

# **ADAPTAÇÃO**

**Pesquisas do GREAT**

**Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução**

**Renata Cazarini de Freitas e John Milton**

**(organizadores)**

*Paulistana*

# **Adaptação**

**Pesquisas do GREAT**  
**Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução**

# Adaptação

## Pesquisas do GREAT Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução

Renata Cazarini de Freitas e John Milton  
(organizadores)

DOI 10.4322/85-99829-99-8

*Paulistana*  
~ Editora ~  
São Paulo, 2017

*Copyright by autores*

*Revisão e normatização: Adélia Maria Mariano Ferreira*

*Projeto gráfico: William de Paula Amado*

---

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP**

---

F938L FREITAS, Renata Cazarini de; MILTON, John  
Adaptação: pesquisas do GREAT (Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução). Renata Cazarini de Freitas; John Milton, organizadores – São Paulo: Paulistana, 2017.  
163 p.

ISBN 978-85-99829-99-8

DOI 10.4322/85-99829-99-8

1. Literatura. 2. Linguagem. 3. Leitura. 4. Cinema. 5. Adaptação.  
6. Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução.  
I. Título.

---

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer processo eletrônico, mecânico ou fotográfico, incluindo fotocópia, xerocópia ou gravação, sem a autorização prévia e escrita da Editora.

As informações presentes nos textos aqui publicados são de inteira responsabilidade do seu respectivo autor.

Todos os direitos desta edição reservados à

**Paulistana**  
~ Editora ~

Editora Paulistana Ltda.  
<http://www.editorapaulistana.com.br>

[2017]

## Sumário

[Apresentação](#) - 7 -

[Miss Favela, personagem brasileira: olhar estrangeiro sobre utopias e distopias brasileiras no cinema](#) - 13 -

*Marly D'Amaro Blasques Tooge*

[Cavaleiros do Cordel: os agentes das adaptações do Quixote](#) - 37 -

*Silvia Cobelo*

[Cavalleria Rusticana: conto-peça-ópera-filme](#) - 65 -

*Julieta Widman*

[Perelà Uomo di Fumo: adaptações e prestígio cultural](#) - 87 -

*Juliana Hass e Roberta Barni*

[Incêndios, uma voz atual dos séculos antigos](#) - 111 -

*Renata Cazarini de Freitas*

[A contemporaneidade no cinema de  
"O Prisioneiro do Cáucaso", de Tolstói](#) - 139 -

*Paulo Edson Alves Filho e John Milton*

[Fontes das imagens](#) - 158 -

[Sobre os autores](#) - 159 -

## Apresentação

“In the workings of the human imagination,  
adaptation is the norm,  
not the exception.”

Linda Hutcheon,  
*A Theory of Adaptation*  
(2006, p. 177)

O leitor encontrará neste volume uma amostra da diversidade de pesquisas que os Estudos da Adaptação têm promovido recentemente no ambiente acadêmico brasileiro tal como já ocorre no exterior. Os Estudos da Adaptação abrem novas perspectivas de abordagem dos Estudos da Tradução, e foi com esse enfoque que um grupo de interessados na área de Letras – estudantes e pesquisadores de alguma maneira ligados à Universidade de São Paulo (USP) – passou a se reunir mensalmente desde março de 2015 para ler e debater as mais recentes teorizações sobre o tema e desenvolver pesquisas exemplificadoras dos procedimentos de adaptação-tradução cultural.

O Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução (GREAT), cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em novembro de 2016, tem como linhas de pesquisa: a adaptação e a tradução

como operações de intervenção intertextuais, interculturais, intersemióticas e/ou interlinguísticas; tradução-adaptação para cinema e teatro; ensino de tradução e adaptação; teoria e historiografia da tradução e adaptação; tradução-adaptação e poética; tradução-adaptação e recepção; a tradução e a adaptação de dialetos, oralidade e línguas inventadas.

A multiplicidade de interesses das duas dezenas de membros atuantes do GREAT está até certo ponto representada neste volume, abrangendo adaptações da prosa para cinema e teatro, como é mais frequente, mas também para cordel, radionovela e ópera. Os autores buscam fundamentos em teóricos da adaptação-tradução conforme foram lidos e debatidos nas sessões do GREAT. Visto que a produção bibliográfica nesse campo de estudos é crescente, não resta dúvida de que um segundo volume de pesquisas do GREAT trará novas referências, já que este livro se pretende apenas a primeira publicação coletiva do grupo.

Ainda que as sessões do GREAT tenham sido sempre abertas a todos os interessados, a primeira atividade de dimensão efetivamente pública realizada pelo grupo foi a I Jornada de Tradução e Adaptação (Jota), que acolheu 46 comunicações de pós-graduandos, incluindo participações à distância, organizadas em 12 mesas temáticas em três salas da Casa de Cultura Japonesa, na Cidade Universitária em São Paulo, em 12 e 13 de novembro de 2015. Cerca de 40 ouvintes inscreveram-se.

A programação de palestrantes convidados da I Jota foi cumprida sem lacunas: professor Laurence Raw, da Başkent University (Turquia), Jorge Latorre, professor visitante da New York University (EUA), professora Genilda Azerêdo, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), professor Maurício Mendonça Cardozo, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), e profes-



sor Lauro Amorim, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

No encerramento, Raw descreveu a I Jota como uma comunidade ativa que deve persistir nos Estudos da Adaptação, integrando-se aos esforços acadêmicos dessa área em todo o mundo. Este primeiro volume é lançado agora quando o GREAT realiza sua II Jornada de Tradução e Adaptação (Jota), que se realiza entre 15 e 17 de novembro de 2017, sinalizando a realização bienal do encontro dessa comunidade ativa em conexão com pesquisadores internacionais e brasileiros.

