal Bertran de Born), e os falsificadores (acometidos de doenças variadas). São dez categorias/fossas que, na *Divina Commedia*, são contempladas em aproximadamente doze cantos do *Inferno* (do XVIII ao XXX). Percebemos, nas adaptações, dificuldades para apresentar este círculo, o mais “comprometido” de todos nas narrações, excetuando-se a adaptação de Lino de Albergaria.

O adaptador Luiz Galdino, por exemplo, não esclarece ao leitor a existência de dez fossos quando da chegada ao Oitavo Círculo. Embora isso possa proporcionar uma compreensão confusa do texto, desses dez fossos, cita apenas dois: o dos adivinhos e o dos falsos e hipócritas; os

²²³ “O lugar que no Inferno se nomeia/ Malebolge é de pedra de ferrenha/ cor, como a encosta que todo o rodeia./ E, bem no meio da maligna penha,/ abre-se a cava muito larga e funda/ de que em próprio local farei resenha./ Portanto, a faixa que resta é rotunda,/ e dez valas a sulcam, desde a dura/ encosta, até esse vão que ela circunda./ Qual aos castelos pra guarda segura/ fossos mais fossos cingem os bastiões,/ aqui aparentam a mesma figura/ essas valas, co’as mesmas formações./ E como em tais castelos, da soleira/ até o limite externo, há pontilhões,/ aqui há pontes que desde a penhasqueira/ atravessam as ribas e os valados, até à cava onde os liga a última beira.” (*Inf.*, Canto XVIII, v. 1-18, p. 139-140).

oito restantes ficam diluídos por meio da menção a personagens, como é o caso de Jasão, que está no fosso reservado aos sedutores, e Bertran de Born, que está no destinado aos semeadores de discórdia, por exemplo. Ainda com relação à leitura desse trecho, parece que o fosso no qual se encontra Ulisses, no oitavo, dedicado aos conselheiros fraudulentos (Canto XXVI), é o mesmo onde estão os semeadores de discórdia, apresentados no nono fosso, citados no Canto XVIII, do Inferno. E, se repararmos no trecho abaixo, podemos localizar certa confusão do adaptador com relação às divisões dos círculos e fossos. Questionamos: será que o leitor não poderia entender todos como sinônimos? Afirma Galdino (2006, p. 30), “ao chegarmos ao derradeiro fosso do **décimo círculo**, ouvi lamentos tão lancinantes que me senti tomado pela piedade” [grifos meus]. Teria o adaptador se atrapalhado ao mencionar “décimo círculo”, quando o Inferno possui somente nove círculos, sendo que dentro do oitavo é que existe essa divisão elaborada, não em dez círculos, mas em dez fossos?

A adaptadora Paula Adriana Ribeiro lança dados muito esparsos sobre os fossos e aqueles que são punidos, desrespeitando a ordem dantesca. Além disso, inúmeras outras passagens são reduzidas, desaparecendo as dificuldades de Dante e seu mestre de prosseguirem no caminho e a forma real de como se livraram dos diabos, enganados pelo pecador Ciampolo di Navarra:

Virgílio joga uma corda no abismo e nela sobe um terrível monstro, Géron, que depois de acalmado por ele serve de transporte para que alcancem **o lugar mais profundo do inferno**: Malebolge. Esse nome quer dizer “poços malditos”. Enquanto caminham, olham para dentro dos poços onde estão os que recebiam castigo pela malícia ou por fraudes praticadas na Terra. Em outros poços vêem os ladrões mergulhados em piche fervendo.²²⁴

Demônios que carregam as almas pecadoras aparecem e, mais uma vez, Virgílio negocia com eles a passagem por suas terras. Contrariados, os demônios acompanham os viajantes, porém ameaçam com o olhar e Virgílio, percebendo o perigo, toma Dante nos braços e os

²²⁴ Na verdade, são os corruptos, e não os ladrões.

dois resvalam pelo despenhadeiro e se livram dos demônios.

[...]

Enquanto procuram o caminho para o **último e mais profundo círculo do inferno**, Dante escuta um som de trombeta e avista algumas torres. (RIBEIRO, 2002, p. 14-16) [grifos meus].

Pelo excerto acima, o leitor tem a impressão de que o monstro Gerião – imagem da fraude, quem conduz os poetas ao Oitavo Círculo –, subiu o “abismo” utilizando a corda²²⁵ de Dante²²⁶ que Virgílio jogou. Gerião não sobe pela corda, – porque na verdade o poeta latino a utiliza para “chamá-lo”, e cria, assim, um horizonte de espera –, mas vem voando: “*ch’i’ vidi per quell’ aere grosso e scuro/ venir notando una figura in suso,/ maravigliosa ad ogne cor sicuro*” (*Inf.*, Canto XVI, v. 130-132, p. 179).²²⁷ Além disso, o monstro não precisa ser necessariamente “acalmado”, conforme cita a adaptadora, mas convencido por Virgílio de os levar ao círculo seguinte. E, enquanto

²²⁵ Sobre o seu valor simbólico e a sua relação com a pantera e com Gerião, registra-se um leque de hipóteses às vezes contrastantes. Emerge, todavia, como mais provável a tendência mais intensa de polivalência e complexidade – o símbolo da corda, a equivalência da pantera com a luxúria e de Gerião com a fraude. Portanto, a corda como igual à “lei”, ou à “humildade”, ou à “castidade”, melhor ainda (com função ambivalente), a “temperança” contra a pantera e a “justiça-verdade” contra a fraude (QUAGLIO; PASQUINI, 2005, p. 182).

²²⁶ “*Io avea una corda intorno cinta,/ e con essa pensai alcuna volta/ prender la lonza a la pele dipinta./ Poscia ch’io l’ebbi tutta da me sciolta,/ sí come ’l duca m’avea comandato,/ porsila a lui aggroppata e ravvolta./ Ond’ ei si volge inver’ lo destro lato,/ e alquanto di lunge la sponda/ la gittò giuso in quell’ alto burrato./ ‘E’ pur convien che novità risponda’,/ dicea fra me medesimo, ‘al novo cenno/ che ’l maestro con l’occhio si seconda’.* (*Inf.*, Canto XVI, v. 106-117, p. 178-179). [“Uma corda enrolada na cintura/ eu tinha, com que aquela onça pintada/ prender pensara em outra conjuntura./ Após toda de mim desamarrada./ obedecendo de meu Mestre ao mando,/ a ele a tendi suspensa e enrolada;/ e ele, para a direita se voltando,/ no bátrato profundo a foi jogar,/ da nossa borda bastante a afastando./ “Bem que algo haverá de resultar”./ pra mim mesmo eu dizia, “de algum evento/ que o Mestre tanto busca com o olhar.” (*Inf.*, Canto XVI, v. 106-117, p. 131-132)].

²²⁷ “que vi através desse ar pesado e escuro/ subir nadando um vulto singular,/ (e estupendo, pra um coração seguro)” (*Inf.*, Canto XVI, v. 130-132, p. 132).

Virgílio conversa com Gerião, Dante vai conhecer o grupo de danados que se encontrava nas proximidades (os usurários). No excerto de Ribeiro, também, parece que os poetas têm certa indiferença, e “olham para dentro dos poços onde estão os que recebiam castigo” com distanciamento, sem propriamente os percorrer. Outra questão que nos chama a atenção é o fato de a adaptadora mencionar (duas vezes!) a expressão “o [...] mais profundo do inferno” (RIBEIRO, 2002, p. 14-16), atribuindo-lhe tanto para o Malebolge quanto para o Nono Círculo, o dos traidores, e onde se encontra a figura infernal e maligna de Dite (Lúcifer).

Cecília Casas, durante a leitura de toda a parte que procura “relatar” o percurso dos dois poetas – Dante e Virgílio – no Inferno, esclarece ao leitor os pecados, demarcados por determinados fossos, e suas respectivas punições, mas a forma como narra dá a impressão de que tais divisões foram percorridas rapidamente:

Seguimos avante, o mestre e eu, e acercamo-nos da borda de um alto rochedo, onde Virgílio chamou minha atenção para uma sombra altiva, majestosa, a sombra de Jasão, condenado às penas eternas por ter seduzido e engravidado a jovem Isifele, depois Medéia, filha do rei da Cólquida, e a quem Jasão abandonou por Creusa, filha do rei de Corinto.

Chegados a outra ponte, presenciamos o horror do castigo que cabia aos bajuladores, imersos em enorme sentina, que simbolizava o servilismo que caracterizara suas vidas de lisonjas.

E o desfile dos pecadores prosseguiu.

Os simoníacos, os que como o mago Simão cometeram o pecado de ter mercadejado com as coisas divinas, jaziam fincados, de cabeça para baixo, em fossas estreitas. Deles só se viam as pernas, que agitavam aflitos, na tentativa de aliviar a dor na planta dos pés provocada por labaredas de fogo.

Os adivinhos – coisa espantosa! –, por terem ousado prever o futuro, tinham a face voltada para trás e só podiam caminhar de costas. Era-lhes vedado olhar para frente. Entre eles, um chorava, copiosamente, e suas lágrimas corriam não para o peito, mas por entre as nádegas.

Virgílio, vendo-me apoiar em uma rocha, de tão compadecido, me disse:

– Não sejas insensato. Não sinta pena dos malvados que Deus condenou!

Na fossa seguinte – já a quinta –, os corruptos se debatiam em piche fervente, sob o arpão certo dos demônios que os obrigavam a permanecer submersos. (CASAS, 2006, p. 20-21).

Marques Rebelo, diferentemente de Cecília Casas, apresenta alguns fossos e seus pecadores, mas enfatiza consideravelmente o episódio da Quinta Fossa, onde se encontram os corruptos (mergulhados em piche fervente e ameaçados por diabos negros).

Enquanto percorriam uma senda de acidentado piso, com olhos atentos observaram o fundo daqueles poços, repletos de espíritos que ali recebiam os castigos pela malícia ou fraudes praticadas em sua passagem pela Terra.

Virgílio fez o discípulo penetrar num daqueles poços e tão terrificante foi o espetáculo que Dante assistiu que prorrompeu em amargo pranto. Imediatamente o mestre, tomando-o nos braços como se fosse um menino, tirou-o dali.

Em outros poços, viram os ladrões dos bens públicos ou dos haveres dos amigos, mergulhados em piche fervendo, de onde era impraticável escapar, porque inúmeros demônios, armados de pontudos tridentes, impediam-lhes a fuga. (REBELO, s/d, p. 90-91).

Das dez fossas de Malebolge, o adaptador narra apenas duas: a dos corruptos (Quinta) e a dos hipócritas (Sexta), as demais são mencionadas de forma ampla e sem qualquer tratamento. Consideramos o episódio com os demônios, apresentado nos Cantos XXI e XXII da *Divina Commedia*, instigante (e inclusive, de certa forma, hilariante),²²⁸ pois, ao serem enganados por Ciampolo, duas criaturas diabólicas caem

²²⁸ Dante Alighieri adota a seguinte nomenclatura para os demônios da Quinta Fossa do Oitavo Círculo: Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Barbariccia, Libicocco, Draghignazzo, Ciñiãto, Graffiacane, Farfarello e Rubicante.

dentro do poço de piche – elemento constitutivo do texto que poderia atrair o leitor.

Marques Rebelo não faz referência a esse acontecimento e Cecília Casas o faz brevemente à parte em que aparecem os demônios, mas não chega a narrar a peça pregada a eles quando enganados por Ciampolo. Na narração da adaptadora, aparecem apenas dois deles:

Na fossa seguinte – já a quinta –, os corruptos se debatiam em piche fervente, sob o arpão certo dos demônios que os obrigavam a permanecer submersos.

Atrás de nós surgiu um demônio negro, medonho, feroz, carregando às costas um criminoso.

– **Malebranche** – gritou a outro demônio –, joga mais este ao piche.

[...]

– **Malaconda** – disse o mestre dirigindo-se ao demônio eleito – deixa-me ir. A lei divina manda que eu guie alguém nesta viagem (CASAS, 2006, p. 21) [grifos nossos].

Malebranche e Malaconda são os únicos demônios mencionados, cuja tradução do nome do primeiro não torna evidente toda a maldade que carrega. Que significado possui a palavra “branche” ao leitor? Em contrapartida, Malaconda recebeu uma tradução interessante, pois sua sonoridade pode fazer com que o leitor faça referência à “Anaconda”, a gigantesca serpente sul-americana. Embora perca o significado original de “cauda do mal”, como a de seu companheiro, Malebranche significa “garras do mal”.

3.4.1.6. O anjo caído

*Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
e piú con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.
S'el fu sí bel com'elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui procedere ogne lutto.
Oh quanto parve a me gran meraviglia*

*quand'io vidi tre facce a la sua testa!
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
 l'altr' eran due, che s'aggiugnieno a questa
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
 e sé giugnieno al loco de la cresta:
 e la destra párea tra bianca e gialla;
 la sinistra a vedere era tal, quali
 vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.
 Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
 quanto si convenia a tanto uccello:
 vele di mar non vid' io mai cotali.
 Non avean penne, ma di vispistrello
 era lor modo; e quelle svolazzava,
 sí che tre venti si movean da ello:
 quindi Cocito tutto s'aggelava.
 Con sei occhi piangea, e per tre menti
 gocciava 'l e sanguinosa bava.
 Da ogni bocca dirompea co' denti
 un peccatore, a guisa di maciulla,
 sí che tre ne faceva cosí dolenti.
 A quel dinanzi il mordere era nulla
 verso 'l graffiar, che tal volta la schiena
 rimanea de la pelle tutta brulla.
 (Inf., Canto XXXIV, v. 28-60, p. 375-377).²²⁹*

Assim é descrita a figura de Lúcifer (Dite) – do latim, *lux fero*, “portador da luz” – no centro do Inferno, localizada no último e Nono

²²⁹ “E agora o rei do triste reino eu vejo,/ de meio peito do gelo montante;/ e mais com um gigante eu me cotejo/ que um braço seu co' um inteiro gigante;/ imagina o que dele é então o todo/ pra de tal parte não ser aberrante./ Se belo foi quão feio ora é o seu modo,/ e contra o seu feitor ergueu a frente,/ só dele proceder deve o mal todo./ Mas foi o meu assombro inda crescente/ quando três caras vi na sua cabeça:/ toda vermelha era a que tinha / e das duas outras, cada qual egressa/ do meio do ombro, que em cima se ajeita/ de cada lado e junta-se com essa,/ branco-amarelo era a cor da direita/ e, a da esquerda, a daquela gente estranha/ que chega de onde o Nilo ao vale deita./ Um par de grandes asas acompanha/ cada uma, com tal ave consoantes:/ - vela de mar vira eu jamais tamanha -/ essas, sem penas, semelhavam antes/ às dos morcegos, e ele as abanava,/ assim que, co'os três ventos resultantes,/ as águas de Cocito congelava./ Por seis olhos chorava, e dos três mentos/ dentes, moía à feição de gramadeira,/ aos três prestando, de vez, seus tormentos./ Pra o da frente, a mordida era ligeira/ pena, em confronto com a gadanhada/ que por vez lhe arrancava a pele inteira.” (Inf., Canto XXXIV, v. 28-60, p. 248-249).

Círculo. A criatura diabólica possui três faces que simbolizam em analógica antítese três pessoas (em uma) da Trindade, contrapondo-se aos atributos divinos. Satanás aspirou ser como Deus e a justiça do seu castigo consiste em torná-lo o avesso, cópia grotesca do *Pai, do Filho e do Espírito Santo*. A face vermelha, da frente, corresponde ao ódio, a branco-amarela, da direita, simboliza a ignorância, e a negra, da esquerda, a impotência (QUAGLIO; PASQUINI, 2005). Em cada uma dessas faces, o anjo caído mastiga eternamente os traidores da humanidade: o de Cristo (Judas Iscariote, na face central, somente com as pernas de fora), e Bruto e Cássio (nas faces negra e branco-amarela, somente com a cabeça de fora). Ainda, segundo Singleton (1978, p. 58), “[...] a imagem de Satanás possui um significado simbólico não apenas no quadro da punição de uma determinada criatura, mas como parte da ordem e da simetria do plano cósmico, estabelecido por Deus”.²³⁰

Na adaptação de Paula Adriana Ribeiro, o aparecimento do demônio infernal é apresentado de forma bastante sucinta, e se caracteriza mais propriamente como um resumo:

Os dois se aproximam dos gigantes e Virgílio pede que os conduzam ao nono círculo. O gigante os leva ao último círculo do inferno. Nesta região fria padecem os traidores. Judas, aquele que traiu Jesus, é dilacerado por Lúcifer, e seu corpo estranhamente se renova para de novo ser dilacerado.²³¹

Esse é o fim da visita ao inferno. Dante, agarrado a Virgílio, escala o enorme corpo de Lúcifer até chegar a uma caverna que no fundo se vê a luz. (RIBEIRO, 2002, p. 16).

No excerto acima, Lúcifer é rapidamente mencionado sem haver descrições mais pontuais a respeito de sua figura. A adaptadora também afirma que os traidores, do Nono Círculo, estão numa região “fria”, mas tal termo não evoca a interpretação de que o centro do Inferno é gelado, e o congelamento é devido ao movimento das asas de Lúcifer. Judas é o único pecador citado, e é dilacerado por Lúcifer, mas não se sabe como.

²³⁰ “[...] *l'immagine di Satana ha un significato simbolico non solo nel quadro della punizione di una data creatura, bensì anche come parte dell'ordine e della simmetria del piano cosmico stabilito da Dio*”.

²³¹ É estranho que a adaptadora fale nisso apenas agora; o castigo é eterno e sempre se renova.

Além disso, a ilustração, propositadamente ou não, apresenta o comandante infernal com apenas uma cabeça, em consonância com as descrições do texto. Em guisa de conclusão, Ribeiro afirma ser o fim da visita ao Inferno, como se os poetas, durante todo o tempo em que lá permaneceram, estivessem na condição de “visitantes”,²³² de passeio. Tratamento semelhante encontramos na adaptação de Marques Rebelo, mas o adaptador acrescenta ao leitor a forma como Judas era dilacerado: com os dentes. Cito o excerto:

Logo se acharam na presença do soberano daquele reino infame: Lúcifer, dilacerando Judas com os dentes, cujo corpo porém estranhamente se renovava incessantemente, a fim de ser novamente destroçado pela fúria do inexorável monarca. (REBELO, s/d, p. 97).

Na adaptação de Luiz Galdino, existe um pouco mais de cuidado na descrição de Lúcifer, embora feita com muita brevidade.

Lúcifer, o imperador do além-mundo, erguia-se do lago gelado, exibindo-se da cintura para cima. Tinha três rostos e uma só cabeça. Sob cada rosto, saíam duas asas sem penas, como as dos morcegos. Cada boca triturava um condenado entre os dentes horripilantes.

Da boca central pendia o corpo de Judas Iscariotes. Nas outras duas, se debatiam Brutus e Cassius. Como não conseguisse articular as palavras, o mestre anunciou:

– Vimos todo o Inferno. Agora, é hora de partir. (GALDINO, 2006, p. 32).

Galdino faz referências às três faces, mas não faz qualquer menção às diferentes cores que cada uma delas leva talvez por justamente pensar que para o leitor essa simbologia não faria sentido sem uma nota de rodapé. Cecília Casas, em contrapartida, apresenta essa informação no seu texto:

²³² Não podemos desconsiderar, ainda, que Virgílio “mora no Limbo” e, portanto, em hipótese alguma pode ser considerado um visitante do Inferno.

Tinha diante de mim o rei das trevas. O
quão fora belo anjo de luz, hoje era feio. Espantei-
me ao ver que tinha três caras em uma só cabeça.

A cara da frente era vermelha, a da
direita, amarelenta, e a da esquerda, negra como a
fuligem.

O bater de suas enormes asas de
morcego gerava os três ventos glaciais que
mantinham gelado o Cocito.

Chorava com seis olhos e suas lágrimas
se mesclavam a uma baba sanguinolenta que
escorria de suas três bocas, com as quais triturava
os três piores traidores da humanidade: Judas,
traidor de Cristo; Bruto, traidor de César; Cássio,
traidor do Império Romano. (CASAS, 2006, p.
24).

Cecília Casas, como é possível perceber, desbrucha-se mais sobre esse aspecto em sua narrativa. Embora não explicita a relação simbólica de cada uma das faces com a referida cor (vermelha – ódio, branco-amarela – ignorância, negra – impotência), e na ilustração dessa parte do texto Lúcifer seja representado apenas com uma face e chifres na cabeça (ou seja, ilustração traz informações visuais diferentes daquelas do “conteúdo” do texto), pelo menos, configura-se na imaginação, do leitor atento, a imagem tal qual a desenhada em versos pelo poeta italiano.

3.4.1.7. Equívocos (ou liberdades criativas?)

Exemplo 1

O primeiro exemplo que aqui menciono ocorre na adaptação de Luiz Galdino. Após Dante e Virgílio terem passado pelo Sexto Círculo, o fato de afirmar que estavam descendo em direção ao Limbo dá a impressão de que o Limbo está junto ao pântano Estige. De acordo com a “cartografia dantesca”, isso não é possível, pois o Limbo foi o primeiro círculo do Inferno a ser cruzado.

A descida para o Limbo era verdadeiramente tortuosa. O riacho que cheirava a enxofre conduzia a um pântano podre conhecido por Estige. Dentro da lama, milhares de corpos

nus se debatiam incansáveis. (GALDINO, 2006, p. 19).

Exemplo 2

No texto do mesmo adaptador, no momento em que os poetas chegam às portas da cidade de Dite são impedidos de entrar pelos demônios e pelas erínias. No texto-fonte, Dante e Virgílio apenas conseguem entrar porque um anjo vem e escancara a porta da cidade para que os poetas passem. Na adaptação, em contrapartida, “Um tanto reanimados, nos encaminhamos em direção à porta e entramos, sem que ninguém tentasse nos impedir.” (2006, p. 23). Nesse trecho é possível perceber que o adaptador interferiu no conteúdo, destituindo o anjo e os demônios de sua importância, fazendo com que o leitor tenha a impressão de que foi fácil atravessar as muralhas de Dite, quando, na verdade, é um momento de muita tensão, agonia, ansiedade.

Exemplo 3

Em outros trechos da mesma adaptação, uma interpretação equivocada aparece. Como a narrativa está dividida em capítulos e não em cantos, não há muita clareza na passagem de um fosso para outro no Oitavo Círculo, parecendo que diferentes pecadores encontram-se no mesmo fosso.

–Veja quem está lá... – mostrou Virgílio.

– É... É Ulisses!

– O herói grego paga pelo subterfúgio... pelo cavalo de madeira.

As surpresas não cessavam. Bastou virar o rosto para ver o homem com o tórax completamente aberto, as vísceras caindo, se esparramando. (GALDINO, 2006, p. 26).