Os palestrantes são Thomas Leitch, da University of Delaware (EUA), Len Platt, da University of London (Inglaterra), Kamilla Elliott, da Lancaster University (Reino Unido), Elizabeth Ramos e Décio Torres Cruz, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Nilce M. Pereira e Lauro Amorim, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Vanessa Hanes, da Universidade Federal Fluminense (UFF), e Marcia A. P. Martins, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

A adaptação, se não é um processo novo, como ilustra claramente Julieta Widman ao abordar o conto “Cavalleria Rusticana”, de Giovanni Verga (1880), tornado ópera por Pietro Mascagni (1890), tampouco parece ter sido antes a adaptação tão disseminada como agora, diante da portentosa indústria do audiovisual. Como afirma Marly Tooge ao tratar da construção da imagem do Brasil no exterior por meio de adaptações cinematográficas, não há como ignorar as consequências dessas expressões artísticas em constante movimento no mundo globalizado e economicamente interligado e as agendas políticas e de busca de poder muitas vezes inseridas nos contextos da produção cultural.

Na direção contrária, o *Quixote* foi apropriado no Brasil em 2005 pelos agentes mais célebres do universo do cordel no ano do quarto centenário da publicação do livro de Cervantes. Como afirma Silvia Cobelo, “a força centrípeta de uma obra-prima da literatura e sua fama atraem os correspondentes na cultura de chegada”. A transferência de prestígio cultural é analisada por Juliana Hass e Roberta Barni a partir da trajetória do romance *Il Codice di Perelà* (1911), de Aldo Palazzeschi, resgatado numa adaptação para o teatro em 1970 e numa readaptação para o rádio em 1971, projetos inseridos num movimento ideológico de recuperar o teatro italiano como um serviço para a sociedade.

No Brasil, o histórico da montagem nacional de *Incêndios*, que ganhou os palcos apenas dez anos depois da estreia da peça de Wadji Mouawad no Canadá (2003) e em decorrência do sucesso da adaptação para o cinema por Denis Villeneuve (2010), é exemplo contundente da inexistência de hierarquia entre objetos de cultura no panorama contemporâneo, seja por critério de precedência, gênero ou mídia. Como afirma Renata Cazarini de Freitas, deve ser arrancada pela raiz a noção de que uma obra considerada “o original” se situe acima de traduções e adaptações numa escala de poder ou prestígio.

Encerra o livro o estudo de Paulo Edson Alves Filho e John Milton acerca da adaptação cinematográfica do conto “O Prisioneiro do Cáucaso” (1872), de Tolstói, dirigida pelo russo Serguei Bodrov (1996), em que ocorre uma atualização da tentativa de compreender como a alma russa é capaz de se tornar terrivelmente obscura: “Na película de Bodrov, essa sensação de inquietude lançada por Tolstói é ainda mais aguçada, pois sua câmera favorece o enaltecimento dos chechenos”. A atualização temporal é procedimento regular no campo da adapta-

ção, que requer e perpetua um cânon ao mesmo tempo em que promove sua contínua reformulação e expansão.

O GREAT deve agradecimentos a John Milton por sua orientação intelectual e à Universidade de São Paulo (USP) por assegurar um ambiente propício à discussão acadêmica. A edição deste livro contou com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que também apoiou a realização da I Jota, tal como a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e o Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia (Citrat-USP). Os organizadores agradecem a todos os membros do GREAT pela oportunidade de convívio intelectual estimulante e salutar.

Os organizadores



PALME D'OR  
LA PLUS HAUTE RÉCOMPENSE  
DU FESTIVAL DE CANNES

© ALPARD

MARPESSA DAWN BRENO MELLO

# ORFEU NEGRO

ADAPTION ET DIALOGUES  
JACQUES VIOU MARCEL CAMUS  
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE  
JEAN BOURGOIN  
DIRECTEUR DE PRODUCTION  
JACQUES CHEVALIER

UN FILM DE  
**MARCEL CAMUS**  
SCÉNARIO ORIGINAL DE  
**JACQUES VIOU**  
inspiré d'ORFEU DA CONCEIÇÃO de VINICIUS DE MORAES  
PRODUCTEUR DÉLEGUÉ  
**SACHA GORDINE**

CO-PRODUCTION FRANCO-ITALIENNE  
D'ES PATHELM - PARIS  
GEMMA CINE-MATOGRAFIA - ROMA  
AVEC LE COLLABORATION DE TEXAS FILMES...  
**EASTMANCOLOR**



Imp. BRUNO GAILLARD - PARIS - Tel. 50 40 40 00 (10 lignes)

# Miss Favela, personagem brasileira: olhar estrangeiro sobre utopias e distopias brasileiras no cinema

Marly D'Amaro Blasques Tooge

*marlytooge@usp.br*

Viajam homens, viajam culturas e, na esteira, as ideologias. E, através das viagens de narrativas por meio de traduções, versões, recriações, transcrições, adaptações ou qualquer outro processo de intercâmbio de ideias, palavras e signos, constroem-se identidades. Por isso, a importância de compreender os conflitos resultantes de narrativas viajantes e o desafio de transpor fronteiras, de buscar a exposição em solo estrangeiro, melhorando relações entre povos e aproximando-se do “outro”.

No último século, os instrumentos e veículos utilizados para transportar tais ideias, palavras e signos têm se transformado rapidamente. A internet, com seus diversos aplicativos e plataformas, alterou as formas de comunicação. Em um mundo globalizado e muito mais audiovisual que outrora, torna-se imprescindível repensar os meios de penetração e seu impacto na formação de imagens nacionais.

Isso porque tais imagens interferem nas relações comerciais e estas, nas vidas de milhares de pessoas. Se assim

não fosse, os governos não investiriam, como já fazem há tempos, em estratégias de diplomacia cultural e geração de *soft power* (NYE, 2004). Centros culturais como o Instituto Confúcio, o Conselho Britânico, o Instituto Goethe e a Aliança Francesa são exemplos de entidades criadas com o fim de difusão de língua e de patrimônio cultural do pós-guerra.