Os semeadores de discórdia, cujas partes do corpo eram dilaceradas por demônios, estão no Nono Fosso, e Ulisses, no reservado aos maus conselheiros, no oitavo, com diferentes penas e diferentes paisagens, molduras, configurações. Na narração acima, um simples movimento de cabeça – “Bastou virar o rosto” –, dá a impressão de que diferentes pecadores estão em um ambiente igual.

Exemplo 4

Compreendido por inúmeros estudiosos por sua estrutura em formato de um cone, o Inferno é descrito pela adaptadora Paula Adriana Ribeiro aos leitores como um “horrível abismo que tem em volta vários círculos onde os pecadores são terrivelmente castigados” (RIBEIRO, 2002, p. 6). Ao desenhar o Inferno como um abismo, Paula Adriana Ribeiro pode confundir um pouco o leitor. Se “abismo” pode ser definido como uma abertura ou sulco natural quase vertical, como ele pode ter círculos? Seria essa comparação considerada própria para que o leitor crie para si uma imagem estrutural do Inferno?

Marques Rebelo lança uma explicação sucinta, mas pertinente ao leitor a fim de explicar-lhe a estrutura do Inferno: “O Inferno era um tenebroso abismo, à volta do qual, em variados círculos, os espíritos expiavam seus pecados” (REBELO, s/d, p. 45). Na de Cecília Casas, afirma Virgílio:

[...] vou levar-te a conhecer primeiro o Inferno, onde, em seus círculos, eternos condenados, expiando seus pecados, suspiram por uma segunda morte; depois, ao Purgatório, onde as almas, embora padecendo, esperam pela purificação para estar um dia entre os eleitos. Por último, um espírito mais digno que eu te guiará ao Paraíso. (CASAS, 2006, p. 8).

E na adaptação de Luiz Galdino: “– Deve seguir-me... Primeiro ao Inferno, onde verá o que espera pelos condenados. Depois, ao Purgatório, onde as almas sonham poder um dia subir ao Paraíso” (GALDINO, 2006, p. 10). Galdino e Casas, diferentemente de Ribeiro e Rebelo, os quais procuram “definir” o Inferno geograficamente, detem-se em descrições relacionadas à condição moral.

3.4.1.8. Notas explicativas

Em nosso “esquema-raio x”, é possível perceber que, das cinco adaptações de autores brasileiros, não possuem notas explicativas a de Marques Rebelo e a de Lino de Albergaria. Vejo as notas explicativas como uma oportunidade de aclarar o entendimento do texto, trazer questões até então não abordadas, bem como aprofundar determinados

aspectos, curiosidades, peculiaridades. Além disso, podem, ainda, evitar possíveis equívocos na leitura.

A adaptação de Luiz Galdino traz, na tentativa de melhor situar o leitor, 34 notas explicativas para suprir supostas dificuldades do leitor brasileiro frente a alguns personagens mitológicos e históricos. A narrativa de Cecília Casas conta com 51 notas explicativas a respeito de cidades, personagens, seres mitológicos e figuras históricas, mas o que nos chama a atenção é que tais notas não foram elaboradas pela adaptadora, mas por Cláudia Farina. Isso, então, pode justificar o porquê de existirem alguns impasses entre notas e texto. Maioria das notas do primeiro adaptador (Luiz Galdino) e as da segunda (Cecília Casas), embora breves em alguns aspectos, são elaboradas de maneira coerente,²³³ pois procuram situar e orientar o leitor: “Filippo Argenti: riquíssimo chefe dos Negros, Filippo expulsou de Florença os Brancos, dentre os quais o próprio Dante” (FARINA, 2006, p. 16).²³⁴ Esta nota permite que o leitor compreenda a razão de o chefe dos Negros ser tratado daquela forma pelos poetas. Em outros casos, as notas são breves e curtas, mas acrescentam algum tipo de informação ao leitor, como é caso da nota a respeito de “Venedico Caccianimico: contemporâneo de Dante, ocupou cargos de importância em Bolonha” (FARINA, 2006, p. 20).

Da adaptação de Luiz Galdino, retiramos o seguinte exemplo: “[Ninrod] Rei mítico e gigantesco que teria reinado na Mesopotâmia. A ele se deveria a construção da Torre de Babel e a confusão das línguas” (2006, p. 31). Embora interessante, a nota não acrescenta muitas informações para o leitor por conta daquilo que já consta no texto, instaurando, então, certa redundância no “ato de se desviar” da leitura – movimento dos olhos de sair do texto para a nota/box. Por outro lado, a nota a respeito de um dos salmos do Purgatório, bastante longa em contraponto com as demais, tem importância basal no texto:

O Miserere é o salmo 51, que começa *Miserere mei, Domine...* (“Tem misericórdia de mim, ó Senhor...”). É a oração das almas que se arrependem na hora da morte, sem ter tido

²³³ Excetuando-se a necessidade de algumas notas em determinados trechos como já mencionamos em outra oportunidade.

²³⁴ Embora Cláudia Farina tenha certo cuidado e rigor na escolha de notas de rodapé para o texto de Cecília Casas, consideramos que, em alguns momentos, há imprecisão de determinados termos, como é exemplo de “Empireu”.

tempo para confessar seus pecados e receber a extrema-unção. Neste terraço, essas almas ocupam uma posição superior aos preguiçosos, e têm uma oração (negada àqueles), pois as circunstâncias foram parcialmente responsáveis pela sua morte (enquanto os preguiçosos deixaram para a última hora por motivos menos significantes). (GALDINO, 2006, p. 37).

Com teor diferente, as notas explicativas da adaptação de Paula Adriana Ribeiro, cujas definições são expostas no rodapé da página – termos que, segundo a adaptadora, “necessitam” esclarecimento ao leitor, restringem-se a sinônimos de verbos e substantivos que seriam: “retroceder”, “luxúria”, “avarento”, “pródigo”, “colisão”, “ira”, “resvalar”, “despenhadeiro”, “virtuosa”. Das onze palavras citadas no rodapé, apenas duas fogem à “regra”: “Minotauro” e “Centauro”, todavia, a definição de uma delas é bastante ampla, o que a torna totalmente imprópria: “Minotauro: monstro com corpo humano e cabeça de animal” (RIBEIRO, 2002, p. 12). Essa definição, embora pretenda esclarecer a “imagem” de Minotauro via descrição (pois não há ilustração da criatura na adaptação), não dá conta de especificar, fazendo com que o leitor lance questionamentos, como: Que tipo de animal? Qualquer um possível? Neste caso, tratando-se de desconhecimento do leitor da figura mitológica em questão, fica a seu encargo imaginar o tipo de “animal” e conceber, a bel-prazer, o esboço do Minotauro.

Por conta desses exemplos, reitero a importância das notas explicativas, e mesmo glossários,²³⁵ como uma oportunidade de acrescentar [alguma forma de] conhecimento, não necessariamente como uma condição ao leitor. Vejo como uma oportunidade que está sob sua responsabilidade [a do leitor], de aceitar (ou não) desviar o olhar para a nota, e interromper, assim, o fluxo da leitura.

3.4.1.9. Cicerones?

Em cada uma das adaptações de autores brasileiros (excetuando-se a de Paula Adriana Ribeiro e a de Lino de Abergaria), localizamos roteiros/guias/suplementos de leitura que, de antemão,

²³⁵ No caso da adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol da *Divina Commedia* para os quadrinhos.

pressupõem (e atribuem) um caráter paradidático²³⁶ às adaptações literárias. 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 prazerosa.²³⁷

A adaptação de Marques Rebelo traz ao leitor, no corpo do livro, uma espécie de roteiro de leitura,²³⁸ denominada “Ficha didática de leitura”, cujas atividades são precedidas pela seguinte afirmação, de caráter puramente sugestivo: “Muitas pessoas gostam de avaliar se o livro foi bem compreendido. Se você também gosta, tente então responder:”. Após tal assertiva são expostas dez atividades (seis delas com três perguntas (a, b, c), uma com quatro (a, b, c, d) e duas com cinco perguntas (a, b, c, d, e), totalizando 32 perguntas, maioria delas de respostas curtas e rápidas, e cada uma percorrendo um capítulo/parte do livro que aqui exemplifico:

- 3 – A porta do inferno e o verde prado
- a) *De onde viera Virgílio?*
 - b) *Que explicação deu a Dante?*
 - c) *Quem era Caronte?*
 - d) *Que poetas acompanhavam Virgílio no verde prado?*
 - e) *Que idéia fez de Cornélia?*
- (EDIURO, s/d, s/p).

As demais questões seguem essa linha; a única que se difere é a última (10), que solicita para que o leitor “Resuma o último capítulo”, e mesmo sendo diferente não dá espaço para que estabeleça suas próprias tessituras. São questões que, como bem ressalta a assertiva que apresento acima, pretendem “avaliar se o livro foi bem compreendido”. Mas será que, para isso, é necessário ater-se apenas a “localizações” no texto e/ou (in)satisfatórios exercícios de memorização? E se o leitor não

²³⁶ Segundo Maria Elizabete Amorim de Almeida Melo (2004), foi no âmbito da Editora Ática que esse termo apareceu pela primeira vez, na década de 70. “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).

²³⁷ Alguns livros. Não podemos generalizar.

²³⁸ Infelizmente não sabemos por quem foi elaborado, pois essa informação não consta no livro.

se recorda de algum personagem, ou mesmo de algum episódio, pode ir diretamente ao capítulo cujas perguntas apontam: “O monstro Gérion”, “A porta do Inferno”, “A porta do Purgatório”, e assim sucessivamente. Saber respondê-las de ponta a ponta nem sempre será a confirmação e a prova de que o livro foi “bem compreendido”.

Consistindo em parte do livro, não podendo ser vendido separadamente, o “Roteiro de leitura”, elaborado por Dulce Seabra, para a adaptação de Cecília Casas “se destina a aprofundar a compreensão e o desfrute de cada obra” (2006, s/p). Ao propor uma ficha, que procura levar à reflexão sobre as personagens, história e sentido que a obra encerra, a editora pretende sinalizar o caráter paradidático de suas adaptações, o que vale dizer, textos que são elaborados para o ambiente da sala de aula e que trazem uma proposta (ficha) de leitura que pode (ou não) ser adotada pelo professor. No conteúdo da própria ficha existe a seguinte ressalva: a ficha é apenas um ponto de partida por serem muitas as direções possíveis. Da mesma forma, essa ficha não deve ser encarada como procedimento de avaliação de conhecimento e/ou da leitura da obra.

Na primeira parte, intitulada “Que história é essa?”, são elaboradas 10 questões que requerem respostas objetivas por intermédio de localizações no texto, que retomam aspectos da obra, exemplificadas nas perguntas a seguir, e que exigem pouca compreensão do leitor com relação ao texto: “2. Quais os três lugares visitados por Dante e quem o guiou em seu percurso?” e “9. Por que, no Paraíso, Dante teve de passar por um exame de fé? Quem o interpelou?” (2006, s/p).

Na segunda parte, “Vamos criar com a história”, mais precisamente no verso do roteiro de leitura, Dulce Seabra elabora quatro questões que intentam promover pesquisas e também explorar a criatividade do leitor, como é o caso desta atividade:

4. Como sabemos, os valores morais mudam de acordo com a época e o lugar. Além disso, cada um de nós tem sua própria visão sobre o que é certo ou errado, dá mais importância a determinadas atitudes, aceita umas e condena outras... Do seu ponto de vista, que tipo de pessoas você colocaria no Inferno, no Purgatório e no Paraíso? Justifique sua resposta. (SEABRA, 2006, s/p).

Dar ao leitor a oportunidade de colocar determinadas pessoas no Inferno, Purgatório ou no Paraíso, não representa, na nossa opinião, uma forma de “vingança”, afronta, desagrado, para com algumas pessoas, mas sim uma forma de pensar em concepções distintas do certo e do errado, do bom e do mau, e inclusive de colocar em xeque conceitos de “inferno”, “purgatório” e “paraíso” associados a distintas expressões de espiritualidade e visões da realidade. Faz com que o leitor construa, estruturalmente, uma *Divina Commedia*, inserindo até mesmo e se necessário, outra(s) natureza(s) de pecados e de absolvições.

Na adaptação de Luiz Galdino também há um Suplemento de atividades que atua como um suporte para compreender, lembrar e fixar “melhor” o texto. No entanto, para situar o leitor acerca dos círculos do Inferno, dos patamares do Purgatório e dos céus e divisões do Paraíso, poderia – e essa ressalva é válida para as demais adaptações de autores brasileiros – ter sido inserida alguma imagem que os ilustrasse, para facilitar a visualização frente aos diferentes graus e estágios que Dante-personagem percorreu na companhia de seus três guias: Virgílio, Beatriz e São Bernardo. Isso seria algo eficiente especialmente levando-se em conta que quando trata do Purgatório, na narrativa, não fica muito claro para o leitor os patamares percorridos por Virgílio e Dante, e muito menos, quais eram os pecados e as punições por tais atos cometidos dos que ali se encontravam.

O Suplemento de Atividades da adaptação de Galdino foi feito sob a responsabilidade de Marta Ferraz e contempla atividades distintas, algumas, porém, não perdem a oportunidade de “retomar a história”, seja por intermédio de personagens ou mesmo de capítulos. Interessante ressaltar que Marta Ferraz sugere uma atividade intitulada “Antes da leitura”, que lança como opção ao professor explorar o livro com os alunos como um objeto de estudo, atentando para capa, quarta capa, página de rosto, ficha catalográfica e miolo. Uma sugestão de atividade que faz com que professor e alunos lancem outro olhar para o livro, vendo-o, também, como resultado do envolvimento de vários profissionais – não apenas autor e ilustrador –, dando visibilidade para equipe editorial. Após essa atividade é que deve vir a leitura.

Na outra parte do suplemento, intitulada Em “Depois da leitura”, a elaboradora apresenta 10 questões, incluindo um exercício para relacionar colunas – no lado esquerdo dez personagens ou espaços (Virgílio, Beatriz, Ulisses, Empireo, Grifo, ...) e no direito, definições: “Rio do Inferno”, “Ponto mais luminoso do céu”, cabendo ao leitor relacionar “quem é quem e o que é o que”. Marta Ferraz também elabora atividades de perguntas e respostas objetivas (localizar no texto), como é

o caso das questões: “5. No Inferno, Dante se depara com os mais variados pecadores e pecados. Mencione pelo menos três.” e “6. O que são as sete marcas em forma de P que o anjo grava na testa de Dante?” (FERRAZ, 2006, p. 3).

Porém, localizei também atividades que tentam dar mais liberdade ao leitor, a exemplo do momento em que a elaboradora solicita que: “2. Explique, com suas palavras, o que é: Inferno, Purgatório, Paraíso.” (2006, p. 2), “10. Na sua opinião, qual é o papel de Beatriz na história?” (2006, p. 3), e até um apelo interdisciplinar interessante ao sugerir para que, após a leitura de uma “maiores obras da língua italiana e da cultura ocidental”, “crie um trabalho de artes plásticas” (2006, p. 4). Para empreender esse trabalho, os alunos podem escolher a parte que mais lhes chamou a atenção, pesquisar outras obras inspiradas na *Divina Commedia* e podem usar inúmeros materiais: tintas, papéis, lápis, argila, tecidos, e o que a imaginação permitir. Por conta dessa análise, é possível perceber que alguns desses roteiros, pensados para leitores brasileiros em trabalho conjunto/orientado pela figura do professor, ainda pautam-se prioritariamente na “compreensão”, via localização de fragmentos, personagens, excertos, no texto. Não podemos ignorar o contexto e momento em que foram elaborados, como é caso da “Ficha didática de leitura” da adaptação de Marques Rebelo (da década de 70), quando enraizadas concepções de linguagem e de leitura diferentes das que temos atualmente.²³⁹ Além disso, o fato de ser intitulada “Ficha didática de leitura” colabora para a associação das famosas fichas de leitura, principalmente, tendo em vista que, na última pergunta, solicita do leitor um “resumo” do último capítulo. Se folharmos livros didáticos desse momento, veremos “exercícios” como este em “atividades de leitura e interpretação” de textos. Em contrapartida, os roteiros de Dulce Seabra e Marta Ferraz, elaborados algumas décadas depois, não se prendem tão-somente a aspectos concernentes ao texto, mas ampliam os “horizontes da leitura”, procurando trazer questões que dialoguem com aspectos externos ao texto. Na adaptação do italiano Roberto Mussapi, cujo texto circula em tradução no Brasil, também encontramos um roteiro de leitura, mas não o incluímos neste grupo porque consideramos pertinente apresentá-lo juntamente com a análise da narrativa, que será realizada no item a seguir.

²³⁹ Perspectiva sociointeracionista de linguagem, por exemplo.

3.4.2. Adaptações de autores italianos que circulam em tradução no Brasil

Título	<i>Divina Comédia</i> , o conto imortal	<i>A divina comédia</i>
Adaptador	Piero Selva	Roberto Mussapi
Tradutor	Maria Lúcia Oberg	Luís Camargo
Ilustrador	Piero Cattaneo	Giorgio Bacchin
Coleção	Grandes clássicos	Mestres da literatura universal
Editora	Paulinas	FTD
Estrutura do texto	Capítulos: três (Inferno, Purgatório, Paraíso)	Em capítulos, dividido em cinco partes: Primeira Parte, Segunda Parte, Terceira, e assim por diante.
Número de páginas	75	37
Roteiro de trabalho	Não	Sim
Informação biográfica (dos autores) ou da obra	Informações: (biográficas) apenas de Dante Alighieri. Não há informações a respeito do adaptador e do ilustrador. Introdução sobre a <i>Commedia</i> , na “Apresentação” do livro.	Informações biográficas: de Dante, na “Apresentação”, do adaptador e do ilustrador.

A adaptação de Piero Selva, *Divina Commedia, L'immortale racconto*, foi publicada em 2002, pela Dami Editore, e pertence à coleção “Miti Oro”.²⁴⁰ Esta coleção é indicada, conforme informações

²⁴⁰ Fazem parte desta coleção os demais títulos: *I Cavalieri della tavola rotonda*, adaptação de Stelio Marteli, ilustrações de Piero Cattaneo; *Dei ed eroi dell'Olimpo*, adaptação de Silvia Benna Rolandi, ilustrações de Piero Cattaneo, Antonio Lupatelli; *Eneide*, de Piero Cattaneo; *Odissea, Iliade, Racconti Mitologici*, de Libico Maraja; *Robin Hood*, adaptação de Peter Holeinone, ilustrações de Piero Cattaneo; *Teseo e il filo de Arianna*, adaptações de Annalisa Izzo, ilustrações de Severino Baraldi; *La vita straordinaria di Leonardo da Vinci*, adaptação de Stefania Stefani, ilustrações de Piero Cattaneo; *Il grande livro della Mitologia: Iliade, Odissea, Eneide*, de Piero Cattaneo, Libico Maraja; *Alessandro, il Grande*, adaptação de Stefania Stefani, ilustrações de Piero Cattaneo. Disponível em: <



Figura 4 – Capa da edição italiana – adaptação de Piero Selva

necessidade de ampliação da atuação dos Irmãos Maristas na área de



Figura 5 – Capa da edição traduzida

em seu catálogo *on-line*, para leitores de 6 a 8 anos. A Editora Paulinas, no Brasil, traduziu para a língua portuguesa, não apenas a adaptação de Piero Selva, *Divina Comédia, o conto imortal*, mas a *Eneida*, *Ilíada*, *Odisseia* e *Os cavaleiros da Távola Redonda* – títulos que contemplam a coleção Grande Clássicos.

A adaptação de Roberto Mussapi foi publicada na Itália, pelo Editoriale Jaka Book, em 2008, pertence à coleção “*Capolavori della Letteratura Mondiale*”²⁴¹ e todos os seus títulos foram traduzidos e publicados pela Editora FTD. Fundada na França,²⁴² em 1817, pelo Padre Marcelino Champagnat (estava no Brasil desde 1897), mas se consolidou no país, em 1902, como necessidade de ampliação da atuação dos Irmãos Maristas na área de Educação. As iniciais da editora são uma homenagem à Frère Théophane Durante, que assumiu, em 1883, a diretoria da Congregação. Atualmente, a editora conta com um vasto catálogo, dedicando-se principalmente a títulos de conteúdo pedagógico-didático.

Uma das primeiras questões a ser esclarecida é a do público-alvo a que estas duas adaptações foram destinadas. Ou seja, por circular em tradução – da língua italiana para a portuguesa –, essas adaptações foram, inicialmente, pensadas para leitores italianos. Por conta disso, é natural que

http://www.giuntistore.it/customer/search.php?in_id_collana=619>. Acesso em: 03 set. 2010.

²⁴¹ Desta coleção fazem parte os seguintes títulos: *L'avaro*, de Molière, *Faust*, de Goethe e *La Tempesta*, de Shakespeare, todos adaptados por Roberto Mussapi e ilustrados por Giorgio Bacchin. Disponível em: <<http://www.jacabook.it/ricerca/main-col.htm>>. Acesso em: 8 set. 2010.

²⁴² Disponível em: <http://www.ftd.com.br/v4/view/institucional/historico/100anos_historia.cfm>. Acesso em: 8 set. 2010.

omitam alguns esclarecimentos ou procurem trazer esclarecimentos/provocações em roteiros de trabalho, em notas biográficas, em apresentações/introduções dos livros.

Ao iniciarmos a leitura da adaptação de Piero Selva percebemos que não faz referência aos versos iniciais de Dante e opta por fazer a narração em terceira pessoa: “Dante, sem saber como, tinha errado a estrada. Estava em uma selva hirta, selvagem e tenebrosa, no fundo do vale” (SELVA, 2002, p. 7). O adaptador procura apresentar todas as investidas de Dante contra as feras,²⁴³ contra a estrada certa. A referência ao meio do caminho – verso emblemático da *Divina Commedia* é somente feita ao leitor na Apresentação do livro tanto na edição italiana quanto na tradução para a língua portuguesa. Mas o uso da terceira pessoa não torna completamente invisível a voz do poeta, que aparece por meio de diálogos com Virgílio e demais personagens do texto.