O Ministério das Relações Exteriores do Brasil também mantém um setor dedicado à Diplomacia Cultural: “A diplomacia brasileira promove a divulgação da cultura e das artes brasileiras em suas múltiplas dimensões, procurando estimular a cooperação cultural e o ensino da língua portuguesa”<sup>1</sup>

No trato com tais questões, não há como escapar da armadilha dos estereótipos nacionais que se estabelecem ao longo do tempo. A imagem desejada pelo governo brasileiro não se forma sem carregar consigo a história de uma nação colonizada e de seu passado escravocrata, sem deixar transparecer o imaginário pré-existente, oriundo dos traumas históricos e dos mitos nacionais, especialmente do mito fundador do Brasil (CHAUÍ, 2001, p. 3) e do mito da democracia racial (GUIMARÃES, 2002, p. 33).

Além desses símbolos identitários, a favela brasileira também está cada vez mais relacionada à imagem do Brasil no mundo. O caráter de sua própria imagem, entretanto, oscilou durante a história. Ora símbolo de exotismo, ora de violência, a imagem da favela permeia os extremos da identidade do Brasil.

Ela está presente em bares e restaurantes, como o *Miss Favela*, cujo nome emprestamos para este artigo: um famoso reduto de brasileiros no bairro do Brooklyn, em Nova York. O

---

1 Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

nome é paradigmático de uma visão “carnavalizada” da favela, onde o termo *Miss* faz alusão ao ladofeminino e sedutor da imagem canonizada do Brasil. O mesmo símbolo identitário encontra-se nos *Favela Chic clubs*, encontrados em Paris, Londres, Glasgow, Miami, Tóquio e Sydney. Ou ainda no *Club Favela* em Münster, na Alemanha. São bares, restaurantes e *night clubs* que exaltam a imagem da favela como um local exótico e festivo.

Nas adaptações cinematográficas, a imagem festiva geralmente não se reproduz. No cinema, as forças que motivaram a transmissão das imagens de favelas foram diferentes daquelas presentes nos estabelecimentos comerciais ao redor do mundo.

Lembramos também que os jogos de poder e manipulação da formação das identidades nacionais sempre estiveram presentes no âmbito das literaturas traduzidas ou da arte adaptada, como apontado por Maria Tymoczko (1995), Lawrence Venuti (2002) e Sebnem Susam-Saraeva (2005), entre outros.

Ao pensar as imagens do Brasil construídas no exterior por meio de traduções, versões e adaptações para o idioma inglês, tornou-se imprescindível levar em conta o fato de que países desenvolvidos tendem a não absorver literatura traduzida de países de culturas periféricas e que, com o passar dos anos, os textos impressos têm perdido terreno para outros formatos, em especial para as mídias eletrônicas e audiovisuais.

Assim, “textos” no formato audiovisual que carreguem informações sobre a “nação brasileira” se tornam cada vez mais relevantes. O cinema tem inserido o Brasil no ambiente internacional, levando narrativas por vezes cheias de imagens pré-concebidas e, por outras, imagens baseadas em fatos, mas filtradas e ampliadas pelo olhar estrangeiro. O cinema, essa

atividade que tem sobrevivido e se transformado com a rápida evolução da tecnologia, ainda atinge um público significativo e tem o poder de criar novas imagens ou reforçar antigos estereótipos.

A arte de adaptar textos, transportando-os de um meio a outro, tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2005, p. 30), dentro de uma mesma cultura ou de uma cultura a outra, tem servido a diversas agendas políticas, ideológicas e sociais.

Nas palavras de Katja Krebs (2014, p. 1, tradução minha):

Tradução e adaptação, ambas práticas e produtos, são parte integrante e intrínseca das nossas políticas locais e globais, e experiências, atividades e agendas culturais. A tradução é crucial para a nossa compreensão das ideologias, políticas, bem como culturas, uma vez que ela simultaneamente constrói e reflete posições tomadas. Da mesma forma, a adaptação oferece *insights* sobre hegemonias culturais e políticas, mas também ajuda a estabelecê-las.<sup>2</sup>

Julie Sanders (2006) também aponta, na introdução de *Adaptation and Appropriation*, vários casos em que adaptações ou, como a autora denomina, “apropriações” foram geradas em função de agendas políticas.

---

2 No original: “Translation and adaptation as both practices and products are an integral and intrinsic part of our global and local political and cultural experiences, activities and agendas. Translation is pivotal to our understanding of ideologies, politics as well as culture, as it simultaneously constructs and reflects positions taken. Similarly, adaptation offers insights into as well as helps to establish cultural and political hegemonies”.



Não há como ignorar, portanto, as consequências dessas expressões artísticas em constante movimento de recriação e adaptação dentro de um mundo globalizado e economicamente interligado. Também não há como fugir à questão da representação, das possíveis reformulações de identidades e das agendas políticas e de busca de poder muitas vezes inseridas nos contextos das adaptações.

Trazemos aqui, como exemplos do exposto, três obras que sofreram processos de tradução e de adaptação ao cinema, e que, em algum momento desse processo, retrataram a favela brasileira: *Orfeu da Conceição* (1954), peça teatral de Vinicius de Moraes transformada no filme *Black Orpheus* (1959) pelo diretor francês Marcel Camus; *Cidade de Deus* (1994), livro de Paulo Lins transformado em filme também de impacto internacional, o *City of God* (2002); e *Trash* (2010), livro de Andy Mulligan, escritor inglês de literatura infantil e juvenil, traduzido para o português do Brasil e adaptado para uma favela e um lixão do Brasil, recebendo aqui o nome *Trash: a esperança vem do lixo* (2014).

Para compreender os temas abordados pelas peças literárias e cinematográficas escolhidas, vejamos melhor de que tratam as narrativas dessas obras.

## **O mito e a favela: adaptações do mito de Orfeu**

Ao final da década de 1950, surgia uma produção cinematográfica brasileira, na verdade ítalo-franco-brasileira, que se tornou muito importante na história da construção da identidade nacional brasileira. A obra era *Orfeu Negro* ou *Black Orpheus*, dirigido por Marcel Camus e com roteiro adaptado por ele e Jacques Viot a partir da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes.

A ideia de transpor o mito do poeta e músico grego Orfeu para uma favela carioca nasceu de uma conversa entre Vinicius de Moraes e o escritor americano Waldo Frank. Os autores discutiam as semelhanças entre o negro brasileiro e os gregos (COELHO, 2008, p. 230), por ocasião de uma visita de Frank ao Brasil, em 1942. Assim, *Orfeu da Conceição* foi uma peça construída a partir da integração entre o mito grego e a cultura brasileira, abrilhantada pela criação musical e artística de um poeta diplomata – criação essa que trazia à tona sua essência: o cruzamento do erudito com o popular, transformando o amor mítico de Orfeu e Eurídice em uma tragédia carioca.

A peça foi terminada anos mais tarde, em virtude da participação de Vinicius em um concurso de textos de teatro para a comemoração do Quarto Centenário de São Paulo, sendo a peça campeã (MALKA, 2015, p. 23). Nela, o semideus grego, que, com sua lira, acalmava os animais, gerando doçura e apaziguando os seres, tornou-se um sambista do morro carioca, que encantava com sua poesia musical.

Inserida na atmosfera da negritude, descendente do *Orphée Noir*, de Jean-Paul Sartre (1948), e contando com membros do grupo TEN (Teatro Experimental do Negro), do ativista negro Abdias Nascimento, a peça de Vinicius, artista que também se autointitulava “o branco mais negro do Brasil”, foi levada ao palco por atores exclusivamente negros, movimento ainda incipiente à época.

Além de transportar o mito, buscando correspondentes culturais para o paganismo grego na mística baiana e no candomblé, Vinicius de Moraes transportou a utopia dos deuses gregos, mergulhando-a no ideário da nossa utópica democracia racial. Marina Bonatto Malka (2015, p. 9) informa que o

próprio Vinicius teria feito a tradução de sua peça para que Marcel Camus se baseasse nela e escrevesse o roteiro de *Orphée Noir*.

A adaptação de Camus agradou ao público estrangeiro, ganhando prêmios como a Palma de Ouro, o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro e o Oscar de melhor filme estrangeiro. Mas, ao chegar ao Brasil, causou desgosto ao poeta brasileiro, que nem terminou de ver o filme. A rejeição à mudança de perspectiva da identidade brasileira não foi exclusiva do poeta:

Na lenda da versão de Vinicius, Orfeu, o cantor dos imortais, desce do morro, o seu Olimpo, para buscar Eurídice no inferno que é o caos da cidade pós-Carnaval. Já a “felicidade de Camus” foi a “grande ilusão de Cannes”. Cegado pela Palma de Ouro no Festival e o Oscar de filme estrangeiro que recebeu por “Orfeu Negro”, o cineasta embrenhou-se cada vez mais na trilha do exotismo barato, provando que sua fama era mesmo “fogo de palha” que, tal como a pluma de Vinicius, dependia da força dos ventos. (MACHADO, 2001, p. 1)

Vemos, na crítica de Tiago Mata Machado, a rejeição ao caráter “exótico” do filme de Camus. Ele denuncia na produção o reforço da imagem clichê do Brasil, tornando-a, emprestando palavras de Oswald de Andrade (1971, p. 14), uma “macumba para turistas”.

A trilha sonora do filme fora produzida por Tom Jobim e Luís Bonfá. Camus, assim como Vinicius, ambientou a obra no Brasil, em uma favela do Rio de Janeiro, na época do Carnaval. Falado em português e legendado em inglês, carregava nas canções, também cantadas em português, toda a poesia

e lirismo da genialidade da nova dupla Vinicius de Moraes e Tom Jobim.

*Orfeu Negro* foi a única produção brasileira a ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro (1960), além do Festival de Cannes (1959) e Globo de Ouro (1960), mas a Academia reconheceu o filme como francês. O impacto internacional foi fundamental para a criação de uma aura mítica do Brasil no imaginário estrangeiro. Prova disso é a repercussão bem mais recente das afirmações de Barack Obama, em seu livro *Dreams from my father* (2004, p. 123, tradução minha):

Uma noite, enquanto folheava o jornal *The Village Voice*, os olhos da minha mãe se iluminaram ao ver a propaganda de um filme, *Orfeu Negro*, que estava sendo exibido no centro. Minha mãe insistiu que fossemos vê-lo naquela noite; ela disse que foi o primeiro filme estrangeiro que tinha visto.