Figura 6 – Capa da edição traduzida – adaptação de Roberto Mussapi

A adaptação de Roberto Mussapi, por outro lado, é narrada em primeira pessoa, e é iniciada com a seguinte assertiva: “No meio da minha vida me perdi em uma selva escura. Não encontrava mais o caminho reto” (MUSSAPI, 2009, p. 12). Embora opte pelo pronome “minha” em detrimento de “nostra”, aproxima o leitor do texto por conta da opção em primeira pessoa. Portanto, a escolha do foco narrativo é, naturalmente – como pudemos verificar nas análises acima –, uma opção do adaptador, que pode viabilizar maior ou menor aproximação do leitor por conta do seu uso (ou não). Na adaptação de Mussapi, ainda, destaco um elemento bastante interessante, porém descabido em determinada perspectiva. Nas primeiras

²⁴³ Uma questão interessante que já notamos no início desta adaptação, é o fato de que quando o poeta-personagem depara-se com as três feras, perdido na *selva selvaggia*, a tradutora ter traduzido “lonza” por “lince” (2002, p. 7). Quaglio e Pasquini, comentadores de Dante, lançam a seguinte afirmação concernente a essa fera: “felino não bem identificado (francês antigo “lonce” e “once”), mas mais parecido à onça ou à pantera que ao lince (talvez ao leopardo)”. Todos os demais adaptadores, sem exceção, utilizam a nomenclatura de “pantera”.



Figura 7 – Dante, Virgílio, Estácio e o Anjo do Purgatório, por Piero Cattaneo (adaptação de Piero Selva, 2002)

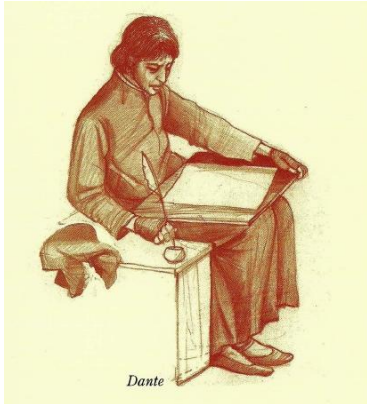
páginas, afirma: “Por isso eu quero narrar minha viagem, e o farei em poesia, a fim de que nenhum ser humano a esqueça, e que todos conheçam a vida além da terra [...]” (Mussapi, 2009, p. 13). Explico: descabido pelo fato de o adaptador dizer que vai narrar sua viagem em poesia, mas o faz em prosa. Provocativo e interessante, por outro lado, porque, mesmo apresentando-a em prosa, atenta para a especificidade do poema: ser escrito em versos. E isso também ocorre em outro momento; Mussapi acrescenta informações ao leitor quando faz referência a Beatriz: “Foi uma mulher, Beatriz. Eu a conheci em Florença, minha cidade. Aos nove anos, entrou no meu coração para sempre. Aos vinte e seis anos Beatriz morreu” (2009, p. 13). Melhor dizendo,

Mussapi não lança mão de notas explicativas, mas as “insere”, de certo modo, no corpo do texto.

As inscrições da porta do Inferno também não são colocadas integralmente, como encontramos na adaptação de Marques Rebelo (s/d). Piero Selva, no texto em italiano, insere os dois primeiros versos do original e encerra com o último: “*PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE, PER ME SI VA NELL’ETERNO DOLORE, e così finiva: “LASCIA TE OGNI SPERANZA, VOI CHE ENTRATE”*” (SELVA, 2002, p. 11). A tradutora, Maria Lúcia Oberg, acrescenta um verso, e quando faz sua tradução, utiliza exatamente os versos traduzidos por Xavier Pinheiro: “*POR MIM SE VAI DAS DORES À MORADA, POR MIM SE VAI AO PADECER ETERNO, POR MIM SE VAI À GENTE CONDENADA*”, e assim terminava: *DEIXAI TODA ESPERANÇA VÓS QUE ENTRAIS*”.’ (SELVA, 2002, p. 9).²⁴⁴

²⁴⁴ Atento para as traduções de Maria Lúcia Oberg para os nomes dos dez demônios, “*Le Malebranche*” [Más Garras], do quinto fosso: *Malacoda* → Cauda Má, *Alichino* → Asa Baixa, *Calcabrina* → Pisa Neve, *Cagnazzo* → Focinho de Cão, *Barbariccia* → Barba Crespa, *Libicocco* → Libiano,

Na narrativa de Mussapi, os poetas vão diretamente para a porta do Inferno, cuja inscrição sinaliza o início da “Segunda Parte”: “Deixai toda esperança, ó vós que entraís” – eu vi na porta do Inferno essas palavras gravadas ao final de poucas linhas: “Por aqui se chega à cidade da dor, no meio da dor eterna”.



Fiquei aterrorizado” (MUSSAPI, 2009, p. 18).

Durante a travessia dos poetas do Estige, no Quinto Círculo, quando Dante encontra Filippo Argenti,²⁴⁵ a tradutora poderia ter inserido alguma nota em esclarecimento a essa figura histórica para tornar mais viável ao leitor o entendimento das reações do poeta frente a esse e a outros personagens. Faço um apelo à tradutora por ser imprescindível

Figura 8 – Dante por Giorgio Bacchin (adaptação de Roberto Mussapi, 2009)

atentar que essas adaptações, que circulam em tradução no Brasil, foram escritas para o público jovem italiano, que possui outro nível de partida e outro conhecimento da obra de Dante, ao contrário do leitor brasileiro – algo que procurei demonstrar nas discussões feitas no primeiro capítulo deste trabalho a respeito de quem são os possíveis leitores da *Divina Commedia*.

Draghinazzo → Dragão Feio, *Ciriatto* → Porcalhão, *Graffiacane* → Esfola Cães, *Farfarello* → Farfarel e *Rubicante* → Vermelhaço (Selva, 2002, p. 26). Podemos perceber que, na tradução dos nomes desses demônios para a língua portuguesa, alguns deles parecem perder carga semântica de “maldade”, intensificada em italiano, mas suavizada em português: Focinho de Cão, Pisa Neve, Barba Crespa e Asa Baixa aparentam nomes de cães amáveis e domésticos, e não de demônios alados malvados do Inferno, que atormentam os corruptos. Diferentemente da tradução acima, de Maria Lúcia Oberg, Luís Camargo (tradutor da adaptação de Mussapi) optou por não traduzir os nomes dos demônios *Malebranche* mencionados, conservando-os na forma *original*: Ciriato, Rubicante, *Draghignazzo*. A única tradução feita é a de “Esfola-Cães” (*Graffiacane*).

²⁴⁵ Cavaleiro florentino da geração de Dante, memorável por sua prepotência e ira. Algumas versões revelam-no como inimigo pessoal de Dante por ter pertencido ao partido político dos guelfos negros (QUAGLIO; PASQUINI, 2005).

A adaptação de Piero Selva é – a exemplo da adaptação de Lino de Albergaria – uma das poucas a apresentar de maneira bastante detalhada a cartografia do Inferno, e apresenta, também, cuidado com relação as outras duas partes do poema. Exemplifico com descrições do Sétimo Círculo: “– Debaixo de nós há o sétimo grande círculo, dividido em três círculos menores dos que vimos até agora. Neles, há os que são violentos contra o próximo, os violentos contra si mesmos e os violentos contra Deus” (SELVA, 2002, p. 18).

Mussapi, no entanto, não se prende à estrutura infernal, apresentando círculo por círculo, como o fazem (ou pelo menos tentam fazer) todos os demais adaptadores. Em um parágrafo, relata experiências de cinco círculos, até chegar a cidade de Dite:

Depois, além daquele primeiro círculo, o Inferno mais negro: vi o diabo barqueiro Flegiás atravessar o pântano de lama e lodo; vi, todo enlameado, Felipe Argenti debater-se naquela imundície, entre outros raivosos, em vida dominados por fúria insensata, mordendo-se e engalfinhando-se de modo selvagem na lama, sem poder sentir nem ver.

Cheguei às portas da cidade de Dite, com os muros flamejantes por causa das chamas que os queimam incessantemente. (MUSSAPI, 2009, p. 19).

Mussapi, ainda, efetua *flashbacks* em suas narrações, pois em parágrafos adiante retoma o episódio de Paolo e Francesca, retornando praticamente do Sexto ao Segundo Círculo do Inferno, reservado aos Luxuriosos: “Vi almas penadas, ouvi seus gritos e vi seu tormento, mas uma história em particular me tocou mais do que as outras, tanto que ainda hoje choro ao lembrá-la” (MUSSAPI, 2009, p. 20). O *flashback* entra como um recurso interessante; como se Dante (que narra ao leitor sua peregrinação) se recordasse desse episódio e o quisesse compartilhar. Além disso, existe uma preparação para/do leitor, que anseia ouvir a história que “mais tocou o poeta”. Então, após esse preparo, Dante apresenta a história do casal de almas que voavam juntas. Algo que vem ao encontro da afirmação de Umberto Eco, quando diz que:

[...] nem fábula nem enredo são questões lingüísticas, mas sim estruturas que podem ser

realizadas em outro sistema semiótico, no sentido que se pode contar a mesma fábula da *Odisséia*, com o mesmo enredo, não apenas através de uma paráfrase lingüística, mas por meio de um filme ou mesmo de uma versão em quadrinhos. No caso das condensações, pode-se respeitar a fábula mudando o enredo: por exemplo, se poderia contar os eventos da *Odisséia* começando pelos acontecimentos que Ulisses, ao contrário, só contará mais tarde aos feácios. (ECO, 2007, p. 57-58).

E é justamente isso que Mussapi faz: uma mudança no enredo. O adaptador não se preocupa em seguir um “roteiro”, em adotar a “ordem” apresentada no poema, mas procura oferecer ao leitor – e isso, posso dizer, acontece em todo o seu texto – as partes que lhe pareceram mais importantes. Por conta disso, no “seu” Inferno não há Lúcifer, não há traidores, e o Purgatório e o Paraíso são compostos de relatos e de personagens, maioria deles pode parecer de pouca importância para o leitor, principalmente, brasileiro, por completamente desconhecê-los e por alguns estarem “levemente”²⁴⁶ citados no texto. Na última parte, Dante encontra-se no “cume” do Paraíso Terrestre, próximo de Deus, e conta o vislumbre de sua visão: “Trinta e três voltas, trinta e três degraus. Acima da esfera de fogo, nove céus, onde encontrei os espíritos bem-aventurados. Além dos nove céus, o Empireo e aqui...o cume, a última visão, aquela que não posso descrever” (MUSSAPI, 2009, p. 34).

Piero Selva, assim como os demais adaptadores, detem suas narrações primordialmente no *Inferno*, reservando-lhe maior número de páginas: 32, e dedica 21 para o *Purgatório* e 13 para o *Paraíso*, incluindo-se ilustrações de meia e de página inteiras. Mussapi também as concentra no *Inferno*, para o qual são reservadas três partes (Primeira, Segunda e Terceira), ou seja, 18 páginas, para o Purgatório, 4 páginas (2 de ilustração), e para o Paraíso, também 4 páginas (1 de ilustração).

O número de páginas nas adaptações, como exemplifiquei acima, também está vinculado ao público-alvo, aos leitores que pretende atingir. São princípios orientadores na escolha de livros, mas não podem ser tomados à risca. Embora não tenhamos pretensão de lançar juízos de valor, o fato de não o fazermos, provaria a ineficiência de nosso trabalho, na condição de pesquisadoras de literatura. Nesse sentido, poderíamos dizer que, pela forma de elaboração, a adaptação de Paula

²⁴⁶ Sem referências ou esclarecimentos.

Adriana Ribeiro (Editora Rideel, 2002), não apresenta uma leitura satisfatória da *Divina Comédia*, diferentemente da adaptação de Roberto Mussapi que, tendo praticamente a mesma quantidade de páginas, ainda consegue provar o contrário.

Faz parte da adaptação de Mussapi um “Suplemento de Leitura”, elaborado por Cilza Bignotto, composto por 18 questões, maioria de cunho objetivo por requererem apenas que o aluno retorne ao texto para encontrar as respostas “corretas”. Dessas questões, 14 perfazem a lógica “pergunta-resposta” – respostas curtas e rápidas – que exigem pouco discernimento do leitor daquilo que leu: “1. *A Divina Comédia* é narrada em primeira pessoa. Qual é o nome do narrador?” “4. Quem surge para guiar o narrador em sua viagem?” (BIGNOTTO, 2009, p. 1). Inclusive, algumas respostas podem ser encontradas em outras perguntas. As quatro questões restantes apresentam alternativas para assinalar, conforme exemplificamos:

7. Quando chegam à porta do Inferno, o narrador e Virgílio leem uma placa, onde está escrito:
- () “Esta é a cidade da dor, ó almas condenadas.”
 - () “Aqui é preciso apagar toda a covardia e o medo.”
 - () “Deixai toda esperança, ó vós que entráis.”
 - () “Temei a Deus, ó pecadores.”
 - () “Porta de entrada das almas que não respeitaram a Deus.”

Mais importante do que “relembrar” a história, ou procurar testar o que ficou do texto, é que o leitor tenha uma possibilidade de reflexão pessoal de acordo com o que leu. Uma das questões, por mais direcionada e limitada que se pretenda, permite que o leitor expresse sua opinião a respeito de um aspecto do texto: “17. Se você precisasse fazer uma viagem como a de Dante, quem escolheria como seu guia? Justifique sua resposta” (BIGNOTTO, 2009, p. 4).

Percebemos neste roteiro/guia/suplemento que a compreensão está baseada em um conceito de leitura mecanicista, no sentido procurar fazer o reconhecimento de signos (decodificação de determinados trechos ou nomes de personagens) e extração de significados prontos, facilmente localizáveis no texto. O excesso de perguntas e exercícios, como é o caso deste roteiro de trabalho, apenas força uma interpretação predeterminada e tolhe do leitor a oportunidade de “sentir” o texto. O fenômeno da leitura pressupõe um processo de intercâmbio cognitivo

entre o texto e o leitor, que, segundo Zilberman (2003, p. 28), “não representa a absorção de uma certa mensagem, mas antes uma convivência particular com o mundo criado pelo imaginário. A obra de arte literária não se reduz a determinado conteúdo reificado, mas depende da assimilação individual da realidade que recria”.

3.4.2.1. Retomando alguns fios...

Assim, apesar de as adaptações apresentarem algumas dissonâncias com relação ao texto original dantesco, alterando o sentido em alguns trechos exemplificados, e talvez necessitem de revisões em/de alguns aspectos, ainda podem ser vistas como um veículo de [incentivo à] leitura. Embora nossas análises, no primeiro tópico, tenham se pautado prioritariamente pela “descritividade”, apontando divergências com relação ao “narrador” do texto, à inscrição da Porta do Inferno, a Minos, a Pluto (equivocamente mencionado como Plutão em três adaptações), a Malebolge, a Lúcifer, por exemplo, tangenciadas sempre pelos versos de Dante no original – em italiano, e no segundo tópico, tendo em vista o leitor brasileiro, por circularem em tradução, pretende(ra)m demonstrar diferentes formas pelas quais a *Divina Commedia* (via *Inferno*) é lida, compreendida, reescrita, recriada, pela “lente” dos adaptadores. Por conta disso, procuramos apontar as diferentes escolhas de cada um dos adaptadores em “blocos temáticos”, o que, também, nos levou a pensar sobre como cada um encara a adaptação literária, de como cada um deles se relaciona com a *Divina Commedia*. O fato de um adaptador²⁴⁷ terminar cada uma das partes do poema com a palavra “estrelas” pode pressupor – não significa necessariamente que o seja – mais envolvimento com o poema – ou observação –, fechando um círculo completo. Acrescento, ainda, que não é pelo fato de Lúcifer ser apresentado com uma cabeça, pela narrativa ser em terceira pessoa, pela Porta do Inferno não conter toda a sua inscrição, que essas adaptações serão piores ou melhores em detrimento de outras, mas terão, conforme exemplifica Peter Hunt abaixo, “menos potencial para interação”.

[...] no lugar de dizer “melhor/pior”, ou “adequado/inadequado”, a crítica seria empregada com mais proveito ao dizer: “Esse texto tem

²⁴⁷ Lino de Albergaria, Piero Selva e Piero e Giuseppe Bagnariol, por exemplo. A adaptação destes dois últimos autores será analisada a seguir.

determinado potencial para interação, determinadas possibilidades de significado”. Na pior das hipóteses, escaparíamos da confusão atual de “bom” e “bom para”, que leva a escrita preguiçosa a ser louvada – uma vez que condená-la seria esnobismo –, e as crianças a serem expostas a textos indiferentes, pois os adultos não têm meios de distingui-los. (HUNT, 2010, p.130).

Cada uma das adaptações, apresentadas acima (seja no primeiro tópico ou no segundo), procura trazer determinado potencial de interação. Conforme é feito esse tratamento ao texto, o leitor poderá ter determinadas limitações e entendimentos. Além disso, “Devemos tomar cuidado para não nos envolvermos nos argumentos esnobes sobre qual livro é melhor, pois isso depende do uso que se quer dar à obra” (HUNT, 2010, p. 129). O crítico literário inglês nos aponta uma solução pertinente sem escorregar no caráter dualista “bom” *versus* “ruim”, muitas vezes, embasado em critérios de gosto. Mas atenta para a “potencialidade” de interação, de envolvimento com o texto, podendo ser maior ou menor, dependendo da obra e dos propósitos/uso que se pretende dar a ela.

Segundo Ceccantini (2004, p. 87), a “cada adaptação bem realizada de um clássico (nas várias linguagens) é grande o número de leitores que se dirige aos textos originais”. A adaptação nunca substitui o original, mas serve como introdução, pode vir a funcionar como um atalho para se chegar ao texto-fonte. Não podemos afirmar criteriosamente que todas as adaptações conduzem os leitores aos “originais” (tradução) porque a leitura pode “parar”, esgotar-se, estancar-se justamente na adaptação. E, muitas vezes, o leitor pode estar lendo a adaptação sem dar-se conta de que se trata uma adaptação, um texto mediado pela figura do adaptador. Afirma 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”, intermediário, mediador 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. Marcas que pudemos visualizar nas análises feitas, mas que podem, também, ser visualizadas em adaptações para outros formatos, como é o caso das adaptações da *Divina Commedia* para os quadrinhos, apresentadas no próximo tópico.

3.4.3. A Divina em quadrinhos

“No meio da vida, acordo sozinho em um vale sombrio” (CHWAST, 2011, p. 11). Assim começa a adaptação de Seymour Chwast, *A divina comédia de Dante*, em quadrinhos, traduzida em 2011,



Figura 9 – Capa da adaptação de Chwast personagens da mitologia –, possuem uma máscara na cabeça muito parecida à do super-herói *Flash*, da DC Comics, criado em 1940. Catão, o guardião do Purgatório, por outro lado, destoa da proposta do livro – ler a *Divina Commedia* “contemporaneamente” – e é um dos únicos personagens representado com a imagem do seu tempo por conta de suas vestimentas. “A vestimenta é simbólica. Ela consegue transmitir instantaneamente a força, o caráter, a ocupação e a intenção de quem a usa. A maneira como o personagem a usa também pode transmitir uma informação ao leitor” (EISNER, 2008, p. 26). Transmite comportamentos e atitudes, como é caso de Dante-inspetor que, em alguns momentos da narrativa, apresenta-se indiferente a uma série de fatos.

Se pensarmos em Dante e Virgílio inspirados em personagens televisivos, poderíamos ver uma possível tentativa do autor de “fisgar” leitores de faixas-etárias diversas por conta dessa apropriação? Possivelmente, e a confirmação estaria amparada nas palavras de Elvira Vigna ao dizer que “As novelas gráficas²⁵⁰ se apoiam na cultura de

²⁴⁸ E que, acredito, deve encantar e/ou atrair os leitores visualmente, principalmente os da geração “Inspetor Bugiganga”, personagem criado nos anos 80.

²⁴⁹ Stan Laurel (1890-1965) e Oliver Hardy (1902-1957).

²⁵⁰ Embora utilizemos a nomenclatura “em quadrinhos” no subtítulo e em outras partes da tese, e haja discussões de o termo *graphic novel* ser apenas uma nomenclatura, um “novo nome”, para dar *status* de “literariedade” às narrativas em quadrinhos, bem como a de pressupor uma nova concepção e proposta de

massa e seus estereótipos” (2011, p. 108). E os estereótipos, afirma Eisner (2008), podem colaborar para que o leitor consiga visualizar ou processar com mais rapidez, estabeleça alguma relação e, conseqüentemente, aumente a familiaridade com o público.



Figura 10 - Dante e Virgílio (adaptação de Seymour Chwast)

(EISNER, 2008). Pretendem-se expressão artística, literária, não mais apenas produtos, consumo da massa, majoritariamente destinados a um público infantil ou semiletrado. E, acrescentemos, já não são mais privilégio “desse público” há bastante tempo. Além disso, segundo Eisner, preenchem um espaço existente entre o conteúdo impresso e os filmes.

Will Eisner,²⁵¹ então, foi quem popularizou o conceito de “novela gráfica” a partir de 1978. A *graphic novel*, segundo ele, “como a conhecemos hoje, é uma combinação de texto, seja ele narrativo ou diálogo (balões), integrado com arte disposta de forma seqüencial” (2008, p. 142). Além disso, complementa, é um meio que sempre foi considerado “coisa de criança” e por ser de fácil acesso e leitura, associada como consumo e entretenimento da população de baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada. Pelo fato de fornecerem entretenimento “descartável e violência gratuita” (EISNER, 2008, p. 7), tem historicamente havido pouco espaço para elas no âmbito educacional.

As novelas gráficas, sendo fruto da cultura de massa, são vulneráveis a toda e qualquer forma de estereótipos e clichês. Portanto,

texto gráfico, compreendemos, neste trabalho, estas expressões como sinônimas.

²⁵¹ William Erwin Eisner.

alguns leitores poderiam ver essas apropriações como despropositadas, por ferirem magistralmente a *aura* (a de que fala Benjamin) que “protegeria” a *Divina Commedia*. Não partilho dessa opinião, porque a proposta da adaptação é a de lançar outro olhar para a *Divina Commedia*, e nisso, embora não explicitado, vale ler a ideia de ruptura, de estranhamento. O grotesco, o sublime em contraste com o jocoso: o cômico, o *comics*. E, embora aponte para esse diferencial, esses três aspectos também são encontrados no poema de Dante Alighieri, por meio de vários estilos: o horrendo, o delicado, o lírico, o coloquial, entre outros (REYNOLDS, 2011).

O texto de Chwast possui muitas pitadas de ironia e sarcasmo, algumas, muitas vezes, apenas reconhecidas em detrimento do original como ideia de palimpsesto genettiano, visualizando na adaptação as

UMA MULHER CHAMADA
LUZIA ME CARREGA ATÉ O
PORTÃO DO PURGATÓRIO.