– Eu só tinha dezesseis anos – ela nos disse quando entramos no elevador. – Eu tinha sido aceita na Universidade de Chicago. O vovô ainda não tinha me autorizado a ir – e eu estava lá passando o verão, trabalhando como *au pair*. Foi a primeira vez que eu realmente estive sozinha. Nossa, eu me senti como uma adulta. E quando eu vi esse filme, achei a coisa mais bonita que eu já tinha visto.<sup>3</sup>

---

3 No original: “One evening, while thumbing through *The Village Voice*, my mother’s eyes lit on an advertisement for a movie, *Black Orpheus*, that was showing downtown. My mother insisted that we go see it that night; she said that it was the first foreign film she had ever seen. ‘I was only sixteen then,’ she told us as we entered the elevator. ‘I’d just been accepted to the University of Chicago – Gramps hadn’t told me yet that he wouldn’t let me go – and I was there for the summer, working as an *au pair*. It was the

Obama segue relatando seu estranhamento quanto ao deslumbramento da mãe (2004, p. 124, tradução minha):

Os brasileiros negros e mulatos cantavam e dançavam e tocavam violão como aves livres de plumagem colorida. Na metade do filme, decidi que havia visto o suficiente e virei para minha mãe para ver se ela estava pronta para ir embora. Mas seu rosto estava vidrado na tela. Naquele momento, senti-me como se tivesse olhado por uma janela para seu coração, o coração esquecido em sua juventude. De repente, percebi que o retrato de negros infantis que agora eu via na tela, o reverso da imagem dos selvagens de Conrad, foi o que minha mãe tinha carregado com ela até o Haváí tantos anos antes, um reflexo das fantasias simplistas que haviam sido proibidas a uma garota branca, de classe média do Kansas, a promessa de uma outra vida: quente, sensual, exótica, diferente.<sup>4</sup>

---

first time that I'd ever been really on my own. Gosh, I felt like such an adult. And when I saw this film, I thought it was the most beautiful thing I had ever seen".

4 No original: "The black and brown Brazilians sang and danced and strummed guitars like carefree birds in colorful plumage. About halfway through the movie, I decided that I'd seen enough, and turned to my mother to see if she might be ready to go. But her face, lit by the blue glow of the screen, was set in a wistful gaze. At that moment, I felt as if I were being given a window into her heart, the unreflective heart of her youth. I suddenly realized that the depiction of childlike blacks I was now seeing on the screen, the reverse image of Conrad's dark savages, was what my mother had carried with her to Hawaii all those years before, a reflection of the simple fantasies that had been forbidden to a white middle-class girl from Kansas, the promise of another life: warm, sensual, exotic, different."

Se a princípio nos saltou aos olhos a caracterização feita por Obama das “fantasias simplistas” da mãe como sendo a promessa de uma vida “quente, sensual, exótica, diferente”, ou seja, mítica e exótica, como bem ressaltou Tiago Mata Machado, o que percebemos a seguir foi que esse sonho de Ann a levou a quebrar barreiras muito fortes para a região onde vivia: aquelas do sectarismo racial no interior do país onde também se originou a Ku Klux Klan. Assim, fica sugerido, com incentivo do próprio Obama, que sua mãe, Stanley Ann Dunham, aos 17 anos, após ter se encantado com a obra de Camus e ido estudar no Havaí, conheceu Barack Hussein Obama, um queniano de 23 anos, por quem teria se apaixonado e a quem teria se entregado da mesma forma como Eurídice a Orfeu, o personagem do mito grego que Vinicius adaptou para o cenário carnavalesco do Rio de Janeiro.

Porém, se a visão de Ann era aquela de libertação, Obama via o filme com a impaciência de quem nota a objetificação do personagem negro. Obama ficara incomodado e envergonhado com a mãe e, naquela noite, carregava em seus pensamentos a ideia de que “as emoções entre as raças nunca poderiam ser puras; mesmo o amor foi maculado pelo desejo de encontrar no outro algum elemento que estava faltando em nós mesmos”<sup>5</sup> (OBAMA, 2004, p. 124, tradução minha). A “outra raça”, na visão do rapaz de 17 anos, permaneceria sempre ameaçadora, estrangeira (alienígena) e distante. Para Obama, essa seria a ocasião crucial de incremento de seus questionamentos identitários.

O que a história de Obama também nos revela é o poder de criação de um mundo de fantasia, encapsulado na

---

5 No original: “The emotions between the races could never be pure; even love was tarnished by the desire to find in the other some element that was missing in ourselves”.

origem da Bossa Nova e reconhecido internacionalmente: o sonho musicado, romântico e sofisticado de um paraíso terrestre onde o amor supera as diferenças, a discriminação e até mesmo a morte. Por meio de *Orfeu Negro*, a favela brasileira foi exposta ao mundo de forma impactante pela primeira vez, gerando uma imagem diferente daquela desejada pelo criador da peça: enquanto a agenda da adaptação era a de defesa da negritude, a versão cinematográfica repetia mitos e estereótipos.

Obama não esteve sozinho na crítica ao caráter inautêntico e exótico do filme. Cacá Diegues e Caetano Veloso também o fizeram – e, aliás, refizeram a adaptação musical. Em 1999, Diegues, inconformado com a adaptação de Camus, lançou o filme *Orfeu*, com direção musical de Caetano Veloso. O filme de Diegues trazia um forte caráter político e de denúncia. Mas a nova adaptação não teve a repercussão internacional de sua predecessora.

## **Realismo nas favelas: do Cinema Novo a *Cidade de Deus***

A imagem utópica da favela já não se sustentava internamente. O próprio cinema brasileiro trataria de desfazer essa ideia equivocada. O movimento do Cinema Novo inaugurou uma nova estética. Seu objetivo era mostrar a luta diária do homem simples no Brasil, chocando a elite para conseguir mobilizá-la, tirá-la do estado de piedade imóvel. Glauber Rocha reage ao paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo que gerava uma estética incapaz de expressar a brutalidade da pobreza, “transformando a fome em ‘folclore’ e choro conformado” (BENTES, 2007, p. 243). A importância do movimento foi abrir as portas para uma nova questão:

A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar, esteticamente, o espectador a “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? [...] Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. (BENTES, 2007, p. 244)

É certo que a estética da violência se atenuou com o decorrer das décadas e o cinema nacional se adaptou aos novos tempos. Porém, foi a partir do Cinema Novo que vários filmes denunciando a problemática das favelas foram produzidos, alguns atingindo maior sucesso internacional, como *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), indicado ao Globo de Ouro como melhor filme estrangeiro em 1982, ganhador do prêmio OCIC no festival de San Sebastian em 1981 e o NYFCC (*New York Film Critics Award*), também em 1981.