Figura 11 –
Luzia
(adaptação de
Seymour
Chwast)

“pegadas” quase esmaecidas do texto anterior: “Eu, Dante, escreverei a história da minha viagem pelo além... mas será que voltarei?” (p. 13). Uma viagem por *um além*, como uma excursão pelas veredas daquilo que “nos” espera pós-morte, ambientada possivelmente na segunda metade do século XX – anos 50-60, ou alguns anos antes ou depois, se levar em conta as vestimentas dos personagens, a presença de objetos como o telefone de mesa, modelo castiçal (em circulação a partir de 1906), e a máquina de datilografia sobre a escrivaninha do poeta Estácio (p. 82), no Purgatório. A porta do Inferno, por exemplo, possui um letreiro luminoso que reproduz a palavra “Inferno” e Caronte é o capitão que transporta as almas para o outro lado do rio em um barco a motor. Ao falar com Caronte, Dante-inspetor revela ao leitor: “Digo ao velho que não estou morto” (p. 15) e o outro lhe responde: “Certo, suba a bordo” (p. 15), sem qualquer impedimento, orientação. A ironia aparece quando apresenta “mercurianos” (p. 98), almas do Céu de Mercúrio, espíritos que operaram pela glória terrena, fazendo literalmente uma coreografia.

Para situar o leitor, apresenta, na Introdução, um texto breve sobre a vida e a obra do poeta e um “mapa” da cartografia do Inferno, por sinal, incompleto (sem mencionar os pecadores dos Oitavo e Nono Círculos). Procura respeitar a divisão em Cantos e detem-se primordialmente na primeira parte: *Inferno* (p. 9-63), reservando poucas páginas para o *Purgatório* (p. 64-93) e *Paraíso* (p. 94-127). O *Inferno* de

Chwast é arquetizado com escadas, pressupondo ambientes cuidadosamente planejados, e cada um dos círculos, passagens, possui entradas peculiares, separadas por cortinas, portas com detalhes ovais e arredondados.

Os detalhes que nos levam a pensar nesse “Dante lido aos olhos de um autor do século XXI” não se restringem ao ambiente e aos personagens Dante e Virgílio. Após ouvir a história de Paolo e Francesca, confuso, Dante desmaia. Em virtude disso, aparece no quadrinho seguinte sentado em uma cadeira de rodas que é empurrada por Virgílio; Filippo Argenti sendo morto a tiros, em frente a Dante, por outros pecadores – como se a cena acontecesse naquele exato momento; a seta que se sobrepõe à ilustração da porta de entrada do Inferno, apontando sem o dizer: “entrar aqui”. Seja por estes ou por outros exemplos, alguns enormemente bizarros, que o quadrinista e ilustrador americano procura mexer com a emotividade do leitor, estampando-lhe o riso (nem que o seja um mísero, do cantinho da boca) e toca, então, num dos eixos espaciais da novela gráfica – o eixo emotivo – de que fala Elvira Vigna em seu ensaio “Sons das palavras: possibilidades e limites da novela gráfica” (2011). Como o próprio nome já diz, o eixo emotivo tem a ver com emotividade, com a recepção do leitor, e é perpendicular ao primeiro, o eixo narrativo. No eixo emotivo, aquilo que é contado – que diz respeito ao narrativo – é interrompido, seja por projeções, detalhes, e cria pausas, paradas no curso da leitura. E um bom exemplo dessas pausas é o momento em que Dante literalmente “dispensa” Virgílio agradecendo-lhe por ter ajudado a eliminar todos os seus pecados e, principalmente, a condição “debilitada” de Dante-inspetor, empurrado por Virgílio em uma cadeira de rodas.

As novelas gráficas utilizam tanto a linguagem visual quanto a textual²⁵² ao mesmo tempo. Com isso, não se pretende ver como exclusividade delas esses “recursos”, mas compreender como uma característica do “gênero”. Com relação à integração dessas duas linguagens, Vigna (2011) apresenta em seu ensaio três níveis de complexidade: básico, intermediário e avançado, os quais aparecem em todas as novelas gráficas na relação texto-imagem.

No mais básico, há um paralelo entre o que está escrito é o que é mostrado. Segundo a autora, é o nível de maior redundância, que menos

²⁵² Utilizo esta nomenclatura – “linguagem visual” e “linguagem textual” – para estabelecer uma relação imagem-texto com palavras; porque imagem também é texto.

dialoga com o receptor, ao mesmo tempo, é o que menos se oferece à manipulação, portanto, menos se verá o eixo emotivo. Os quadrinhos são uniformes e variam pouco em seu formato e tamanho. Já o nível intermediário seria aquele que traria complemento entre texto e imagem; usa o texto como complemento à informação oferecida pela imagem. “A imagem dá o evento genérico, o texto o transforma em específico” (VIGNA, 2011, p. 109). E há situações em que a imagem oferece um complemento ao que falta, ao que não está no texto – caso do “detalhe emblemático”, segundo Vigna, os detalhes que determinam, individualizam os personagens, “objetos simbólicos” que ampliam a reação emocional do leitor (EISNER, 2008), exemplo do que podemos ver em Dante-inspetor e Virgílio-Gordo. Esse aspecto faz com que esbarremos no terceiro nível, de complexidade, o da alternância de linguagens pela escolha do que vai em texto e do que vai em imagem. É o que mais degraus revela no eixo emotivo.

É possível reconhecer esse nível justamente pela proposta da adaptação. Melhor dizendo, na “linguagem textual” não há qualquer referência explícita aos elementos da contemporaneidade, “à linguagem visual”, como o charuto, a bengala, os fachos luminosos. Quando aparece o *trisavolo* Cacciaguida, que está no Céu de Marte, destinado aos espíritos que combateram pela fé, assim que o encontra, Dante-inspetor narra ao leitor: “Ele me conta sobre sua vida e os costumes da velha Florença” (CHWAST, 2011, p. 108), e diz que o bisavô de Dante foi um combatente das Cruzadas,²⁵³ mas, na imagem que o leitor tem, diante de si, contraposta à fala do trisavô, há canhões de guerra, soldados armados, nível avançado de complexidade, escolha do que vai em texto e do que vai em imagem, ou seja, um elemento destoa completamente do outro. Embora toda a novela gráfica de Chwast percorra esse viés – o de conter elementos do século XX, portanto, em minha concepção, bastante contemporâneos –, poderíamos compreender nessa falta de relação entre texto e imagem uma normalidade que percorre a narrativa como um todo. Sabe o leitor mais informado que nas Cruzadas, uma “guerra santa”, não havia canhões de guerra, muito menos soldados fardados com armas em suas mãos, e isso colabora,

²⁵³ Segundo Le Goff (2008, p. 112), “Desde o século X desenvolve-se uma espiritualidade em torno da imagem da Jerusalém, mas mesmo assim a causa profunda das Cruzadas, na minha opinião, é muito mais o desejo da Igreja, e em particular do papado (que nelas vê a ocasião de garantir definitivamente sua dominação sobre a cristantade), de desviar aqueles cavaleiros que guerreavam entre si para o seio da cristantade, no sentido da Terra Santa”.

então, para uma seleção ironizada. Vale dizer, em momento algum da adaptação Chwast descreve isso; essas referências são apenas constatadas visualmente. A imagem fala por si própria. É pela imagem que o leitor estabelece determinadas relações.

Outro exemplo desse terceiro nível de complexidade – alternância de linguagens – encontramos em outra adaptação da *Divina*, também para os quadrinhos e lançada em 2011, efetuada por Piero Bagnariol e Giuseppe Bagnariol (filho e pai, respectivamente – o que sinaliza um encontro de duas gerações), intitulada *A divina comédia*.²⁵⁴ Exemplifico com três momentos. Quando, no Antinferno, encontramos Dante perguntando a Virgílio que gente é aquela com a mão tampando o nariz, quadrinho em que a ilustração tem a responsabilidade de dizer: “aqui fede”. Quando apresenta Caronte, é pela “tomada cinematográfica”,²⁵⁵ pelo zoom dos olhos do barqueiro, que o leitor poderá perceber com mais clareza e nitidez que “[...] *a li occhi avea di fiamme rote*” (*Inf.*,

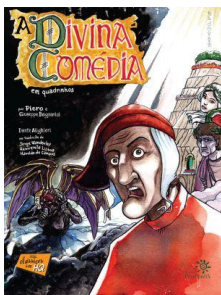


Figura 12 – Capa da adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol

Rubicante, e assim por diante. Nesse caso, o leitor tem a tarefa de estabelecer a relação, via imagem, das punições em questão, o que exige maior complexidade, requerendo que se detenha mais tempo na leitura das ilustrações. Segundo Eisner (2008, p. 5), as histórias em quadrinhos são, “essencialmente, um meio visual composto de imagens. Apesar das palavras serem um componente vital, a maior dependência para descrição e narração está em imagens entendidas universalmente, moldadas com a intenção de imitar ou exagerar a realidade”.

²⁵⁴ Esta adaptação teve a colaboração e consultoria da Profa. Dra. Maria Teresa Arrigoni, pesquisadora-referência, no Brasil, de Dante Alighieri. Arrigoni, também, orientou os adaptadores na seleção e escolha das traduções.

²⁵⁵ Recurso presente nas duas adaptações.

²⁵⁶ “[...] nos olhos em brasa a raiva arder.” (*Inf.*, Canto III, v. 99, p. 50).

Essa adaptação, embora realizada por italianos que adotaram o Brasil como pátria, é a primeira em quadrinhos a ser publicada por uma editora brasileira. A adaptação de Chwast, cujo lançamento, no Brasil, ocorreu em data muito próxima à desta, é uma tradução da língua inglesa para os leitores brasileiros. Portanto, sua circulação é em tradução no Brasil, e seu público-alvo, inicialmente, foi o americano. Por termos localizado duas adaptações [recentes] para os quadrinhos da *Divina Commedia*, e apesar de uma delas ser em tradução – portanto, poderia entrar no tópico anterior –, optei por inseri-las juntas em um capítulo à parte para otimizar a análise.

Aspecto interessante da adaptação dos Bagnariol está no fato de que o texto é composto por versos selecionados da *Divina Commedia* de diferentes traduções: Jorge Wanderley (*Inferno*), Henriqueta Lisboa (*Purgatório*) e Haroldo de Campos (*Paraíso*),²⁵⁷ costurados por alguns diálogos e intervenções. Os adaptadores tornam-se selecionadores, ou seja, na concepção de Daniel Pennac (1993), pulam as partes do poema



Figura 13 – Caronte (adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol)

(um dos direitos dos leitores), longas descrições, e escolhem apenas o que pode parecer mais interessante à leitura, complementando-as com ilustrações em alguns casos. Em outros, a ilustração narra por conta própria. Uma adaptação que se volta para o original, que dele se nutre, e dele resulta; extrai do original a seiva, que não é alterada, e sim selecionada, para transformar-se em uma espécie de leitura orientada pela própria fonte: Virgílios e Cicerônicos. Adaptar do original os trechos mais interessantes, apropriados, importantes.

A adaptação procura trazer aspectos de Dante, também, como poeta, como homem, como exilado. Não se inicia com Dante perdido

²⁵⁷ Alguns versos do *Purgatório* estão na tradução de Xavier Pinheiro.

numa selva escura, mas em 1303, maio, e o poeta em exílio,²⁵⁸ acolhido em uma taverna por Bartolomeo della Scala,²⁵⁹ a quem confessa o desejo de compor em versos a história de uma grande viagem e que, em forma de agradecimento pela generosidade, principia a narrá-la. Em sua plateia, além de Bartolomeo, encontra-se seu ainda jovem irmão Can Grande della Scala, a quem Dante mais tarde escreveria a *Epístola* para explicar o significado da *Divina Commedia*, dedicando-lhe o *Paraíso*, cuja leitura foi feita possivelmente por meio de remessas de alguns poucos cantos de cada vez e quem também colaboraria com a publicação do poema. Todo o *Inferno* é narrado aos dois irmãos em uma taverna. Assim que o termina, Dante é convidado a se hospedar na casa deles, partindo, no dia seguinte, para a cidade de Verona. O *Paraíso* só será compartilhado mais tarde, no retorno de Dante a Verona, em 1313, encontrando Can Grande adulto, governando a cidade. E, no Epílogo da adaptação, uma explicação a respeito da morte do poeta e uma descoberta para o leitor: tudo que ele “presenciou” foi encenado em uma peça de teatro em um palco ao ar livre, encerrando-se com a ilustração dos “atores”, todos juntos, curvando-se diante da plateia que os aplaude entusiasmada.²⁶⁰

Dante-contador, também, explica para os dois ouvintes o significado da “metade da vida” a pedido de Can Grande. E, entre os versos de Dante traduzidos, encontramos explicações, perguntas, manifestações de sua plateia atenta na fala, por exemplo, de Can Grande: “Se demasiado não lhe dói lembrar, diga-nos como é feito o primeiro lugar” (BAGNARIOL; BAGNARIOL, 2011, s/p), em referência ao *Inferno*, ou por meio de seus pensamentos: “Será que ele vai continuar a desmaiar assim o tempo todo?” (2011, s/p) – após Dante, ou “o Mestre”, ter narrado a história de Paolo e Francesca.

Os adaptadores, além de selecionarem os versos, se fazem ainda mais presentes por interferências que se “traduzem” em explicações, por meio de diálogos entre os irmãos com Dante, ou na voz do próprio

²⁵⁸ Havia terminado a última tentativa dos guelfos brancos de derrubar a facção dos guelfos negros e retomar a posse da cidade.

²⁵⁹ Bartolomeo della Scala foi senhor de Verona entre 1301 e 1304.

²⁶⁰ “Espetáculos teatrais ao ar livre, concursos alegóricos, bailes de máscaras e procissões eram frequentes em Florença e em outras cidades italianas na época de Dante.” (REYNOLDS, 2011, p. 423). Mas, na adaptação dos Bagnariol, a *Divina Commedia* encenada pressupõe-se ter sido representada em nossos dias. Atesto isso por conta do vestuário da plateia.

Dante-narrador, de aspectos históricos e culturais do século XIV, como é o caso do exemplo a seguir:

Talvez conheçam um jogo que é praticado em Florença. Chute é chamado e acende muitas paixões em quem assiste. Imaginem, então, que como moldura para este jogo seja erguido um estádio cem vezes maior que o Coliseu e que seja cercado por nove círculos que diminuam na largura do mais alto ao mais baixo. (BAGNARIOL; BAGNARIOL, 2011, s/p).

O leitor, ainda, conta com ilustrações cuidadosas da cartografia de cada uma das partes, e uma espécie de glossário – notas sobre alguns personagens ao final do livro.

Exemplo de “recriação”, ou livre adaptação,²⁶¹ dos adaptadores encontramos justamente na porta de entrada do Inferno, feita por uma grande abertura em um tronco de uma árvore na qual se encontra escrito o último verso de sua inscrição: “Deixai toda esperança vós que entráis” (2011, s/p), pressupondo um túnel em perspectiva, que procura demarcar suposta cisão entre um espaço e outro e sinaliza, assim, o início da viagem pelo Inferno.

Tendo em vista que o adaptador e o ilustrador foram meticulosos, houve bastante cuidado quanto a aspectos concernentes à simbologia, como os degraus em três cores na entrada do *Purgatório*, as chaves nas mãos do anjo, a imagem de Lúcifer com suas cabeças coloridas, a do Velho de Creta, Gerião, entre outros. Esses símbolos estão presentes por meio das ilustrações, mas não são explicados ao leitor; não estão explicitados no texto. Eles estão ali, de certo modo, para instigá-lo [o leitor]. Possivelmente, um convite para tentar compreender, para desvendar algumas das questões, tais como: “Por que Lúcifer é concebido com três cabeças, uma diferente da outra?”, “Por que cada um dos degraus é de uma cor diferente?”.

Um dos únicos momentos em que isso ocorre diz respeito à procissão no/do Paraíso Terrestre, cuja explicação ao leitor é feita ao final da adaptação, nos seguintes termos:

²⁶¹ Como bem atestam os adaptadores em Blog que complementa o livro: < <http://divinacomediahq.blogspot.com.br/2011/05/o-grande-lombardo.html> >. Acesso em 12 mar. 2012.

Entre os muitos símbolos desta história, gostaríamos de esclarecer a procissão do Purgatório: os sete feixes de luz são os dons do espírito santo; os 24 anciãos são os livros do antigo testamento; o grifo é Cristo, que puxa o carro da igreja; os quatro animais com asas são os evangelhos; as três mulheres do lado direito do carro são as virtudes teologais, e as quatro do lado esquerdo, as cardeais; os 2 personagens são: os atos dos apóstolos, de S. Lucas e as Epítolas de S. Paulo; as 4 humildes figuras representam as epístolas canônicas de Pedro, Tiago, João e Judas. Por último, encerra a procissão o apocalipse de S. João. (BAGNARIOL; BAGNARIOL, 2011, s/p).

Embora esse esclarecimento possa parecer desfocado e despropositado em um primeiro momento, por estar inserido justamente na última página da adaptação e no último quadrinho, considero pertinente, não apenas por possibilitar ao leitor esse “conhecimento”, por lhe decifrar esse “enigma” – o da procissão –, mas por, possivelmente, fazer com que segure a última página aberta em uma das mãos, com as descrições apresentadas acima, e retorne folheando, com a outra, para o *Purgatório*, a fim de conferir, ver, analisar, a explicação dos símbolos em consonância com as ilustrações. Um movimento de retrocesso à metade do livro, ao segundo reino, ao *mezzo del camin*.

Poderia se pensar que essas adaptações foram escritas pressupondo o público adulto: a adaptação de Chwast por conta do apelo ao preto e ao branco (únicas cores utilizadas em toda a adaptação), às pitadas de ironia por exemplo, e a de Piero e Giuseppe Bagnariol, em virtude da opção pelo uso de versos, pelo recorte do original – tradução. Por outro lado, poderia, também, se pensar que, ao serem tangenciadas pelo “para os quadrinhos”, foram pensadas para o público infantojuvenil – tendo [equivocadamente] em mente que a leitura dos quadrinhos se resume a essa faixa-etária. Os quadrinhos não são privilégio de um público. Cor ou ausência de cor nem sempre demarcam idade. Vale pensar que Dante-inspetor e que Dante da adaptação dos Bagnariol, para os quadrinhos, podem atrair maior número de leitores, de diversas idades.

4. *FU DE LA VOLONTÀ LA LIBERTADE*²⁶²

A *Divina Commedia*, como demonstrei no tópico anterior, tem sido “matéria” para adaptações literárias voltadas para jovens leitores e têm servido, durante esses quinhentos anos, de “mote” para composições nas mais diversas literaturas, inclusive a brasileira.²⁶³ Mas a primeira parte do poema, o *Inferno*, ainda é a que mais seduz os leitores, por ser – e aqui retomo ideias de Otto Maria Carpeaux (2009) –, um reflexo satírico do mundo real e, portanto, sensível à sensibilidade humana.

Se as adaptações puderam comprovar a predominância do *Inferno*, inicialmente pelo número de páginas a que cada adaptador dedicou a essa parte do poema, acredito que essa questão pode ser novamente levantada se levarmos em conta o recente livro da escritora Laura Bergallo, intitulado, *Supernerd – a saga dantesca* (2009), e o jogo para videogame e a animação *Dante’s Inferno* (2010), que serão analisados a seguir.

4.1. *Supernerd – a saga dantesca*

Supernerd – a saga dantesca é o título do livro da escritora carioca Laura Bergallo. A pensar pelo título, a autora já denuncia a aproximação com o poeta italiano, e lança a seguinte justificativa para tal escolha: “embora escrito no século XIV [o poema], tem uma estrutura incrivelmente semelhante à dos *videogames* modernos. Parece que não fui só eu...”.²⁶⁴ Seu livro foi publicado às vésperas do

²⁶² “foi do próprio querer a liberdade” (*Par.*, Canto V, v. 22, p. 520).

²⁶³ Vide ensaio da Professora Doutora da Universidade Federal de Santa Catarina Patricia Peterle, intitulado: “Uma viagem dantiana pela literatura brasileira”. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores/PatriciaPeterle/Patricia_Peterle_-_Uma_viagem_dantiana_pela_Literatura_Brasileira.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2010.

²⁶⁴ Em “A autora”, a respeito do lançamento do jogo para videogame anunciado em fevereiro de 2009 pela multinacional de *games* Eletronic Arts: *Dante’s Inferno*. Laura Bergallo afirma ter escrito o livro em 2008, sem saber da existência do projeto da multinacional de transformá-lo em jogo, e depois em animação. [Dois aspectos – somente – incomodaram-me no livro de Bergallo: referência a Dante Alighieri como poeta “napolitano”, quando deveria ser “florentino” e notas explicativas no rodapé para o significado das palavras: “lan house”, “nerd”, “chip” e “notebook”].

lançamento do jogo de videogame *Dante's Inferno*. Coincidência ou não, interessa-me, mais uma vez, perceber e, de certa forma, responder afirmativamente a pergunta feita no primeiro capítulo deste trabalho: quem são os (possíveis) leitores da *Divina Commedia* no Século XXI? Laura Bergallo, e os idealizadores de *Dante's Inferno*, por exemplo, seriam mais dois a se somarem a uma provável lista de leitores.

Bruno é um adolescente aficionado por games, mas em campeonatos é sempre o vice e nunca consegue vencer. Até que um dia aparece-lhe um médico (Dr. Nereu) disposto a ajudá-lo a aumentar suas capacidades físicas e perceptivas para ser um vencedor; um *supernerd*. O menino vive um eterno jogo: é empurrado (e repellido) constantemente pelo pai e pela mãe; cada qual preocupado com sua vida e com seus companheiros, e nunca querem ficar com ele. Por causa disso, o garoto não tem maiores problemas para se afastar de casa por uns dias, o período necessário para se tornar um super jogador, porque ninguém notaria sua ausência. O pai pensaria que ele estaria com a mãe e seu companheiro, e vice-versa. Além disso, Laura Bergallo, propositadamente ou não, situa o início do texto alguns dias antes da Semana Santa. Alguns comentadores e biógrafos de Dante Alighieri, como é o caso de R. W. B. Lewis (2002), acreditam que a peregrinação do poeta pelo Inferno inicia-se numa quinta-feira da Semana Santa. Se considerar a quantidade de dias empreendidos na preparação do garoto (os procedimentos cirúrgicos), seu ingresso no jogo acontece em dias muito próximos à descida “real” do poeta ao Inferno.

Concordando em fazer parte da experiência, Bruno é então levado para o laboratório, localizado em um lugar bastante afastado da cidade. O garoto é acomodado em um quarto branco pela ajudante do Dr. Nereu (*fraülein* Frida), mas sua sensação de liberdade e prazer (ser chamado para jogar) vai-se consumindo aos poucos e ele se vê automaticamente aprisionado, inserido em uma espécie de inferno pessoal. Como as pesquisas e os testes deveriam começar logo, o primeiro passo para a transformação de Bruno em um *supernerd* foi a injeção de um chip em seus olhos, para “enxergar melhor”:

Depois de ter mergulhado de cabeça numa escuridão vazia por um tempo indefinível, Bruno começa agora a acordar aos poucos e, ainda meio grogue da anestesia, abre os olhos devagar.