Entretanto, se houve um filme que estampou muito fortemente a imagem da favela brasileira no mundo, essa obra cinematográfica foi *Cidade de Deus* (2002) ou *City of God*, o filme brasileiro com mais indicações para o Oscar<sup>6</sup> após seu lançamento internacional em 2003. A obra é uma adaptação do romance escrito por Paulo Lins, morador da comunidade carioca Cidade de Deus que mudou o que poderia ser uma história

---

6 Indicações em 2004 para melhor diretor (Fernando Meirelles), melhor roteiro adaptado (Bráulio Mantovani), melhor fotografia (César Charlone) e melhor edição (Daniel Rezende).



padrão de um habitante da favela, ingressando na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro nos anos 1980. Começa escrevendo poesias e, ainda na graduação, passa a trabalhar como assistente da antropóloga Alba Zaluar, que estudava a criminalidade na Cidade de Deus. Com seu incentivo, escreve o romance homônimo, publicado em 1997.

Nele, Lins narra histórias de personagens do conjunto habitacional criado na década de 1960, mostrando a expansão da criminalidade até a década de 1990, na já violenta favela, dominada pelo tráfico de drogas. Seu romance é baseado em fatos reais e, por isso, a narrativa de Lins recebe o *status* de história contada a partir de um “ponto de vista interno e diferente”, conforme apontou Roberto Schwarz (1997). Lúcia Nagib, em um ensaio sobre a obra, explica que:

Quando se fala do “ponto de vista interno” do livro *Cidade de Deus*, pensa-se de imediato na condição do autor, que nasceu e cresceu na favela, realizando o grande feito de escapar à determinação de origem e cruzar o abismo entre as classes sociais. Sua passagem para a literatura de ficção se deu a partir de um projeto de pesquisa etnográfica coordenado pela antropóloga Alba Zaluar, de título “Crime e criminalidade nas classes populares”, destinado a dar voz a uma população que jamais aparece na mídia a não ser por intérpretes da classe dominante. Mas a origem do autor e sua pesquisa são insuficientes para explicar o realismo do livro. A literatura de Lins está longe do testemunho espontâneo de escritores populares que, alheios à norma culta, “escrevem como falam”. É verdade que o narrador do romance insiste em manter a

visão interna e limitada de quem desconhece “o outro lado” e não domina as causas de seus infortúnios, mas a extrema elaboração linguística, evidenciada desde as primeiras linhas, nos distancia da hipótese do registro direto. (NAGIB, 2003, p. 182)

As palavras de um dos maiores críticos literários brasileiros, Roberto Schwarz, servem para exemplificar como a obra foi aclamada pela crítica literária. “O romance de estreia de Paulo Lins, um catatau de 550 páginas sobre a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento”, defendeu Schwarz (1997), que elogiou ainda a “ousadia de linguagem mais notável” representada pela insistência do autor na poesia “à qual se pode objetar muita coisa, menos o grande acerto de sua presença”.

A pesquisadora Keila Prado Costa conta que a história da obra de Paulo Lins começou em 1996, quando a prefeitura transferiu moradores de diversas favelas do Rio de Janeiro, destruídas por fortes chuvas, para um conjunto habitacional batizado como “Cidade de Deus”. Costa relata (2008, p. 31) que a infraestrutura do conjunto habitacional era bem superior à das favelas da época, mas que a “falta de manutenção e de organização acabou por transformar o conjunto em mais uma favela”.

Já a jornalista Francesca Angiolillo relata (2002) que Paulo Lins reviu as 550 páginas de seu texto original, transformando-as em uma edição de cerca de 400. Segundo Lins, “na verdade, a questão da mudança partiu dos tradutores estrangeiros”, já que, em diversos países, “tiveram dificuldade para traduzir o livro”, e o autor teria buscado uma “linguagem mais coloquial e um pouco mais acessível” (2002, p. 1).

Além disso, um livro tão longo era considerado mais difícil de ser colocado no mercado internacional. Alegou-se ainda que o fato de os personagens terem sido rebatizados na nova versão da obra dificultaria mais o reconhecimento das narrativas do livro na obra cinematográfica, mas que tal iniciativa foi justificada pelo autor como tendo sido tomada em função de deixar o texto mais ágil e direto.

Desse interessante processo de recriação, resultou o impacto da obra cinematográfica no ambiente internacional: “Pergunte a qualquer espectador falante do inglês qual filme ele acredita ser típico do cinema do Brasil (e, de fato, do Brasil contemporâneo) e ele provavelmente dirá *Cidade de Deus* (*City of God*)”, defende Tatiana Signorelli Heise (2012, p. 1).

### **O *Slumdog millionaire* brasileiro**

“Que filme é esse sobre o Brasil, que estão anunciando como o *Slumdog millionaire* brasileiro?” – me perguntou a professora Sebnem Susam-Saraeva, da Universidade de Edimburgo, durante um *summer course* na Itália, ao ouvir sobre meu interesse no cinema brasileiro no exterior. O filme me era totalmente desconhecido, mas já estava sendo muito divulgado na Grã-Bretanha. Ela se referia à obra *Trash, a esperança vem do lixo* (2014) ou simplesmente *Trash*, em inglês, uma adaptação cinematográfica do livro *Trash* (2010), do escritor britânico Andy Mulligan, mais conhecido por seu trabalho com literatura infantil.

Apesar de já ter vivido no Brasil, a obra de Mulligan foi inspirada em sua passagem pela Índia e também em seu trabalho nas Filipinas. Em 2006, ensinando em uma escola internacional em Manila, capital filipina, cujos professores

costumavam visitar o lixão vizinho, dirigido por uma entidade filantrópica cristã, Mulligan também conheceu o lixão com seus alunos na faixa de 11 anos de idade. Lá, decidiu escrever sua trama, baseando-se não apenas nas mazelas que presenciou no lixão, mas também nas crianças de rua da região.<sup>7</sup>

A obra narra a história de três meninos que moram em um lixão e que se tornam protagonistas de um drama político e de corrupção de um país do Terceiro Mundo. Raphael, Gardo e Ratazana vivem em Behala, um enorme lixão num país do Terceiro Mundo. Os garotos sobrevivem buscando em meio ao lixo algo que possa ser vendido. Certo dia, encontram uma pequena mala de cabedal que contém dinheiro e alguns documentos pessoais. Descobrem, então, que a polícia também está interessada na maleta. Começa assim uma grande perseguição, enquanto tentam descobrir o que há por trás de sua descoberta. O caso revela uma rede de corrupção. O sucesso do romance fez com que fosse traduzido em 25 línguas, inclusive no português do Brasil. Atraído por esse sucesso, o diretor inglês Stephen Daldry queria um local para filmar uma adaptação cinematográfica, roteirizada por Richard Curtis. Daldry declarou:

Tínhamos que escolher um lugar, mas, na verdade, viemos para o Brasil por causa dos maravilhosos atores que vocês têm e da tradição de trabalhar com atores não profissionais, como em “Cidade de Deus” e “Cidade dos Homens”. E da estrutura da O2, do meu amigo Fernando Meirelles. Então, me pareceu um encaixe muito bom vir para o Rio. (ENGLER, 2014, p. 1)

---

7 *The Guardian*, 3 de fevereiro de 2015.

Todavia, parece não ter sido coincidência que o lixão escolhido como cenário do filme *Trash, a esperança vem do lixo*, o lixão do Jardim Gamacho, no Rio de Janeiro, tenha sido o mesmo do premiado<sup>8</sup> documentário *Lixo extraordinário* (2010), que teve, entre os produtores executivos, Fernando Meirelles. O documentário relata o trabalho do artista plástico brasileiro Vik Muniz, residente em Nova York, com catadores de material reciclável do depósito de lixo. Ao longo dos dois anos de produção do documentário (2007-2009), sete catadores participam do projeto artístico de Vik Muniz, tendo suas vidas e visões de mundo alteradas em função do projeto. Após vários anúncios de fechamento, que se iniciaram em 2009, o aterro foi finalmente fechado em 3 de julho de 2012. Por ocasião do lançamento do filme *Trash, a esperança vem do lixo*, o aterro já se encontrava totalmente desativado.

Em janeiro de 2015, o jornal britânico *The Telegraph* anunciava que o *Slumdog Millionaire* chegava ao Rio (ROBEY, 2015). O jornal *The Guardian* – também mencionando a produção britânica sobre o pobre menino indiano que enfrenta a violência e a corrupção de seu país e acaba vencendo o desafio no programa de TV *Quem quer ser um milionário?* – reconheceu que o enredo do filme estava desatualizado, uma vez que o lixão fora fechado três anos antes (WATTS, 2015). A alusão ao filme britânico sobre a Índia surgiu no *Washington Square News* em outubro do mesmo ano (PAULEY, 2015).

Mas a adaptação fazia muito mais do que tomar o Brasil como cenário. O filme se transformou numa crítica acirrada à questão da corrupção governamental no Brasil, trazendo em sua

---

<sup>8</sup> Festival de Sundance, em 30 de janeiro de 2010. Festival de Berlim, em 20 de fevereiro de 2010. Indicado para o Oscar de melhor documentário, em 25 de janeiro de 2011.

última cena a menção ao envolvimento de órgãos governamentais de tratamento de água, construtoras, do “Templo Universal”, de uma instituição denominada “International Stadiums Inc.” e da “ABF” ou “Associação Brasileira de Futebol” em esquemas de corrupção, desvio de verbas e lavagem de dinheiro.

Considerando-se a situação política do Brasil em 2015, o interesse internacional pelas questões ecológicas no país e os esquemas de corrupção responsáveis pela crise política e coadjuvantes da crise econômica local hoje, teria a indicação de Meirelles de realizar a produção no Rio de Janeiro acontecido realmente de forma tão casual?

Lembramos que o momento político no Brasil à época do lançamento já fervilhava com notícias de corrupção, e que grupos com diferentes interesses políticos e econômicos buscavam apoio tanto nacional quanto internacionalmente. E foi exatamente essa proximidade entre os temas mostrados no filme *Trash* e a realidade política brasileira atual que nos fez inserir o filme nesta lista de adaptações analisadas.

O que vimos com os exemplos citados é que narrativas podem se transformar de forma a cumprir, com grande força, papéis sociais e políticos importantes. Na primeira delas, a favela foi usada de forma a reproduzir imagens turísticas e adocicadas do “paraíso tropical” brasileiro, um procedimento abolido pela versão de Cacá Diegues. Já a favela de *City of God* tinha o papel de denúncia das mazelas de um país desigual, buscando, por meio de violento impacto, gerar soluções sociais. Por fim, *Trash* parece ter tido como função a busca de apoio popular, nacional e estrangeiro, aos movimentos políticos que se seguiriam ao lançamento do filme.

O papel das adaptações dentro dos contextos políticos sociais é ainda um estudo incipiente, mas que muito promete

para a compreensão das ideologias e das formas como as ideias e as histórias são recriadas e adaptadas de acordo com novos contextos e interesses sociais.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANGIOLILLO, Francesca. Nova versão do livro 'Cidade de Deus' rebatiza personagens. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Folha Ilustrada, 30/08/2002. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>>. Acesso em: 01 out. 2017.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n15\\_bentes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf). Acesso em: 01 out. 2017.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Entre a história e o mito: Orfeu na América, segundo Sidney Lumet. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 221-235, jul./dez. 2008.