Na medida em que a nuvem que atrapalha sua visão vai desaparecendo como fumaça no ar, ele vê as caras do médico e da alemãzona

debruçadas sobre ele e percebe que está deitado na cama do quarto branco.

Mas percebe mais, muito mais. Para seu espanto, nota que consegue ver com absoluta perfeição cada poro da pele do rosto daqueles dois, cada pelo da penugem fininha que cobre as bochechas vermelhas de *fräulein* Frida, cada uma das minúsculas veiazinhas rosadas que se emaranham no branco do olho do dr. Nereu.

– E então? – pergunta o médico, muito ansioso. – Está notando alguma diferença? O *chip* que implantei em seus olhos funciona como o previsto?

Bruno está impressionado:

– Caraca! Consigo ver cada detalhe incrível... e sem óculos! (BERGALLO, 2009, p. 38).

Com a intervenção cirúrgica, a implantação de um super poderoso chip em seu olho, Bruno passa a ter uma visão praticamente microscópica, enxergando os mínimos detalhes de tudo. A segunda etapa do processo, a inserção de outro chip, mas desta vez em seus ouvidos, faz com que o garoto passe a “ouvir melhor”. O fato de “ver” e “ouvir melhor” remetem ao clássico conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho”. Se o Lobo, por ter orelhas e olhos grandes, consegue enxergar e ouvir melhor a menina Chapeuzinho,²⁶⁵ Bruno com seus chips implantados também o consegue, e de maneira extremamente aguçada. A diferença é que no menino essas alterações não são visíveis, o que o torna em um Lobo às avessas, ouve e escuta melhor por conta de uma transformação interna e invisível. Além disso, dentes/boca grande(s) não faria(m) diferença em um jogador, pois não contribuiria(m) para melhorar suas habilidades em um game, mas sim um “cérebro melhor”. Por isso, o último passo da “metamorfose” (ou chipmorfose) é a implantação de um último chip em seu encéfalo, o que

²⁶⁵ “Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama. Admirada ao ver como sua avó era, assim sem roupa, ela disse:/ –Vovó, que braços grandes!/ –São para abraçá-la melhor, minha filha!/ –Vovó, que pernas grandes!/ –São para correr melhor, minha filha!/ –Vovó, que orelhas grandes!/ –São para escutá-la melhor, minha filha!/ –Vovó, que olhos grandes!/ –São para enxergá-la melhor, minha filha!/ –Vovó, que dentes grandes!/ –São para comê-la!” (ANDERSEN, 1997, s/p).

o tornaria um verdadeiro “homem biônico”. Mas o garoto não gosta dessa ideia, porque qualquer descuido poderia ser fatal. Além disso, seu entusiasmo é corrompido quando descobre que, na verdade, ele é uma cobaia de uma pesquisa surreal da Tech Medical Research Corporation – que nos faz recordar, infelizmente, de experimentos nazistas feitos no período que compreende a Segunda Guerra Mundial – e só poderá sobreviver se conseguir enfrentar os nove círculos do *Inferno*, num game empolgante.

Com super olhos e super ouvidos, capazes de enxergar tudo em 3D, e até em lugares escuros, Bruno está pronto para iniciar os primeiros testes. *Fraülein* Frida explica ao garoto o tipo de jogo, até então por ninguém vencido, a que será submetido: “–Trata-se de um jogo de ação e aventura [...] e é baseado num famoso e alegórico poema do século XIV” (BERGALLO, 2009, p. 43). Dr. Nereu, que está junto neste momento, acrescenta dizendo que o garoto vai encarnar o personagem principal, “que, ao se desviar de uma estrada reta, encontra-se perdido numa selva escura” (p. 44), e vai precisar enfrentar perigos inimagináveis. O alegórico poema a que a “alemãzona” se refere é a *Divina Commedia*, e o personagem principal é Dante, mas esses nomes não são citados em momento algum do livro. A referência ao leitor procura ser feita de forma sutil e só será percebida pelo leitor “mais informado”.

Para ganhar o game, Bruno, tal qual Dante-personagem, precisa passar por todos os obstáculos, enfrentar monstros, diabos, almas, para assim chegar ao Céu, objetivo do jogo. E isso de antemão me permite concluir que o *Purgatório* inexistente no game, estando o *Paraíso* sutilmente representado pelo objetivo final: atingir o Céu.

O jogo é dividido em dez fases, e cada uma delas contempla um dos círculos do *Inferno*, incluindo-se o Anteuferno como a primeira delas. Na *Divina Commedia*, à medida que os poetas avançam para o centro, culpa e pena agravam-se nos círculos, e no jogo esse aspecto não poderia estar diferente: a cada fase-círculo concluída, o nível de dificuldade também aumenta. Em cada uma das fases há dificuldades e obstáculos a serem vencidos, e isso traz em evidência elementos recriados pela autora; ou seja, o que ela fez com o poema (e o *Inferno*) para transformá-lo em um jogo.

Embora a primeira fase seja, a exemplo do poema, “introdutória”, em que a autora apresenta o Anteuferno ao jogador, e é intitulada, “O Portal dos Sem-Esperança”, ela [a fase] também precisa ser vencida para

que se possa seguir adiante. Assim, como no poema, Bruno-Dante (ou avatar²⁶⁶ de Bruno) encontra-se perdido em uma selva escura. Depara-se com as três feras ameaçadoras (pantera, leão, loba) e não sabe como se defender, mas aparece um “homem negro e apumado, de cabelo bem branco, rosto enrugado e olhar sábio” (BERGALLO, 2009, p. 47). Trata-se de Virgílio, mas a escritora, novamente, em momento algum faz referência ao nome do poeta latino que vai servir de guia e companheiro de jogo a Bruno. Assim, a peregrinação pelos círculos do Inferno não é mais feita por Dante e Virgílio, mas por Bruno (ou o avatar de Bruno) e pelo sábio homem negro, o mestre, que o acompanha, explicando o caminho, e o auxilia nas dificuldades. Por conta disso, acredito, não são referenciadas figuras históricas do período de Dante, porque essas relações não fariam qualquer sentido para o avatar de Bruno, e também para outros jogadores. Segundo Dante Milano (1965, p. 108), “Dante, quando rememora o passado, olha-o de perto. As personagens que encontra no outro-mundo não são meros fantasmas. São ainda existentes, atuantes. Dante não recorda, – evoca”. Para Dante-Bruno, rememorar o passado de Dante, por meio de personagens históricas, significaria transformá-los em meros fantasmas porque (alguns deles) inexistentes, de pouca influência para o universo do adolescente.

Embora o velho com olhar sábio oriente o garoto quando se depara com as feras e diga não ser aquela a estrada certa, tratando-se de um jogo, Bruno-Dante deve lançar-se ao experimento, à tentativa e, portanto, está constantemente vulnerável ao erro. O jogador insiste na pantera, mas é quase abocanhado por ela. Além disso, o sábio, o mestre, o homem negro, o poeta, que suponho Virgílio, atua como um protetor, guardião, guarda-costas de Bruno e o salva de inúmeros obstáculos no jogo. Todas as suas falas aparecem sempre em forma de versos, e como no poema de Dante, ele está ali como a representação da razão, aquele que instrui o garoto para tomar o caminho da estrada certa. Tal

²⁶⁶ “Em ambientes digitais podemos vestir uma máscara quando atuamos por meio de um avatar. Um avatar é uma imagem gráfica como um personagem num videogame. Em muitos jogos e salas de bate-papo da internet, os participantes escolhem um avatar para poderem entrar num ambiente comum. Mesmo quando os avatares gráficos são desenhados grosseiramente ou oferecem possibilidades muito limitadas de personificação, eles ainda são capazes de proporcionar identidades alternativas que podem ser utilizadas com vigor.” (MURRAY, 2003, p. 114).

acompanhante, em seus versos, também lança explicações de cada uma das fases-círculos do jogo. Exemplifico com a primeira fase, onde se encontram os ignavos:

São estas as almas
 Dos que viveram ao léu
 Para o Inferno não vão
 Mas não merecem o Céu

Perderam anos na Terra
 Sempre entre o Bem e o Mal
 Quem não acerta e nem erra
 Fica sofrendo no umbral.
 (BERGALLO, 2009, p. 50).

Todas as almas, seres, monstros, demônios, que ali estão, são sempre vistos como “empecilhos” e dificuldades de toda a ordem a serem enfrentados. Em cada fase, pecadores, monstros, demônios, criaturas, tentam, à sua maneira, neutralizá-los e impedi-los de prosseguir. No final da primeira fase, os viajantes chegam à margem de um rio de águas pantanosas e cinzentas, mas um “velhote pálido e de olhos em brasa, pilotando uma embarcação” (BERGALLO, 2009, p. 50) tenta os impedir da travessia, dizendo: “– Se vocês estão vivos, não podem passar! Afastem-se das almas dos mortos agora mesmo! – ordena ele, rangendo os dentes podres” (p. 50). Como precisam atravessar o rio, devem enfrentar o barqueiro. E é nesse momento que percebemos que o “homem negro” (aquele que está no lugar de Virgílio), parece ter autonomia no jogo; é um jogador à parte; toma atitudes e decisões e, acima de tudo, é tão astuto e habilidoso quanto Bruno:

Mas novamente o poeta salva a situação.
 Engana o barqueiro fingindo que se afasta e,
 enquanto Bruno agarra o barco com uma das
 mãos, os dois pulam rápido para dentro, voando
 lépidos por cima de um monte de almas penadas.
 (BERGALLO, 2009, p. 50).

Encontramos outro exemplo da interferência/auxílio de Virgílio páginas adiante, no Quinto Círculo, quando os pecadores tentam puxar Bruno-Dante para dentro do lamaçal:

Parece mesmo que é o fim de tudo.

Mas, no último instante, o velho sábio estende sua mão para ele, que consegue agarrá-la num golpe rápido. Os dois lutam juntos e, finalmente, Bruno escapa daquele horror. (BERGALLO, 2009, p. 75)

Pelo caminho os dois jogadores têm de se desvencilhar de insetos enormes, esmagar serpentes, soltar-se de plantas carnívoras e espectros fantasmagóricos, enfrentar morcegos zunindo, mas conseguem se livrar disso porque Bruno tem ouvidos e olhos extremamente aguçados.

A segunda fase do jogo é denominada de “O Primeiro Círculo do Inferno”, e apresenta o Limbo, mas o único obstáculo enfrentado é o de atravessar um túnel cujo caminho é formado por um rio caudaloso de lágrimas que quase os afoga. E assim vão os peregrinos passando de fase em fase. Passam pelo “juiz-monstro” que começa a berrar insandecidamente para ferir os ouvidos sensíveis de Bruno-Dante, mas Mestre-Negro-Virgílio tapa os ouvidos do garoto para que não desmaie outra vez; neutralizam com terra um cão de guarda espantoso de três enormes cabeças; desviam de milhares de sacos pesados, que são empurrados por avarentos e pródigos, com agilidade para não serem esmagados por eles; ludibriam vultos enfurecidos, cobertos de lama que tentam agarrá-los para dentro, esqueletos que intentam empurrá-los para o fundo das covas em chamas, centauros que procuram atingi-los com flechas zunindo por cima de suas cabeças. Na verdade, grande parte dos obstáculos do game deste livro restringe-se a fugas, esquivas, escapatórias, desvios, caracterizando-se muito mais pela “passividade” do que pela “atividade”; o jogador é menos *agens*.

Na análise das adaptações afirmei que um dos círculos mais comprometidos, por causa também de suas subdivisões, as dez fossas/valas concêntricas, é o Oitavo, dito “Malebolge”, que no livro de Laura Bergallo corresponde à nona fase do jogo. Porém, a escritora lançou mão de uma estratégia bastante interessante: Bruno e seu acompanhante-guia-às-vezes-também-jogador, embarcam em uma espécie de vagão de um trem-fantasma que deve ser conduzido por eles, em espiral, pelo Oitavo Círculo. Caso tombem, ou sejam mal-sucedidos, fim do jogo, e fim para Bruno.

Concentradíssimo e cruzando os dedos, Bruno assume a direção do vagão e dá a partida. Assim que descem à primeira vala – e enquanto

não começa o horror que virá –, o sábio aproveita para comentar:

*É neste lugar de perigos
Que penam os fraudulentos
Gente que enganou amigos
Sem ligar pros seus tormentos*

Mas não consegue recitar uma segunda estrofe. O vagão chega sacolejando a um lugar esfumaçado, onde centenas de diabos ensandecidos chicoteiam prazerosamente uma interminável fileira de almas nuas e desesperadas, que tropeçam e berram de dor. (BERGALLO, 2009, p. 100-101).

Bergallo não descarta a concisão, mas seu recurso – o vagão de um trem – faz com que a narração tenha dinamicidade ou – para utilizar uma das especificidades da literatura, como afirma Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) –, “rapidez”, pela moderação da expressão na luta contra o tempo. O segredo, afirma Calvino, “está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto” (p. 48). Dessa forma, sentados nesse vagão, Bruno e o mestre, percorrem, embora rápida e fugazmente, todas as valas desse círculo.

Na última fase, o *gran finale*, que diz respeito ao Nono Círculo, Bruno-Dante precisa atravessar toda a extensão do rio congelado, sem pisar ou chutar nenhum daqueles infelizes, e sem que a superfície do gelo se quebre com o seu peso.²⁶⁷ Ele, também, precisa passar por Lúcifer que, ao vê-los, se põe a caçá-los ardidamente. Bruno-Dante, para vencer o comandante infernal, não luta com ele, mas encontra uma saída: “abraçado a seu mestre, salta para as costas do demônio e agarra-se a seus pelos espinhentos, baixando aos poucos em direção a uma parede de pedra, onde há uma pequena abertura” (2009, p. 118).

²⁶⁷ Curiosamente, antes de se encontrar com Lúcifer, em *Dante's Inferno* (game), Dante-jogador deve percorrer uma ponte de gelo que vai se destroçando/derretendo aos poucos. Se ficar parado por muito tempo sobre um dos blocos de gelo, por conta de seu peso, este poderá cair e o jogador afundar-se com ele no abismo.

Abertura que os levará a vislumbrar as estrelas e a vencer os desafios do Inferno.

Bruno conseguiu sobreviver ao Inferno, “por isso merece o Céu!” (BERGALLO, 2009, p. 119). Ao vencer, surge na tela uma linda personagem de longos cabelos vermelhos e olhos cor-de-mel que beija efusivamente o jogador.

A ideia/tema/assunto do livro torna evidente que a ideia da escritora Laura Bergallo faz sentido. Não seriam os atuais jogos de computador grandes narrativas, porém feitas por outro canal (o videogame ou computador), que se diferenciam pela constante e evidente possibilidade de interação e habilidade pessoal (do jogador)? São também narrativas que se constroem gradativamente, pois o leitor pode tanto completar todas as fases, atingindo objetivo máximo ao “zerar o jogo”, como pode ficar na metade, e ali permanecer por um bom tempo, sem vencer com sucesso. A vantagem da tecnologia da contemporaneidade é que os jogadores de games podem salvar seus jogos para continuar, em outro momento, de onde pararam e gravar na memória [do computador/videogame] os melhores resultados, por exemplo. Além disso, segundo Peter Hunt (2010, p. 275), “As mídias eletrônicas não estão alterando apenas o modo como contamos histórias: estão alterando a própria natureza da história, do que entendemos (ou não) por narrativa”. Como narrativas que podem ser vivenciadas virtualmente; histórias que podem ser inventadas em um universo à parte, caso de jogos como *Second life*, que simula aspectos da vida real e social do ser humano – uma vida paralela: ser o que quiser e fazer bem o que quiser. Dependendo do uso pode ser encarado como jogo, simulador ou rede social.

No game, há também aquilo que podemos chamar, em um jogo, de “cena cinematográfica”, em que o jogador transforma-se exclusivamente em espectador e observador, não podendo interferir no desenrolar dos acontecimentos – embora Bruno o deseje, é impedido por Virgílio –, como é o caso do exemplo a seguir, na entrada da cidade de Dite:

A essa altura os últimos fugitivos já foram embora, e um grande alívio toma conta de Bruno. Quer falar alguma coisa, mas o velho sábio faz sinal para que fique em silêncio. Então o anjo enfrenta com firmeza os demônios que guardam o muro, toca a porta de entrada com uma pequena

vara mágica, e ela se abre para os dois. (BERGALLO, 2009, p. 77).

É o momento em que o anjo entra em ação, é o momento da cena programada, e da obrigatoriedade da espera. É preciso assistir à cena para compreender o game. E essas cenas colaboram para que os fios da narrativa vão sendo tecidos.

Bergallo, em um dos momentos do livro, por intermédio de Bruno, apresenta a tensão que existe quando o jogador se dá conta de que precisa retornar à realidade:

Ele está praticamente em transe, tão completamente envolvido pelas trepidantes emoções do jogo, que o mundo real parece ter desaparecido por completo.

Com grande esforço transporta a mente de volta para a realidade concreta, dá o *pause* como a alemã mandou, solta lentamente o *joystick* abrindo os dedos tensos e se dá conta de que passou o dia inteiro jogando. (BERGALLO, 2009, p. 94).

Dessa forma, Bruno vivencia histórias paralelas, aquela que apresenta o *Inferno* no jogo, e o outro inferno, o da sua vida real, a vontade de fugir daquele calabouço e daquela pesquisa insana quanto antes. Uma espécie de *Purgatório* vai acontecer após o término do jogo. Quando Bruno é salvo pelo amigo Nho Jucá, um eremita, poeta, assim como Virgílio do game, negro de cabelos brancos que, com a ajuda de gnomos, descobre a senha do alçapão que o mantinha preso e o liberta dos perigosos pesquisadores, que iriam implantar chip no encéfalo do garoto no dia seguinte. Nho Jucá e Bruno saem da casa, mas são surpreendidos pelo médico armado na companhia da alemãzona. Como o eremita é amigo de uma bruxa (prima de dr. Nereu), de nome Luara, que dialoga com a natureza (seres elementais), eles conseguem fugir e dirigem-se a uma caverna de uma cachoeira, mas ainda precisam lutar muito para escapar e dar um fim legítimo ao médico e à sua auxiliar.

Quem intercede pelo Bruno-Dante não é Beatriz, mas a menina Luara, digna de uma beleza incomparável e jamais vista, cujo nome significa a primeira estrela que brilha no céu. Com Luara-Beatriz, o garoto “é invadido por uma sensação de bem-estar que nunca experimentou antes na vida” (BERGALLO, 2009, p. 140).

Na história paralela, Nho Jucá é aquele que vai conduzir Bruno pela *via dritta*, é quem vai tirá-lo da “selva escura” que, na verdade, é um quarto branco. Depois, esse papel [conduzir Bruno pela estrada certa] será feito por Luara, pois Nho Jucá ficará na cachoeira. A menina tentará levar Bruno a Vale Azul, o povoado mais próximo, mas será impedida pelos dois perseguidores: Dr. Nereu e *frauillein* Frida, sendo presa junto com Bruno. Em um acidente no rio, retornando para o laboratório, apenas Bruno e Dr. Nereu são socorridos; o garoto, então, acorda em um hospital, e retorna ao laboratório para salvar Luara que havia sido pega pela alemãzona.

Luara não fala de uma força religiosa, como Beatriz, mas de seres elementais, ondinas, gnomos, tem ligação estrita com a Natureza. “– Você não é obrigado a acreditar nos seres elementais – admite a menina, contrariada –, mas sem eles você não teria conseguido escapar” (BERGALLO, 2009, p. 147). Se Dante, na *Divina Commedia*, é salvo por Beatriz que vai ao encontro de Virgílio a pedido de Santa Lucia, no livro de Laura Bergallo, “foram os gnomos que conseguiram a senha de entrada do laboratório. Foram os silfos que derrubaram a colmeia da árvore. Foram as ondinas que nos salvaram dos tiros e nos tiraram do rio. E foram as salamandras que mandaram aquele raio” (2009, p. 147). E, a exemplo da *Divina Commedia*, o final não poderia ser diferente porque tudo acaba bem. Será que o final de *Dante’s Inferno* também é feliz, como o pressupunham as comédias na concepção aristotélica? Isso é o que veremos na análise que se segue a seguir do videogame e da posterior animação *Dante’s Inferno*.

4.2. O *Inferno* em jogo, em animação

4.2.1. Em jogo

Dante’s Inferno, ou *O Inferno de Dante*, é um jogo de videogame desenvolvido pelas empresas Visceral Games e Electronic Arts, lançado em 2010. Neste jogo, a *Divina Commedia* não apenas encena, mas está em cena, em jogo, em ação. O tema, como o próprio título do jogo já evidencia, trata da primeira parte da *Divina*, o *Inferno*, onde o poeta-personagem, em sua peregrinação, encontra personagens históricos, figuras da mitologia, do imaginário cristão e, inclusive, personalidades de seu próprio tempo. O Inferno do game é composto por nove círculos que levam até o centro da Terra; cada um deles corresponde a um tipo de pecado que, no jogo, e a exemplo do livro de Laura Bergallo, Dante-



Figura 14 – Dante em *Dante's Inferno* (jogo para videogame)

personagem-jogador deve ultrapassar para seguir para a próxima etapa – e preferimos o uso deste termo, em detrimento de fase, porque o jogo para videogame não possui fases bem definidas. Há etapas, divisões por círculos, obstáculos a serem vencidos.

Aquele que espera encontrar a imagem conhecida de Dante, homem franzino, de estatura mediana, de rosto fino e alongado, com nariz aquilino, túnica longa (o *lucco*), ramos de louro na cabeça – imagens que encontramos nas ilustrações de Sandro Botticelli, no século XV, e posteriormente, nas de Gustave Doré, no século XIX, e que estão em consonância com as descrições feitas por Boccaccio, no *Trattarello in laude di Dante*:

Noosso poeta, então, tinha estatura mediana, e, assim que tomado pela idade madura, passou a andar mais curvado, e o seu andar era grave e manso, com vestes honradas sempre vestido, com aquele indumento que era conveniente à sua maturidade. A sua face era longa, e o nariz aquilino, e os olhos maiores que pequenos, os maxilares grandes, e o lábio inferior era sobreposto pelo superior; e sua cor era morena, e os cabelos e a barba espessos, pretos e crespos, e em sua face sempre melancólico e pensativo.²⁶⁸

²⁶⁸ “*Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura, e, poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d'onestissimi panni sempre vestito in quell'abito che era alla sua maturità convenevole. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso*”. Disponível em: <<http://bepi1949.altervista.org/biblio2/tratta/tratta2.htm#c17>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

Ilustrações, portanto, que se responsabilizaram por instaurar no imaginário coletivo a figura do poeta italiano. O leitor que conhece essas “imagens” vai ser surpreendido por encontrar Dante vestido como um guerreiro medieval, corpulento, pernas e braços cobertos por uma armadura. Para que ele se lembre de seus pecados, é costurada em seu



Figura 15 – Dante e Virgílio
(animação *Dante's Inferno*)

peito, em formato de cruz, uma faixa onde se encontram todas as atrocidades, injustiças, maldades, cometidas por ele em vida. E serão essas imagens, essas memórias, essas lembranças que o atormentarão, em *flashbacks*, durante o seu percurso.

O objetivo do jogo é salvar Beatriz, que foi raptada por Lúcifer. Para que isso aconteça, o jogador (Dante) deve ultrapassar os obstáculos distribuídos entre os nove círculos e enfrentar a criatura diabólica no centro gelado do Inferno. Quando Dante foi para as Cruzadas, prometeu amor eterno à amada, assim, Beatriz fez uma aposta com Lúcifer, acreditando que Dante nunca a trairia. Como ele a traiu, sua alma [a de Beatriz] foi levada como presa para o Inferno para se tornar a mais nova noiva de Lúcifer. De iluminada alma dos céus, Beatriz poderia vir a se tornar a companheira maléfica de Lúcifer, a rainha do Inferno, aquela que seria a responsável pela proliferação demoníaca a toda eternidade, ocupando o lugar de Helena de Tróia, Salomé e Cleópatra, que também foram noivas do comandante infernal. A diferença de Beatriz para com aquelas que a precederam está na pureza do seu espírito.

Em determinado momento das Cruzadas, Dante é esfaqueado e, prestes a morrer, encontra-se cara a cara com a Morte personificada, com quem luta até derrotá-la. Como consequência disso, ao retornar para casa, encontra Beatriz morta, sendo levada pelo anjo caído para as repartições inferiores. Assim, empunhando a foice que havia roubado da Morte ao lutar com ela,²⁶⁹ e munido de uma cruz que recebera de sua amada, Dante ingressa nas veredas do Inferno, guiado por Virgílio. O poeta latino é seu guia, mas não participa das lutas e obstáculos; atua

²⁶⁹ Na animação, de que tratarei a seguir, o leitor-espectador é privado dessa explicação – a proveniência da foice –, desnecessária já que o público-alvo da animação é formado, prioritariamente, pelos jogadores, os quais teriam/têm essa informação pelo conhecimento do jogo.

como um orientador, que aparece em algumas etapas para explicar o caminho ou aquilo que encontrará pela frente. Se o jogador se aproximar de Virgílio, terá explicações, caso contrário, pode seguir adiante. As aparições de Virgílio, e outras posteriores de Lúcifer em posse de Beatriz, memórias de seu passado relacionadas aos pecados, colaboram para que o game se transforme em “narrativa”, pois o jogo é interrompido (ato de jogar) para que sejam apresentadas algumas cenas cinematográficas – momento em que o jogador é colocado na condição de espectador; abandona temporariamente o controle e assiste o desenrolar da história sem interferir.

Os atuais jogos de videogame podem ser vistos como grandes narrativas, cujo personagem principal é o espectador, o jogador, melhor dizendo, aquele que “lê”, interage e joga. Segundo Janet Murray (2003, s/p), “Os videogames estão se tornando cada vez mais cinematográficos, e viraram alvo de algumas das mesmas objeções levantadas contra filmes e programas de televisão que transgridem os limites sociais da violência e da sexualidade.” (s/p). Isso quer dizer que representar, jogar e contar histórias são “ações” que estão intimamente ligadas. Encenamos as histórias em vez de apenas “testemunhá-las” (MURRAY, 2003). E usamos, até mesmo, nosso corpo como *joystick*, tratando-se de videogames com sensores de movimento.

A primeira etapa do jogador de *Dante's Inferno* é enfrentar a Morte para poder entrar no reino inferior. Matando a Morte, e não sendo morto por ela, pois estar morto é condição aparentemente necessária para estar no Inferno – excetuando-se Dante, São Paulo e Eneias –, obtem-se o “ingresso” para entrada neste reino. Se Dante-jogador vence a Morte, e, portanto, machuca-se, perdendo frações de vida, depois “morre” ressuscitando em seguida, não se sabe ao certo se está morto ou vivo no jogo – diferentemente de Dante, o poeta-personagem, na *Divina Commedia*, em que várias partes do poema fortalecem-no como vivo, seja por sua sombra, pelas pegadas que deixa, pelo peso que seu corpo causa na embarcação. Na verdade, essa resposta só é tida pelo jogador assim que “zerar o jogo”, quando Lúcifer revela que Dante foi morto, apulanhado pelas costas, por um soldado da cidade de Acre,²⁷⁰ antiga fortaleza que fez parte do reino de Jerusalém nas Cruzadas. Portanto, o Dante do game estava morto em toda a sua peregrinação. A respeito dos finais dos jogos, diferentemente dos finais dos filmes, acrescenta Hutcheon:

²⁷⁰ Denominada, no momento das Cruzadas, São João de Acre, atualmente Acre, situada em Israel.

Nos jogos, todavia, não há a mesma segurança proporcionada pelos filmes a respeito do sucesso final do protagonista; essa insegurança ou tensão, claro, é parte da diversão do jogador. Tal como ocorre nas várias formas de hiperfíctas, o importante é o processo, não o produto final. (HUTCHEON, 2011, p. 83).

A cada vez que Dante “morre” – o que vale dizer, que o jogador não consegue cumprir com o objetivo –, há a oportunidade de tentar de novo, e cada tentativa é “separada” por um verso do *Inferno* que aparece

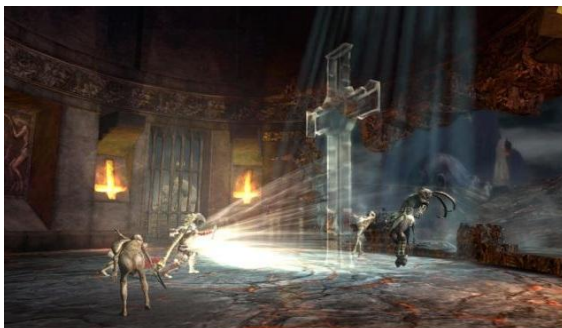


Figura 16 - Dante lutando com a cruz de Beatriz

em outra tela (que se sobrepõe à do jogo, naturalmente). Se houver dez tentativas para vencer um obstáculo, aparecerão dez versos diferentes, aleatórios e

intervalados. Por ser uma produção de empresas americanas, e por conta da soberania internacional da língua inglesa, esses versos, bem como todas as explicações, palavras, falas são em inglês.

Para enfrentar demônios, diabos voadores, criaturas maléficas, mitológicas, monstros infernais diversos, Dante-jogador tem duas “armas”: a foice que ganhou da Morte (que lhe serve como lança, espada, “corda” (que se estica) para fazer “rapel” pelos paredões e precipícios) e a cruz que recebeu de Beatriz (que possui magia e tem poder exclusivo de deter criaturas em chamas). Aliás, algumas criaturas apenas são eliminadas com o uso sequenciado delas.

O Dante-jogador, também, tem outros recursos para se fortalecer: pequenas fontes (fontanas) de magia, de vida, de redenção, as quais são



Figura 17 – Dante lutando com a foice

espalhadas pelo caminho, cada uma sinalizada por uma cor (azul, laranja/amarela, verde) e se nutre delas colocando sobre cada uma a cruz de Beatriz, como se estabelecesse uma “ponte” entre o céu e o inferno – a purgação instantânea. E, se não se fizer necessário, o jogador tem a liberdade de ignorá-las. Na trajetória, há relíquias espalhadas pelo caminho que consistem em objetos diversos, cada qual, em posse, proporciona uma “magia” diferente em um futuro enfrentamento. Ainda, durante o percurso, Dante-jogador encontra almas (personagens históricas e mitológicas do próprio poema) que podem ser libertadas ou punidas pelo jogador. Dante não pode lutar com elas. Após a alma ser punida ou salva, surge uma explicação na tela a seu respeito. Francesca da Rimini, Semíramis, Ciaccio, Hécuba, Filippo Argenti, Cavalcante dei Cavalcanti, Átila, Brunetto Latini, Guido Guerra e Tirésias são algumas das inúmeras almas espalhadas no “cenário” que podem ser salvas ou punidas.

Se quiser absolvê-las, abre-se um “minigame” e, conforme for o número de acertos, almas serão computadas. As almas adquiridas são utilizadas para evolução do personagem (de forma sagrada *Holy* (almas absolvidas com a cruz de Beatriz) ou de forma profana *Unholy* (almas profanas punidas com a foice da Morte), e as magias adquiridas estão relacionadas com um destes caminhos. Todos esses “recursos” individualizam o jogo e permitem, pelas escolhas ou negações, que o jogador trace um itinerário pessoal, único. O jogo é indicado a partir de 17 anos por conter cenas de violência intensa, sangue, conteúdo sexual e nudismo,²⁷¹ e é permitido somente para um *player* (jogador); uma

²⁷¹ Quando Dante-jogador enfrenta Cleópatra no Segundo Círculo, ela o tenta seduzir. Algumas das personagens com as quais luta durante o jogo fazem gestos obscenos oferecendo o corpo; Dante-jogador pode literalmente destruir algumas das criaturas que enfrenta; Lúcifer tem seu membro sexual totalmente exposto – importante fazer um esclarecimento: há “dois” Lúcifers, mas que significam o mesmo: o grande de três cabeças – o conhecido pelos leitores da

trajetória que deve ser feita individualmente, tanto é que Virgílio pode ser – não significa que o seja – “desprezível”.

Como sabe o jogador onde parou seu percurso quando “fatigado” de ser Dante? Pela “salvação”, ou seja, à medida que avança, tem a oportunidade de salvar seu desempenho, seu jogo, sua peregrinação. Mas – e esse detalhe é bastante peculiar – só o pode fazer quando aparece a estátua de Beatriz, ajoelhada, nua, com uma cruz em suas mãos. E quando o faz, há a inversão do propósito do game²⁷² e certa consonância com o poema: Dante é salvo por Beatriz.

Embora o jogo se baseie no texto do poeta italiano, é possível perceber, desde o início, uma adaptação-livre, uma apropriação que, por isso, não tem a “obrigação” de estar colada ao original.²⁷³ Segundo o professor Affonso Romano de Sant’anna (1998), o termo “apropriação” entrou “recentemente” na crítica literária, pois sua técnica chegou à literatura através das artes plásticas, especialmente com as experiências dadaístas, a partir de 1916, tendo seu retorno mais forte nos anos 60, com a pop art. É uma “prática” que se identifica com a “colagem” – diversos materiais presentes no cotidiano, reunidos e sobrepostos para formar uma imagem ou objeto artístico. A apropriação está ligada com o fato de “re-apresentar”, e não representar; “é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização.” [...] Ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado” (SANT’ANNA, 1998, p. 46).

Além disso, não podemos perder de vista que adaptações para videogame, baseadas em filmes, livros, são ainda um caminho para estabelecer uma propriedade ou uma franquia, especialmente por poderem ser reutilizados em outros meios. Novos consumidores são/serão criados. A respeito disso, afirma Linda Hutcheon (2011, p. 26), “multinacionais que hoje têm estúdios cinematográficos já possuem os direitos para histórias em outras mídias, para que dessa forma possam reciclá-las para os *videogames*, por exemplo, e depois comercializá-las em suas estações televisivas”. E um exemplo disso é a animação *Dante’s Inferno* – da qual tratarei adiante –, criada pelas mesmas produtoras tendo por base o jogo para videogame. Um produto que derivou de outro ou, melhor dizendo, um produto que reciclou outro.

Divina –, e um menor, de uma cabeça, mais humanizado, que “sai” do corpo do gigante Lúcifer após este ser derrotado para continuar a lutar com Dante.

²⁷² Lembrando que o objetivo do game é salvar Beatriz.

²⁷³ Esse comentário tem estrita relação com o meu entendimento e conceito de “adaptação”, apresentado no segundo capítulo desta pesquisa.

Por outro lado, não podemos “demonizar” o videogame, pois ele é, também, um dos caminhos para que os leitores deste século entrem em contato, de alguma forma, com a *Divina Commedia*, com Dante. Por intermédio do videogame, o jogador se torna personagem e atua naquele universo ficcional de imagens e mundos (im)possíveis e interage adicionando uma dimensão física, envolvendo-se emocionalmente. Embora tenham um apelo a efeitos visuais de toda ordem, acrescenta Linda Hutcheon (2011, p. 38), “O que os *videogames* e experimentos de realidade virtual não podem adaptar com facilidade é aquilo que os romances são perfeitamente capazes de representar: a “*res cogitans*”, o espaço da mente”. Não o conseguem porque já apresentam um espaço, um cenário, os quais vão sendo desbravados pouco a pouco pelo jogador. Embora o áudio possa ser altamente explorado por conta dos efeitos quando dos enfrentamentos e das “artilharias”, das músicas que servem de pano de fundo e que podem “preparar” o jogador para o que poderá encontrar pela frente, uma questão que os videogames também não conseguem adaptar com facilidade é uma percepção sensorial no que se refere ao olfato e ao tato,²⁷⁴ que são apreendidos no poema pelas descrições feitas pelo poeta italiano.²⁷⁵

Os videogames²⁷⁶ – a exemplo do computador e da Internet – ainda são vistos com bastante desprezo e ameaça a crianças e adolescentes, receio também provocado pelo cinema e pela televisão a partir da década de 70. Por adicionarem interatividade, envolvendo a visão, o som e o movimento, “Críticos condenaram a estimulação fácil dos jogos eletrônicos como uma ameaça aos prazeres mais reflexivos da cultura impressa” (MURRAY, 2003, p. 36).

Se muitas gerações “aprenderam” inglês jogando videogame, como negar sua eficiência em matéria de “leitura”? E que oportunidade melhor para brincar de ser “Indiana Jones”, “Darth Vader”, e até mesmo “Dante”, que não por intermédio de jogos?

²⁷⁴ O paladar também, mas não entra no mérito de nossa discussão.

²⁷⁵ Questionada por um conhecido, que é jogador de *Dante's Inferno*, a respeito de algumas relações estritas entre o jogo e o poema, comecei a tecer alguns exemplos, usando expressões como: “chuva gelada e grave”, “ambiente fétido”, “rio quente”... Ao ouvir essas expressões, o outro, que com o primeiro estava, que apenas conhece o jogo e, portanto desconhece a *Divina Commedia* assim como primeiro, inquiriu: “chuva ácida?”, “ambiente fétido?”, onde? Como?

²⁷⁶ Refiro-me aqui aos videogames como “objetos” de consumo, pois é possível jogar pelo computador também.

O poder de transformação do computador é particularmente sedutor em ambientes narrativos. Ele nos deixa ávidos pelo uso de máscaras, ávidos por agarrar o joystick e virar um vaqueiro ou um combatente espacial, ávidos por entrar num MUD²⁷⁷ e assumir a identidade de GarotaElfo ou PunhalNegro. Como os objetos no meio digital podem assumir múltiplas representações, eles trazem à tona nosso prazer pela variedade em si mesma. (MURRAY, 2003, p. 153).

O computador e a tecnologia estão nos proporcionando um novo palco para a criação de um teatro participativo; estamos aprendendo a encenar experiências emocionais autênticas (MURRAY, 2003), mas que sabemos não serem reais. Diante disso, podemos perceber que está, sim, instaurado um novo emblema de leitores, alguns dos quais pertencentes à geração *Homo zappiens*,²⁷⁸ ou seja, uma geração que já nasceu com um mouse nas mãos (cf. VEEN, VRAKING, 2009).

Katherine Hayles, em *Literatura eletrônica – novos horizontes para o literário* (2009), ao tratar de alguns gêneros literários advindos com a textualidade eletrônica, compreende por “ficção interativa” aquilo que para muitos é apenas tido como jogo. A ficção interativa apresenta elementos de jogo mais acentuados, e não avança sem a participação dos usuários, mas “A demarcação entre literatura e jogos de computador não é clara; muitos jogos têm componentes de narrativa, ao passo que muitas obras de literatura eletrônica têm elementos de jogo [...]” (2009, p. 25). Em páginas adiante Hayles acrescenta:

Um jogador de videogames experiente tem uma percepção intuitiva de estratégia de jogos que pode faltar a um leitor de livros impressos; um leitor de livros impressos sabe como coordenar a subvocalização com percepção consciente em modos que são desconhecidos para um jogador de videogames. (2009, p. 145).

²⁷⁷ *Multi-user dungeon, domain*, ou, por vezes, *dimension*.

²⁷⁸ “O *Homo zappiens* é um procesador ativo de informação, resolve problemas de maneira muito hábil, usando estratégias de jogo, e sabe se comunicar muito bem. Sua relação com a escola mudou profundamente, já que as crianças e os adolescentes *Homo zappiens* consideram a escola apenas um dos pontos de interesse em suas vidas”. (VEEN, VRAKING, 2009, p. 12).

O excerto acima nos faz pensar a respeito das diferentes habilidades de leitura e de como os leitores acabam se configurando de acordo com os meios pelos quais a realizam. São experiências de leitura distintas que colaboram para habilidades e percepções inerentes às suas “especificidades”, e elas podem ser reduzidas, *grosso modo*, a “estrategistas *versus* linearistas”. Enquanto que para estes a linearidade é elemento fundamental, para aqueles é praticamente inexistente. Embora reconheça que muitos dos adultos nascidos na década de 80 ainda joguem videogame, e sejam consumidores de jogos, revistas, periódicos, adolescentes nascidos na década de 90, os *Homo zappiens*, também compõem esse público. Os *zappiens* não usam a linearidade; em caso de problemas, procuram resolvê-los telefonando ou twittando para um amigo, fazendo buscas em fóruns e sites diversos da Internet, ou seja, “usam redes humanas e técnicas quando precisam de respostas instantâneas” (VEEN; VRAKING, 2009, p. 32).



Figura 18 – Dante Alighieri, por Sandro Botticelli (1445-1510)

Acredito que as propostas, tanto a do livro de Laura Bergallo envolvendo um jogo, quanto a do videogame, posteriormente transformado em animação, em longa-metragem (em DVD e Blu-ray) procuram contemplar essa “geração instantânea” (VEEN; VRAKING, 2009), unindo inventividade, tecnologia, desafio(s)²⁷⁹ com a finalidade de atrair esses diferentes leitores a diferentes formas de ver/ler/jogar/estar em contato com Dante Alighieri e seu poema.

²⁷⁹ “Quando perguntamos às crianças o que é tão atraente nos jogos, elas dizem que não é tanto o elemento da diversão que é importante. É claro que se divertir é bom, mas não é o motivo principal pelo qual elas gostam de jogar. É o desafio que as atrai ao jogo; sentir-se desafiado a resolver um problema e chegar ao próximo nível é o que importa. Sem querer ofender muitos dos meus bons colegas, ousou dizer que os elaboradores de jogos de computador entenderam a psicologia dos alunos melhor do que muitos educadores” (VEEN, VRAKING, 2009, p. 46).

4.2.2. Em animação

O game *Dante's Inferno*, conforme já mencionado, resultou em uma animação, longa-metragem, lançada também em 2010, que narra toda a viagem de Dante até o momento de duelar com Lúcifer. A animação homônina, que carrega o epíteto de *an animated epic*, elaborada pelas mesmas produtoras, sob a direção de Victor Cook, Mike Disa, Sang-Jin Kim, Shuko Murase, Jong-Sik Nam, Lee Seung-Gyu, desde o princípio pode surpreender os leitores da *Divina Commedia*, os

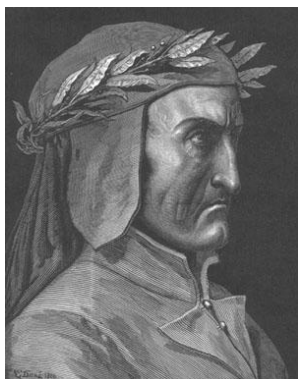


Figura 19 – Dante Alighieri, por Gustave Doré (1832 – 1883)

leitores-espectadores ou, mais precisamente, leitores-espectadores-internautas, como define Néstor Canclini (2008). Segundo esse crítico mexicano, a noção de espectador é a de que possui definida sua relação com campos específicos: o de cinema, de recitais de música, de teatro. Cada um formado em uma lógica diferente. A noção de internauta, por outro lado, alude a um agente multimídia, que combina materiais diversos (da leitura e dos espetáculos), lê e ouve. “Essa integração de ações e linguagens redefiniu o lugar onde se aprendiam as principais habilidades – a escola – e a autonomia do campo educacional” (CANCLINI, 2008, p. 22).

Isso nos faz pensar que a “fonte” passou a ser outra. Na animação, o leitor-espectador não vai se dirigir à *Divina Commedia*, ao poema de Dante Alighieri, porque para ele a “fonte primeira”²⁸⁰ é o jogo para o videogame, e vai procurar resgatar o que ficou/mudou do jogo quando da passagem/transposição para animação.

Assim, o leitor do texto de Dante torna-se um espectador, que pode tanto se admirar quanto se espantar com a animação da *Divina Commedia*. Virgílio, aquele que guia Dante na peregrinação infernal, é seu companheiro no percurso, mas muda de figura, assim como Dante, à medida que avançam nos círculos – exclusividade da animação.²⁸¹

²⁸⁰ A redundância é proposital.

²⁸¹ Na animação cinematográfica, segundo meu levantamento, Dante possui cinco “avatars” cada qual de acordo com o percurso referido a seguir: (1) Anteinferno e Limbo, (2) Do Segundo ao Quinto Círculos, (3) Sexto e Sétimo

O Dante deste século é um cavaleiro templário das Cruzadas que pratica inúmeras atrocidades em sua vida, dentre elas a de trair Beatriz, cometendo o pecado da tentação, e acredita que suas falhas seriam absolvidas por terem sido empreendidas em nome da Igreja.

Na animação, uma adaptação-livre – tal qual a ideia do jogo – Dante é um soldado de Deus que, durante a sua jornada, enfrenta feras, monstros, diabos, gigantes, e os elimina para conseguir prosseguir viagem. No início da animação, retornando das Cruzadas, após três anos afastado de sua amada, Dante se depara com as três feras (pantera, leão, loba – alegorias da incontidência, violência e luxúria respectivamente), desembainha a sua espada e, com ela, perfura a garganta da loba que contra si investe e despista as outras duas lançando-as para longe. Após enfretá-las, Dante, montado em seu corcel, cavalga para a Vila de seu pai, onde encontra Beatriz praticamente morta. No momento em que sua alma [a de Beatriz] seria levada para o céu, Lúcifer entra em cena, rapta e a leva para o Inferno. Dante os persegue e é, assim, conduzido ao reino dos pecadores.

O Dante da animação tem – assim como no game, mas de forma diferente –, o poder de libertar algumas almas do Inferno para o céu por meio de preces e orações, o que constantemente irrita Lúcifer. Não existe preocupação, por parte dos produtores, de apresentar dados sólidos, de procedências históricas, de questões acerca da biografia de Dante. No Limbo, ou Primeiro Círculo do Inferno, onde estão as almas que não puderam escolher Cristo porque nasceram antes de seu advento, ou porque morreram antes do batismo, Dante descobre que teve um filho com Beatriz, e aí é que se percebe a liberdade dos criadores de conceberem Beatriz como figura humana, esposa de Dante, e não mais como figura salvífica. Beatriz é irmã de Francesco, amigo fiel de Dante, com quem lutou nas Cruzadas.

Caronte, o barqueiro do Inferno, é transformado no barco que transporta Dante e Virgílio para a outra margem do Aqueronte, primeiro rio infernal, e é quem pronuncia as palavras da porta do Inferno: “*Per me si va ne la città dolente, per me si va ne l’eterno dolore, [...] / Lasciate ogne speranza, voi ch’intrate*” (*Inf.*, Canto III, v. 1-9, p. 42). Dante novamente luta com os demônios e espíritos que surgem durante a travessia e, ao questionar Virgílio a respeito de seu desaparecimento durante a contenda, este lhe diz: “Sou um espírito puro, Dante. Não

Círculos, (4) Oitavo Círculo e (5) Nono Círculo, e Virgílio, quatro, cuja sequência é a mesma, excetuando-se o do Nono Círculo, no qual Dante encontra-se sozinho para enfrentar Lúcifer.

posso te ajudar a lutar contra teus inimigos” (*Dante’s Inferno*, 2010). Em contrapartida, o outro barqueiro, Flégias, é transformado em um monstro gigante, e os transporta até a cidade de Dite (Lúcifer) em seus ombros.²⁸²

No Terceiro Círculo, o dos gulosos, é Cérbero, o monstro mitológico de três cabeças, quem Dante deve enfrentar para seguir adiante. Ao gladiar com a gigantesca criatura, é engolido por ela e dentro do corpo encontra a alma de Ciaccio, que é libertada por Dante com orações, que o enviam aos céus. Em seguida, destrói o coração negro de Cérbero e literalmente cai no Quarto Círculo, dos avaros e pródigos, donde vêm à sua mente recordações de seu pai, Alighiero di Bellincione, apresentado no longa como um homem mesquinho, egoísta, glutão, violento, que batia na mãe de Dante. Seu pai, segundo Reynolds, era um homem de posses que aumentava a renda com empréstimos, atividade que Dante condenou como usura. No entanto, “parece ter sido um pai justo e amoroso, cuja perda, junto a de sua mãe em idade precoce, deixou Dante com um sentido permanente de privação” (REYNOLDS, 2011, p. 542).

Um aspecto interessante é a ironia presente na frase proferida por Dante a Virgílio, após ser acometido pelas lembranças de seu pai: “Acredita que na minha juventude queria ser um poeta? Mas tudo o que sabia era violência” (*Dante’s Inferno*, 2010). Esta afirmação pode, provavelmente, sinalizar ao leitor-espectador um/o afastamento, a existência de um *alter*, de outro Dante, que não o poeta-personagem. Ou seja, o Dante do longa, da animação, elaborado com base no personagem do jogo para o videogame, não é o Dante-poeta-personagem que conhecemos na *Divina Commedia*, mas alguém que, apenas quando jovem, pensou em ser poeta. E o fato de dizer isso ao poeta latino, de resgatar dos recônditos de sua memória esse anseio não consumado, revela que o personagem, pela violência vivenciada no âmbito familiar, resolveu partir para a luta, tornando-se, assim, um Templário, um cavaleiro de Deus, um Dante, que não Alighieri.

No Quarto Círculo, Dante encontra seu pai que, tentando agredi-lo, com o intuito de matá-lo, lhe diz: “Lúcifer ofereceu-me mil anos livre das torturas e ouro infinito se assassinar meu próprio filho” (*Dante’s Inferno*, 2010). Dante luta com seu pai até eliminá-lo. Mas essa não é a única “alma” que ele elimina de seu caminho. No Sexto Círculo,

²⁸² No videogame, Dante-jogador precisa enfrentar os dois barqueiros infernais para prosseguir sua jornada.

reservado aos hereges, encontra Farinata degli Uberti,²⁸³ um dos mais importantes líderes dos gibelinos de Florença. Os gibelinos massacraram os guelfos (partido da família de Dante) e retomaram o poder de Florença. Farinata é quem prevê o futuro do poeta-personagem, afirmando estar cheio de morte e destruição, e acrescenta: “Beatriz vai se casar com Lúcifer e reinar no inferno e tu ficarás conosco amaldiçoado para sempre” (*Dante’s Inferno*, 2010). Revoltado com o que ouve, Dante decide destruir a alma do líder político.

É possível ainda detectar outras diferenças (ou recriações?) com relação ao texto original e com a biografia que conhecemos de Dante. E aqui tratamos como recriações por não vemos essas diferenças como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” (STAM, 2006), mas como “liberdades criativas”, “palimpestos”, hipertextualidades (GENETTE, 2006). Gabriella Degli Abati, a mãe de Dante, na animação apanhava do marido, um homem muito violento, mesquinho e egoísta. Dante imaginava que sua mãe havia morrido de febre, mas, no Sétimo Círculo, reservado aos violentos, compreendeu que, desgostosa com sua própria vida, ela havia cometido suicídio. Assim, percebendo as angústias da mãe, o poeta a liberta do Inferno, enviando-a para o reino de Deus.

Dante ultrapassa sozinho as dez valas do Oitavo Círculo, Malebolge, reservado aos fraudulentos, para intentar impedir a união de Lúcifer com Beatriz, mas não obtém sucesso. Beatriz, enfeitiçada e transformada em criatura maléfica, torna-se a digna consorte de Lúcifer e principia, então, a gladiar com Dante – fato exclusivo do filme; no jogo, não luta com ela – cobrindo o guerreiro de labaredas de fogo. O cavaleiro templário, quase sucumbindo, pede perdão à adorada e, mostrando a cruz que dela recebera de presente, continua: “Eu a trouxe de volta para você. Aceita outra vez o amor de Deus” (*Dante’s Inferno*, 2010). Comovida, Beatriz perdoa Dante, aceita o amor divino e, desta forma, é levada aos céus por um anjo. Virgílio reaparece, pela última vez, para orientar Dante a enfrentar Lúcifer, no Nono e último Círculo do Inferno, reservado aos traidores. O mestre, o guia, não o conduz até o Purgatório, mas até a entrada do último círculo, e se despede neste momento, deixando Dante sozinho para enfrentar o demônio.

O poeta luta ardorosamente contra o demônio, mas consegue finalmente vencê-lo quando se ajoelha e ora a Deus para que o perdoe

²⁸³ Manente degli Uberti, chamado “Farinata”. Nasceu no início de 1200 e faleceu em 1265, foi um dos protagonistas da vida política florentina, atuando como chefe do partido dos gibelinos (QUAGLIO; PASQUINI, 2005).

por seus pecados. Mas, no jogo, Dante não tem essa possibilidade; precisa lutar contra o anjo caído e, ao fazer isso, liberta Lúcifer do eterno tormento, o qual confessa ter sequestrado a alma de Beatriz e tê-la usado apenas como isca para atraí-lo. Além disso, o Lúcifer da animação, bem como o do jogo, dialoga com Dante, e o enfrenta também verbalmente, diversamente do Lúcifer da *Divina Commedia* que é pura mudez; não diz nada.

Diferentemente do game, no qual compreendemos que Dante faz sua peregrinação morto, pois descobre ter sido apunhalado por um soldado em Acre, na animação pode-se ter uma ideia diferente. O longa se encerra com a seguinte frase pronunciada por Dante: “Não morri, e não vivi” (*Dante’s Inferno*, 2010) – frase que retoma o verso do último canto do *Inferno*: “*Io non mori’ e non rimasi vivo*” (*Inf.*, Canto XXXIV, v. 25, p. 375).²⁸⁴ Se o Dante da animação não morreu e não viveu é porque ficou entre um estado e outro, e talvez porque esse Dante seja tão-somente uma criação emblemática, um Dante-outro, que pensou em ser poeta um dia, conforme apresentei acima, e seja também uma forma pela qual os produtores justifiquem a ausência de dados sólidos e de procedências históricas a respeito da biografia de Dante. Um Dante que, pelo nome, a exemplo do personagem Dante Silva, do livro *Todos contra D@nte*, de Luís Dill, Dante Alberto, do livro de Mario Prata,²⁸⁵ fazem ressurgir o poeta italiano. E se o Dante do videogame, da animação, não viveu ou não morreu por (talvez) não ter existido, ou por ter ficado entre um estado e outro, um Dante existe: aquele que cada jogador, espectador, internauta, permite entrar, por alguns momentos, em sua vida, em sua imaginação, em sua própria história, nem que o seja pela natural necessidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação (CANDIDO, 1995).

Não nos interessa constatar divergências, o que sobra ou falta, o que está diferente no filme ou no jogo, o que o leitor-espectador-internauta deixa de conhecer do seu “original”, mas sim verificar que tais adaptações (jogo para videogame e filme – animação) não esvaziam a obra que lhes serve de inspiração, que é a *Divina Commedia*. Essas adaptações transformam o texto de Dante em jogo, em ação, em evidência, e mostram que, apesar de já ter passado mais de 500 anos de sua publicação, a *Divina Commedia* está viva, sendo resgatada, e adquirindo possíveis leitores-espectadores, que são também jogadores.

²⁸⁴ “Não morri, e vivo não me conservei.” (*Inf.*, Canto XXXIV, v. 25, p. 248).

²⁸⁵ Mencionados no primeiro capítulo.

Leitores que estão tendo um contato diferente com determinados aspectos desse texto literário, que fazem a leitura de uma versão do texto do poeta italiano, interagindo e divertindo-se mutuamente. A cada obstáculo vencido, a cada círculo conquistado, podem ter a sensação de reconhecer em si mesmos um pouco de Dante, um pouco poetas, um pouco absolutos.

CRED'IO CH'EI CREDETTE CH'IO CREDESSE²⁸⁶

Maria me olhou e suspirou fundo sem um pingo de paciência comigo. Foi arrumando os livros de volta na minha mesa como se nada tivesse acontecido.

– Maria, o que você tá fazendo? Eu não vou mais escrever sobre Lampião!

– Não quer escrever, não escreve. Agora, esses livros que a senhora leu falam de um outro Lampião, que não é o meu, nem o da minha avó. E tem outra coisa: aposto que a mulher da editora não vai trocar Lampião por Frei Caneca. Eu não trocaria. (Lampião na cabeça, Luciana Sandroni).

O “meu”, o “seu”, o “da minha avó”. Em um excerto de *Lampião na cabeça* (2011), de Laura Sandroni, encontrei uma reflexão interessante para iniciar minhas considerações finais. Na referência à Lampião, elaborado de maneira ímpar na memória da personagem Maria – o “meu” Lampião que é diferente do Lampião dos livros –, o retorno a Dante Alighieri, ou, melhor dizendo, aos Dantes: ao meu, ao seu, ao dele, ao dela, pela manutenção daquilo que fica e passa a nos pertencer, a fazer parte: pelas leituras diversas. Pelo jogo, pela animação, pelos livros.

Dante plural, das adaptações pensadas para a geração do videoclipe, da informação rasa, do superficial, da internet – “ajuste” necessário para que histórias agradem ao seu novo público (HUTCHEON, 2011). Acrescento, para que agradem e sobrevivam. Façam (re)viver o clássico de alguma forma, porque Dante é clássico, e não há como negar. É por conta dessa acomodação, adequação, adaptação, ajuste – de que fala Linda Hutcheon –, que temos tantos Dantes, que [geralmente] se voltam apenas para um, aquele que imaginamos conhecer, o autor da *Divina Commedia*.

Dante é individualizado pelo nome. Não nos referimos a ele como Alighieri, algo que fazemos com Boccaccio, Camões, Alencar, Machado, Calvino, Saramago por exemplo, em que nos detemos maciçamente aos sobrenomes pelos quais ficaram conhecidos, pela marca acadêmica da referência imperiosa em prol do afastamento, do distanciamento necessário. Mas, fazemos menção ao nome, a Dante, ao

²⁸⁶ “Penso que ele pensou que eu pensasse” (*Inf.*, Canto XIII, v. 25, p. 108).

poeta, ao italiano. E Dante parece ser um dos poucos que permite esta intimidade. Um nome que se esconde, inclusive, na palavra “estudante”.

Em meio a tantos Dantes que percorremos nesta tese, entenda-se o olhar específico sobre a *Divina Commedia*. Os parágrafos iniciais destas Considerações, os quais parecem ter se voltado especificamente para figura do poeta italiano, pretendem-se metonímicos. Leia-se na figura do poeta a obra. O que vale dizer, inúmeras *Divinas Commedias*, e suas diferentes configurações, seus diferentes olhares, perspectivas.

Seja pelas adaptações para jovens leitores, seja pelos quadrinhos, seja pela animação, seja pelo videogame, Dante Alighieri resiste e existe. Resiste por conta do ato palimpséstico dos adaptadores que proporcionam a presença do “mesmo”²⁸⁷ de forma diferente e que deixam no papel e na tela as marcas daquele que os precedeu. Precedência que admito pela condição acadêmica de pesquisadora, de se voltar para o original porque veio primeiro cronologicamente, porque precedeu os textos posteriores.

Para alguns, a *Divina Commedia* existe, mas com outro título, enquadrada, muitas vezes, em uma narrativa digital, através de um videogame, de uma animação. Referências que passam distante do século XIV. Possivelmente, inexistem. E Dante? Um cavaleiro das Cruzadas, homem forte, robusto, armadura no peito, que enfrenta todos os obstáculos para salvar sua amada. Um herói lutando por uma causa própria, não coletiva, o exército de um homem só. Como demonstrei em reflexões feitas no primeiro capítulo deste trabalho, o *Alighiero*, a *Divina Commedia*, podem nunca existir. E qualquer menção de visita ao Inferno, de criação deste espaço, obstáculos, dificuldades, culpas e penas, serão naturalmente direcionados aos criadores do game. Não há qualquer sinal de existência do caráter “adaptação”. Se o existir, do jogo para animação – esta porque precedeu aquele, havendo, possivelmente, uma “transferência” de “fonte”.

E se digo que existe essa “leitura” de Dante pelo videogame, pelos quadrinhos, pela animação, pelos livros, atento para um aspecto

²⁸⁷ Em Comunicação apresentada no Colóquio “Rumos da Adaptação”, em 10 de maio de 2012, a professora de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina, Fernanda Müller, em sua exposição sobre as diversas adaptações e versões de *Alice in Wonderland* (incluindo-se as filmicas), confidenciou ao público: “Tenho uma biblioteca de Alices. Sempre que vou às livrarias, procuro outras versões (traduções, adaptações, ilustrações, projetos gráficos) de *Alice*. Diante das novas aquisições, meu marido costuma me perguntar: ‘Por que você sempre compra o *mesmo* livro?’”.

bastante pertinente, levantado por Hutcheon e que traz em sua envergadura o núcleo deste trabalho: “para experimentar uma adaptação *como adaptação*, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos” (HUTCHEON, 2011, p. 166). A recorrência nem sempre é imediata e as adaptações são assim reconhecidas em consonância com seus pares – fontes em que bebem. Segundo Ceccantini (1997), a cada adaptação bem realizada, independente do seu formato, nas várias linguagens, é grande o número de leitores que se volta para os textos que a precederam. No entanto, não podemos ver as adaptações apenas como caminho – ou como caminho certo, aposta exata, confirmação inquestionável de acesso – aos originais, porque pode acontecer de nunca se chegar ao “original” (tradução). Ou seja, pode acontecer de não se reconhecer uma adaptação *como adaptação* porque, pelo desconhecimento, considerá-la *como* [um/o] *original*.

Embora tenhamos a tendência de resistir às adaptações, por misturarmos nostalgia e mau-humor (CALLIGARIS, 1996), ou seja, por exigirmos que uma adaptação contenha (quase) tudo do original, e não creditemos aos adaptadores seu mérito por qualquer ato de recriação, inovação, diferença, algumas adaptações de personagens dos quadrinhos da Marvel, por exemplo, têm levado (e ainda levam) multidões ao cinema, a locadoras, a sites, já com a expectativa de conferir como a “versão” em questão abordou a história daquele herói, fazendo-a oscilar com aquela existente na memória de cada um, com a própria experiência. Neste caso, há o reconhecimento de uma adaptação como adaptação, mas sempre como um tipo de palimpsesto.

Ainda, segundo a Linda Hutcheon, “As adaptações que obviamente estão menos envolvidas em debates são aquelas em que não há mudança de mídia ou modo de engajamento [...]” (2011, p. 62). Porque, segundo Peter Hunt (2010, p. 275), “As mídias eletrônicas não estão alterando apenas o modo como contamos histórias: estão alterando a própria natureza da história, do que entendemos (ou não) por narrativa”. Palavras e imagens combinadas, duas grandes maneiras de contar uma história; elementos ajustados, principalmente, na animação, no videogame, nos quadrinhos.

Sem dúvida que a mudança de mídia, formato, ferramenta, recurso, já produza algum tipo de debate, de assombro, de encantamento, porque a História se interessa geralmente por aqueles que provocam ruptura (SANT’ANNA, 1998), e um bom exemplo disso

retiro de minha experiência como pesquisadora e apresento manifestações que endossam curiosidades diversas a respeito da “mudança de mídia”: “*É verdade que saiu um jogo para videogame baseado na Divina Commedia?*”, “*Tá, mas é fiel ao livro?*”, “*A Divina Commedia é assim mesmo, que nem no jogo?*”, “*Como é o Dante, ele tem poderes, ele luta?*”, “*Como é o jogo?*”, “*Você ficou sabendo que saiu um filme, em desenho, da Divina Commedia?*”. Perguntas de naturezas mais diversas possíveis, mas que, em sua maioria, pairam no aparentemente único critério de julgamento: fidelidade, o ser igual ao livro, à fonte, ao original. Desejo manifestado de ver na “elaboração” alheia – na adaptação – a presença marcante, confirmada, garantida, comprovada do original, pelo Dante “verdadeiro”; que tem de ser-estar *que nem no livro* – garantia de benefício cultural. Possivelmente, de “adaptação bem realizada” porque não foge do original.

Em contrapartida, ao comentar a respeito das adaptações literárias para jovens leitores (as que discutimos no terceiro capítulo do trabalho), os comentários recaem sobre outra forma de opinião: “*tipo resumos, né?*”, “*eu li um desses livrinhos na escola! (não a Divina Comédia), ah, não lembro mais o título...*”, “*Aqueles livros curtinhos resumidos?*” “*Clássicos condensados, mutilados!*” “*Então, você trabalha com releituras, recontos?*”. Não há tanto espanto, admiração, deslumbramento; e é natural que o seja.

Dados que me levaram a refletir a respeito de como as pessoas (algumas completamente) alheias ao âmbito acadêmico veem, leem, lidam, encaram, compreendem, o meu objeto de tese – adaptações da *Divina Commedia*. Como vender os olhos para essas manifestações informais, embora afeitas a um impressionismo tácito, se é *lá fora* que as adaptações justamente circulam ansiando por um público e por leitores?

Por um público formado por leitores, espectadores e internautas (CANCLINI, 2008), que passaram a ler o mundo por uma, por duas, por infinitas telas, e que viram, possivelmente, uma primeira imagem de Dante, não pelas telas de Giotto di Bondone (1266- 1337), Sandro Botticelli (1445-1510), Luca Signorelli (1450-1523), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Gustave Doré (1832-1883) e/ou Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), para citar alguns, mas pelas telas do computador, da televisão. Leitores que podem conhecer ou conhece(r)am Dante e sua *Divina Commedia* pelos quadrinhos, seja pela proposta contemporânea e

ousada de Chwast, seja pela proposta mais tradicional²⁸⁸ dos Bagnariol, por alguma adaptação literária, pelo livro de Laura Bergallo, de Matthew Pearl, de Mario Prata, de Luís Dill e tantos outros não mencionados.

No entanto, embora veja as adaptações literárias como uma importante possibilidade de leitura, de contato, de conhecimento por estarem em proliferação editorial constante, surpreende-me a tentativa da volta do texto integral como um desafio editorial na onda de livros grossos apresentada na notícia – envelhecida em matéria de tempo, porém nova no que se refere ao seu conteúdo –, intitulada, “Clássico *Os três mosqueteiros* é relançado em versão integral de olho na geração que lê”, publicada em dezembro de 2010.²⁸⁹ De olho na geração que lê, a editora Zahar propõe à juventude e aos seguidores de Harry Potter um retorno ao livro como “obra de arte”, pela capa dura, anotações ricas e ilustrações da época que, no caso do presente texto, são de Jean-Adolphe Beancé e Henri-Felix Phillipoteaux, feitas para a edição francesa de 1852.²⁹⁰ Um apelo à materialidade, à visualidade, à espessura, à edição cuidadosamente artística²⁹¹ – apelo que não surpreende quando nos deparamos com leitores jovens que atestam gostar de livros grossos porque levam mais tempo para acabar e, portanto, proporcionam maior oportunidade de envolvimento. Leitores em busca de totalidade, de “histórias sem fim” praticamente.

Histórias “sem fim”, também, pelo eterno retorno via adaptações; Dante que dura, persiste, perdura. Dante que não foi Durante apenas por conta da homenagem ao avô materno denominado Durante degli Abati, nome mais tarde abreviado para Dante, mas é durante porque é

²⁸⁸ Atento que o uso de tal termo – tradicional – não pretende instaurar um caráter preconceituoso, mas sim apresentar um contraponto entre “ousadia” e “tradição”. Tradição no sentido de que a produção – a adaptação – é feita com a consciência do passado.

²⁸⁹ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/classico-os-tres-mosqueteiros-relancado-em-versao-integral-de-olho-na-geracao-que-le-2908514#ixzz1kTcoKWXc>>. Acesso em: 20 dez. 2010.

²⁹⁰ Com perspectiva semelhante, mas propósitos diversos, considero importante mencionar a edição ilustrada da *Divina Commedia*, lançada em 2011, em uma parceria da Editora Unicamp e Ateliê Editorial. Algo inédito para o leitor brasileiro: ilustrações de Sandro Botticelli ciceroneadas pela tradução do erudito italiano João Trentino Ziller, de 1953. Mais uma obra de arte. Apelo à visualidade, à materialidade, ao livro grande cujas dimensões requerem um espaço à parte para folhear: 27,6 x 38 cm.

²⁹¹ Porque é importante, também, dispor da obra integral.

adaptado, é retomado, é recriado, é resistente, e, por conta disso, perpetuado. O retorno de Dante Alighieri, da *Divina Commedia*, tangenciados por tantos outros Dantes: “Dante Silva”, “Dante Alberto”, “Bruno-Dante”, “Dante-inspetor”, “Dante-templário”. O Dante que retorna pela capa colorida da adaptação, pela atitude diversa, pela narrativa em primeira, em terceira pessoa. Por tantos Infernos pressupondo um só. Dante com poderes especiais. Dante que regressa de diferentes maneiras; Dante narrado por diversos formatos, revestido por distintos olhares. Dante que retorna expurgado, como assim relatou Otto Maria Carpeaux (1965), cuja fé ingênua de leitor o fez crer como verdade – depoimento que vem ao encontro do comentário de Umberto Eco (2007), pela demissão de Javert em detrimento do suicídio. E ainda, Dante que regressa, em pleno século XXI, com propósito de denúncia, de condenação, lido pelas lentes [ofuscadas, diga-se de passagem] da organização italiana de defesa dos direitos humanos Gherush 92, que presta assessoria a organismos da ONU em questões de direitos humanos, que pretende retirar o poema dos currículos escolares da Itália porque de conteúdo discriminatório e ofensivo, ou seja, de teor racista, islamofóbico e antissemita.²⁹² Polêmica presenciada no Brasil, há dois anos, com relação aos livros do escritor Monteiro Lobato, mais especificamente *As caçadas de Pedrinho*.²⁹³

Reduzir a *Divina Commedia* a um “catálogo de preconceitos do século XXI”, como comentou João Pereira Coutinho em sua coluna, no *Jornal Folha de São Paulo*, não é apenas um erro grosseiro de anacronismo, mas significa ignorar “a natureza de uma obra que, ao apresentar uma gloriosa visão mítica sobre os caminhos da salvação da alma humana, retoma e aprofunda o essencial da ortodoxia cristã”.²⁹⁴ Dante que, involuntariamente, instaura polêmica, debates,

²⁹² Informações retiradas do *Jornal Folha de São Paulo*, da notícia: “A “Divina Comédia” é “discriminatória e ofensiva”, diz ONG italiana”, de 20 de março de 2012. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1064738-a-divina-comedia-e-discriminatoria-e-ofensiva-diz-ong-italiana.shtml> >. Acesso em: 22 mar. 2012.

²⁹³ Essa polêmica teve início em outubro de 2010 por conta do parecer aprovado, por unanimidade, pelo Conselho Nacional de Educação (CNE), que recomendava que o referido livro fosse distribuído às escolas públicas com nota explicativa sobre a presença de estereótipos raciais. Felizmente, o ministro da Educação em exercício naquele momento, Fernando Haddad, rejeitou o [descabido] parecer.

²⁹⁴ *Divinas Comédias*. Disponível em: < <http://acervo.folha.com.br/fsp/2012/03/20/21> >. Acesso em: 25 mar. 2012.

questionamentos e que, portanto, vem à tona, retorna de alguma forma, assim como Zaratustra²⁹⁵ – que assim fala, que assim termina, que assim retrocede e que assim permanece, que assim ensina na voz de seus animais: “Olha, nós sabemos o que ensinas: que todas as coisas voltam eternamente e nós com elas; que nós temos já existido uma infinidade de vezes, e todas as coisas conosco.” (NIETZSCHE, 2002, p. 172). Tudo o que existiu, torna a existir, retorna. A ideia do “eterno retorno”, nem que o seja, a exemplo de tantos Dantes apresentados neste trabalho, envergado de rupturas.

Ao encarar como ruptura não pretendo ver como débito ao original, discurso que traz embutido o caráter da fidelidade em relação ao texto-fonte, que rompe, que arromba. Compreendo ruptura no sentido de que um rompimento provoca uma abertura, um interstício, uma fissura e, por meio desse entremeio supostamente vazio, faz-se ver algumas possibilidades. Embora exista um interstício, uma abertura, seu entorno – a *Divina Commedia* – não é completamente descaracterizado. É como rasgar um tecido, faz-se uma fissura nele, abre-se um vazio para possibilidades, mas se continua vendo nele o tecido, o texto, o entreteçamento.

Mas há, também, o Dante que retorna por si mesmo, a exemplo da adaptação em quadrinhos de Piero e Giuseppe Bagnariol, por recortes feitos nos próprios versos do poema. Vale dizer, um Dante – leia-se novamente a adaptação – que se nutre da própria fonte, mas não é igual a ela, ao “original”, ao que veio cronologicamente primeiro. Se o fosse, não haveria necessidade de considerar adaptação. Portanto, para ser adaptação é preciso mudança que exceda os limites de um recurso – como demonstrei no segundo capítulo deste trabalho.

Como afirmou Harold Bloom (2001a), se a *Divina Commedia* é um Terceiro Testamento, seu poema, então, é uma profecia. Profecia que o fez/faz triunfar, não apenas como “o sexto entre tanto saber”, mas como primeiro dentre muitos. Dante que se repete variando (HUTCHEON, 2011). Dante ajustado, adaptado para leitores jovens e jovens leitores – anteposição e posposição que, em minha opinião, endossam substancial diferença. Um adulto pode ser um “jovem leitor” por ingressar na leitura e estabelecer contato com os livros [profundamente] apenas em sua maioridade. Pressuponho que um jovem leitor possa ser tanto aquele com idade superior a 18 anos quanto com idade inferior a esta. A diferença entre um “tipo” de leitor reside na

²⁹⁵ O arauto do “eterno retorno”, aquele que sempre afirma.

anteposição ou posposição do adjetivo. Um leitor jovem (crianças e adolescentes) pode ser um jovem leitor, mas o contrário, de acordo com aquilo que propus/proponho, não se aplica. Daí a justificativa da abrangência do termo para se pensar nas adaptações literárias. Então, adaptações literárias “para” jovens leitores, procurando ver no “para” precedente um entendimento/direcionamento do termo, uma definição do formato, da mídia e, possivelmente, do público-alvo. Nesta tese, tratei desses diferentes “paras” em inúmeros “Dantes”, “*Divinas Comédias*”: “para” o videogame, “para” o cinema (a animação), “para” os quadrinhos, “para” jovens leitores. Enfim, os caminhos, os recursos, as mídias, os “paras” para se ter alguma forma de contato com a *Divina Commedia*, com Dante, são inúmeros. Vejo nessas adaptações leituras possíveis – algumas com maior potencial de interação, outras com menor, segundo afirma Peter Hunt (2010) – como apresentei nos terceiro e quarto capítulos desta pesquisa. E apesar dessas diferentes potencialidades, reconheço – relendo Formiga (2009) que releu Calvino (2001) – que conhecer, ler a *Divina Commedia* adaptada é melhor do que não a conhecer de nenhuma maneira. E percebo que, entre tantos Dantes que se dividem, se multiplicam, se fragmentam, sobrevivem o “meu”, o “seu”, o “da minha avó”. “Penso que ele pensou que eu pensasse” que nós tínhamos o mesmo Dante.

VIRGÍLIOS CICERÔNICOS

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. 3.ed. Adaptação em português de Cecília Casas; ilustrações de Cecília Iwashita. São Paulo: Scipione, 2006.

_____. **A divina comédia**. Adaptação de Lino de Albergaria. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. **A divina comédia**. Adaptação de Luiz Galdino; ilustrações de Constança Lucas. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Reviver)

_____. **A Divina Comédia**. Texto em português de Marques Rebelo; ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Ediouro, s/d. (Coleção “Elefante” – até 17 anos)

_____. **A Divina Comédia**. Adaptação de Paula Adriana Ribeiro; ilustrações de Eduardo A. Louzada. São Paulo: Rideel, 2002.

_____. **A Divina Comédia, o conto imortal**. Adaptação de Piero Selva; ilustrações de Piero Cattaneo; tradução de Maria Lúcia Oberg. São Paulo: Paulinas, 2002.

_____. **A divina comédia**. Recontado por Roberto Mussapi; ilustrações de Giorgio Bacchin; tradução de Luís Camargo. São Paulo: FTD, 2009.

_____. **A divina comédia**. Tradução de Cordélia Dias d’Aguiar. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

_____. **A Divina Comédia**. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Divina Commedia, L’immortale racconto**. Adaptação de Piero Selva; ilustrações de Piero Cattaneo. Milano: Dami Editore, 2002.

_____. **Divina Comédia.** Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **La Divina Commedia.** A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Garzanti: Torino, 2005.

_____. **Lettera a Can Grande.** Tradução inédita para o italiano de Maria Adele Garavaglia. Disponível em: <<http://www.classicitaliani.it/dante/cangran.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

_____. **O Inferno.** Tradução de Malba Tahan; ilustrações de Gustave Doré. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. **Tutte le opere.** Roma: Newton Compton, 1993.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** encruzilhadas da textualidade em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e *Kim*, de Ruyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

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.

ARRIGONI, Maria Teresa. **O abismo, o monte, a luz: os símiles na leitura/tradução da Divina Commedia.** Tese (Doutorado) – Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2001.

_____. Sandokan e Tremal-Naik: dois heróis à moda antiga. Disponível em: <<http://nepbarcadoslivros.wordpress.com/category/artigos/>>. Acesso em: 08 de nov. 2010.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução:** a teoria na prática. 4.ed. São Paulo: Ática, 2002.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1968.

AUERBACH, Erich. **Studi su Dante.** Milano: Feltrinelli, 1985.

AZEVEDO, Paulo Seben. **Serás lido, Uruguai?, A contribuição de uma versão de O Uruguai, de Basílio da Gama, para uma teoria da adaptação.** Tese (Doutorado em Letras) – Porto Alegre, RS: Faculdade de Letras, PUC-RS, 1999.

BAGNARIOL, Piero; BAGNARIOL, Giuseppe. **A divina comédia em quadrinhos.** Traduções de Jorge Wanderley, Henriqueta Lisboa e Haroldo de Campos. São Paulo: Peirópolis, 2011. (Coleção Clássicos em HQ).

BAKER, Mona (ed). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies.** London/New York: Routledge, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. “A escrita”. In: **O grau zero da escrita:** seguido de novos ensaios críticos. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 9-16.

_____. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua.** Tradução de Mario Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 65-70.

_____. “Da leitura”. In: **O rumor da língua.** Tradução de Mario Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 43-52.

_____. “Escritores e escreventes”. In: **Crítica e verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 31-39.

_____. “Escritores, intelectuais e professores”. In: **O rumor da língua.** Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 313-332.

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

_____. “Reflexões a respeito de um manual”. In: **O rumor da língua.** Tradução de Mario Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 35-59.

_____. **S/Z: uma análise da novela “Sarrasine” de Honoré de Balzac.** Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASTIN, Georges L. “Adaptation”. In: BAKER, Mona (ed). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies.** London/New York: Routledge, 1998, p. 5-8.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro – Defesa da adaptação”. **O Cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 82-104.

BAYARD, Pierre. **Como falar dos livros que não lemos?** Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et ali. **Teoria da cultura de massa.** Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 217-254.

BERGALLO, Laura. **Supernerd – a saga dantesca.** São Paulo: DCL, 2009.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro.** Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru. SP: EDUSC, 2002.

_____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.** Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler.** Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001b.

_____. **Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001a.

BIGNOTTO, Cilza. Suplemento de Leitura. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia.** Recontado por Roberto Mussapi; ilustrações de

Giorgio Bacchin; tradução de Luís Camargo. São Paulo: FTD, 2009, p. 1-4.

BOCCACCIO, Giovanni. **Trattarello in laude di Dante**. Disponível em: < <http://bepi1949.altervista.org/biblio2/tratta/>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1963. v. 1.

CADEMARTORI, Lígia. **O professor e a literatura**: para pequenos, médios e grandes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CALLIGARIS, Contardo. “‘Corcunda’ cor-de-rosa”. 1996. Disponível em: < <http://www.chasqueweb.ufrgs.br/~slomp/psicanalise/contardo-corcunda.htm>>. Acesso em: 8 jul.2010.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Haroldo. “Dante e a poesia de vanguarda”. In: **O meu Dante**: contribuições e depoimentos. São Paulo: Instituto Italo-brasileiro, 1965, p. 85-102.

_____. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: _____. **Vários escritos**. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

CARPEAUX, Otto Maria. “Meu Dante”. In: **O meu Dante**: contribuições e depoimentos. São Paulo: Instituto Italo-brasileiro, 1965. p. 21-28.

_____. “Sobre a *Divina Comédia*”. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 7-18.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução de Ana Maria Machado; ilustrações de Jô de Oliveira. 3.ed. São Paulo: Ática, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. *Não contem com o fim do livro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

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

CARVALHO, Barbara Vasconcelos de. **A literatura infantil – Visão Histórica e Crítica**. 4.ed. São Paulo: Global, 1985.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil**. Tese (Doutorado em Letras) – Porto Alegre, RS: Faculdade de Letras, PUC-RS, 2006.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CATTRYSSE, Patrick. “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals”. In: **Target: International Journal of Translation Studies**. 4:1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992, p. 53-70.

CECCANTINI, João Luís Tapias. A adaptação dos clássicos. **Proleitura**. FCL, UNESP de Assis, ano 4, n. 13, p. 6-7, abr. 1997.

_____. “A adaptação dos clássicos”. In: BENITES, S. A. L.; PEREIRA, R. F. (Orgs.). **A roda da leitura**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004, p. 84-89.

CEIA, Carlos. **A Literatura ensina-se?** Estudos de Teoria Literária. Edições Colibri: Faculdade de Letras de Lisboa, Portugal, 2004.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

CHWAST, Seymour. **A divina comédia de Dante**. Adaptação de Seymour Chwast; tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. O processo de adaptação literária como forma de produção de literatura infantil. **Jornal do alfabetizador**, Porto Alegre, ano VIII, n. 44, p. 10-11, 1996.

_____. “Os clássicos estão de volta”. **Discutindo a Literatura** [especial Literatura infantil e juvenil]. São Paulo: Editora Escala Educacional, Ano 1, n. 3, p. 22-23, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CONTINI, Gianfranco. **Un’idea di Dante**. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1999.

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> Acesso em: 9 ago. 2006.

CORSO, Gizelle Kaminski. **Édipo-Rei e Antígone, adaptações da tragédia sofocleana para o leitor juvenil brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Assis, SP: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/Assis, 2007.

_____. **As adaptações dos textos clássicos para a literatura infantil-juvenil.** São Miguel do Oeste: UNOESC, 2003. [Relatório de Pesquisa PIBIC/UNOESC-SMO].

_____; OZELAME, Josiele Kaminski Corso. Escola, leitura, leitores – literatura. **Revista Visão Global**, Joaçaba, UNOESC, v.12, n. 1, jan/jun.2009. p. 67-76.

CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante.** Bari: Laterza, 1948.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e idade média latina.** 2.ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DANTE'S INFERNO. Victor Cook / Mike Disa / Sang-Jin Kim / Shuko Murase / Jong-Sik Nam / Lee Seung-Gyu (dir.). EUA / Japão / Singapura / Coréa do Sul, DVD, 90 min., 2010. DVD (90 min). Título original: *Dante's Inferno: An Animated Epic.*

DANTE'S INFERNO. Visceral Games; Eletronic Arts. Videogame, PS3, 2010. Título original: *Dante's Inferno: Divine Edition.*

DILL, Luís. **Todos contra D@nte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DRUMMOND, Roberto. Rosa, Rosa, Rosae. In: _____. **A morte de D.J. em Paris.** Contos. São Paulo: Ática, 1977.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula:** a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Quase a mesma coisa.** Tradução de Eliana Aguiar. Revisão técnica de Raffaella De Filippis Quental. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas:** princípios e práticas da lenda dos quadrinhos. 2.ed. São Paulo: Devir, 2008.

FARINA, Cláudia. Notas de rodapé. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia.** 3.ed. Adaptação em português de Cecília Casas; ilustrações de Cecília Iwashita. São Paulo: Scipione, 2006.

FERRAZ, Marta. Suplemento de Atividades. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Adaptação de Luiz Galdino; ilustrações de Constança Lucas. São Paulo: Escala Educacional, 2006. p. 1-4. (Série Reviver)

FILHO, Lourenço. Um Livro Básico Sobre Literatura Infantil Brasileira. In: ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

FORMIGA, Girlene Marques. **Adaptação de clássicos literários**: uma história da leitura no Brasil. Tese (Doutorado em Letras) – João Pessoa, PB: UFPB, 2009.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Dante Alighieri**: o poeta do absoluto. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. FALE/UFMG: Belo Horizonte, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo da leitura literária. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). **Cultura letrada no Brasil**: objetos e práticas. Campinas, SP: Mercado das Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo, SP: Fapesp, 2005. p. 13-44.

HAYLES, N. Katherine. **Literatura eletrônica**: novos horizontes para o literário. Tradução de Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global: Universidade de Passo Fundo, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro, São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When? In: **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006. p. 1-32.

_____. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechnel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

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

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

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

_____. **Literatura infantil brasileira:** História e histórias. 6.ed., 8ª reimpressão. São Paulo: Ática, 2009.

LAMBERT, José; GORP, Hendrik Van. “On describing translations”. In: HERMANS, Theo (Org.). **The manipulation of literature.** London & Sydney: Croom Helm, 1985, p. 42-53.

LANGE, Henrik. **90 Clássicos literários para apressadinhos.** Tradução e adaptação de Ota. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa idade média.** Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LEWIS, R. W. B. **Dante.** Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

LIMA, Alceu Amoroso. “Meu Dante”. In: **O meu Dante:** contribuições e depoimentos. São Paulo: Instituto Italo-brasileiro, 1965. p. 115-129.

LISBOA, Henriqueta. “O meu Dante”. In: **O meu Dante:** contribuições e depoimentos. São Paulo: Instituto Italo-brasileiro, 1965. p. 5-20.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre.** 14. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1972. [Obras completas de Monteiro Lobato – vol. 8].

_____. **Reinações de Narizinho.** v.2. Ilustrações Paulo Borges. São Paulo: Globo, 2007.

MACHADO, Ana Maria. **Contracorrente**: conversas sobre leitura e política. São Paulo: Ática, 1999.

MANGUEL, Alberto. Cuando leí a Dante. **El País** (artigo). 2011.

Disponível em:

http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/lei/Dante/elpten/20110810elpepirdv_7/Tes>. Acesso em: 16 ago. 2011.

MASTROBERTI, Paula. **Heroísmo de Quixote**. Recriação a partir da obra de Miguel de Cervantes y Saavedra. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 3.ed. São Paulo: Summus; [Brasília]: INL, 1979.

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.

MIGLIORINI, Bruno. **Storia della lingua italiana**. Firenze, Sanzoni Editore Nuova, 1983.

MILANO, Dante. “O Meu Dante”. In: **O meu Dante**: contribuições e depoimentos. São Paulo: Instituto Italo-brasileiro, 1965, p. 103-113.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. **Adaptações de clássicos brasileiros**: paráfrases para o jovem leitor. Dissertação (Mestrado) – Rio de Janeiro, RJ: Departamento de Letras, PUC-RJ, 2002.

MURRAY, Janet. **Hamlet no holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. Tradução de Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP: 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Alex Marins. Revisão de Antonio Carlos Marques. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PAES, José Paulo. **Tradução – a ponte necessária**: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/siteAntigo/publicacoes/download/traducao2ed-site.pdf>> Acesso em: 12 jul. 2010.

PEARL, Matthew. **O clube Dante**. Tradução de Maria José Silveira. São Paulo: Francis, 2005.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Tradução de Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. **Contos de Perrault**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

_____. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. **Texto, Crítica e Escritura**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 45)

PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor? In: **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-37.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRATA, Mario. **Purgatório**: a verdadeira história de Dante e Beatriz. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

QUAGLIO, Antonio. Cronologia e difusione. In: DANTE, Alighieri. **La Divina Commedia**. A cura de Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Inferno. Garzanti: Torino, 2005, p. IX-XII.

_____. Le fonti della “Commedia”. In: DANTE, Alighieri. **La Divina Commedia**. A cura de Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Inferno. Garzanti: Torino, 2005. p. XIV-XVIII.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira; CORSO, Gizelle Kaminski. **Literatura e Ensino**. 5º Período. Florianópolis, SC: UFSC/UAB, 2010.

REYNOLDS, Barbara. **Dante**: o poeta, o pensador, o político e o homem. Tradução de Fátima Marques. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RITER, Caio. **A formação do leitor literário em casa e na escola**. São Paulo: Biruta, 2009.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SANDRONI, Luciana. **Lampião na cabeça**. Ilustrações de André Neves. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

SALEM, Nariza. **História da Literatura Infantil**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1998.

SANTOS, Ismael dos. **A retórica de transposição da fábula para a cultura brasileira e a sua poética em livros para crianças: intencionalidades e estratégias**. Tese (Doutorado em Literatura) – Florianópolis, SC: UFSC, 2006.

SARDAGNA, Célio Antonio. **Leitura do purgatório da Divina Comédia**: o cenário, uma mulher e a procissão no paraíso terrestre. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Florianópolis, SC: UFSC, 2006.

SEABRA, Dulce. Roteiro de Trabalho. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. 3.ed. Adaptação em português de Cecília Casas; ilustrações de Cecília Iwashita. São Paulo: Scipione, 2006.

SILVEIRA, Homero. “Presença de Dante na poesia brasileira”. In: **O meu Dante**: contribuições e depoimentos. São Paulo: Instituto Italo-brasileiro, 1965, p. 43-54.

SINGLETON, Charles. S. **La poesia della Divina Commedia** (Tradução de Gaetano Prampolini). Bologna: Il Mulino, 1978.

SOUZA, Angela Leite de. O leitor e as qualidades dos livros. In: PAULINO, Graça (Org.). **O jogo do livro infantil**. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1997, p. 15-21.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006, p. 19-53.

STERZI, Eduardo. **Por que ler Dante**. São Paulo: Globo, 2008.

VAZ, Paulo Bernardo. Livro infantil e ingredientes da literariedade. In: PAULINO, Graça (Org.). **O jogo do livro infantil**. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1997. p. 23-27.

VEEN, Wim; VRAKING, Ben. **Homo zappiens**: educando na era digital. Tradução de Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2009.

VENUTI, Lawrence. **The translator’s invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.

VIEIRA, Adriana Silene. “**Um inglês no Sítio de Dona Benta**”: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana. Dissertação (Mestrado) – Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1998.

_____. **Viagens de Gulliver ao Brasil**: estudo das adaptações de *Gulliver’s travels* por Carlos Jansen e por Monteiro Lobato. Tese (Doutorado) – Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2004.

VIGNA, Elvira. Os sons das palavras: possibilidades e limites da novela gráfica. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 105-122. Disponível em:

<<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/4005/3380>>.

Acesso em: 22 nov. 2011.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11.ed. São Paulo: Global, 2003.

ZINGARELLI, Nicola. **Lo Zingarelli 2002** – Vocabolario della Lingua Italiana. Bologna, Itália: Zanichelli Editore, 2001.