COSTA, Keila Prado. O que é meu é meu, o que é seu é nosso: questões de/sobre Cidade de Deus. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 1, p. 31-43, out. 2008. ISSN 1984-1124. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46753>>. Acesso em: 10 out. 2017.

ENGLER, Natalia. Diretor inglês de 'Trash', Daldry fez filme 'brasileiro' graças a Meirelles. *UOL*, Cinema UOL 12/10/2014. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/10/12/diretor-ingles-de-trash-daldry-fez-filme-brasileiro-gracas-a-meirelles.htm>. Acesso em: 10 out. 2017.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; 34, 2002.

HEISE, Tatiana Signorelli. *Remaking Brazil: Contested national identities in Contemporary Brazilian cinema*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

KREBS, Katja (Ed.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Nova York; Londres: Routledge, 2014.

MACHADO, Tiago. "Orfeu Negro", versão clássica da "macumba para turista". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Folha Ilustrada, 02/09/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u318.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2017.

MALKA, Marina Bonatto. *A identidade brasileira em "Orfeu da conceição", de Vinicius de Moraes, e "Orfeu Negro" de Marcel Camus*. Trabalho de conclusão de curso na UFRGS, 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/130011>>. Acesso em: 10 out. 2017.

NAGIB, Lúcia. A língua da bala: realismo e violência em 'Cidade de Deus'. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 3, n. 67, p. 181-191, nov. 2003.



NYE, Jr., Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs, 2004.

OBAMA, Barack. *Dreams from my father*. Nova York: Three River Press, 2004.

PAULEY, Patrick. 'Trash' is Brazil's 'Slumdog Billionaire'. *Washington Square News*, New York, 14/10/2015. Disponível em: <<https://www.nyunews.com/2015/10/14/trash-is-brazils-slumdog-billionaire/>>. Acesso em: 10 out. 2017.

ROBEY, Tim. Slumdog Millionaire goes to Rio. *The Telegraph*, London, 29/01/2015. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/11374374/Trash-review-Slumdog-Millionaire-goes-to-Rio.html>. Acesso em: 10 out. 2017.

SANDERS Julie. *Adaptation and Appropriation*. Nova York; Londres: Routledge, 2006.

SARTRE, J.-P. Orphée noir. In: SENGHOR, L. S. (Ed.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. p. ix–xliv.

SCHWARZ, Roberto. Uma aventura artística incomum. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Folha Mais, 07/09/1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/07/mais!/24.html>. Acesso em: 10 out. 2017.

SUSAM-SARAEVA, Sebnem. A Course on 'Gender and Translation' as an Indicator of Certain Gaps in the Research on the Topic. In: SANTAEMILIA, José (Ed.) *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*. Manchester: St Jerome, 2005. p. 161-76.

TYMOCZKO, Maria. The Metonymics of Translating Marginalized Texts. *Comparative Literature*, Durham, v.47, n. 1, p. 11-24, On Translation Winter, 1995.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru-SP: Edusc, 2002.

WATTS, Jonathan. Life amid the trash of a Rio dump. *The Guardian*, London, WORLD. 19/01/2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2015/jan/19/trash-rio-de-janeiro-waste-tip-film>. Acesso em: 10 out. 2017.



J. BORGES

# Dom Quixote

Adaptado da obra de Miguel de Cervantes

EM CORDEL



J. BORGES

Ilustrações  
J. Borges  
baseado em João Oliveira

# Cavaleiros do Cordel: os agentes das adaptações do *Quixote*

Silvia Cobelo  
*silvia.cobelo@usp.br*

Analisaremos as edições de *Dom Quixote*, livro adaptado pela primeira vez em versos de cordel em 2005, focalizando no *status* de celebridade (HUTCHEON, 2006, p. 143) de seus agentes: cordelistas, ilustradores, capistas e, em alguns casos, até diagramadores, como também editores e responsáveis pelos paratextos. Pretendemos demonstrar como a obra de Miguel de Cervantes foi apropriada por esse universo da melhor maneira, pelos indivíduos mais conhecidos e respeitados do cordel. A força centrípeta de uma obra-prima da literatura e sua fama atraem os correspondentes na cultura de chegada, exigindo a participação dos grandes mestres cordelistas e os melhores de toda sua corte.

Nos anos 1950, a literatura de cordel torna-se objeto de estudo, interessando a estudiosos como Câmara Cascudo e Orígenes Lessa. Nas décadas seguintes, desperta a atenção de pesquisadores internacionais: Raymond Cantel (1972), Candance Slater (1982), Paul Zhumtor (1990) e Julie Cavignac (2006). Na década de 1970, o cordel chega à TV e é utilizado em campanhas educacionais. As xilografuras e seus mestres

recebem atenção e reconhecimento no Brasil e no exterior, e esses artistas são convidados a fazer capas de livros, CDs e ilustrações diversas.

A literatura de cordel passa a ser editada por pequenas casas editoriais regionais especializadas no gênero e, num sistema de distribuição nacional, combinam o cordel e história em quadrinhos (HQ). As publicações conservam os versos de cordel, muitas, também as xilogravuras, mas são editadas no formato livro, com capas duras, em tamanhos variados, e são chamadas “cordelivros”. Os exemplares podem ser adquiridos nas livrarias ou por correio, e o pedido pode ser feito e pago via internet<sup>1</sup>. Desde 2005, ano do quarto centenário da publicação do *Quixote*, foram lançadas seis adaptações da obra em versos de cordel<sup>2</sup> e foram encontradas duas publicadas na internet.<sup>3</sup>

---

1 Há mais de 15 anos a literatura de cordel migrou para a internet, meio no qual encontramos variados sites e blogs sobre o tema, inclusive com acervos on-line. Esses fatores contribuíram para ampliar o público receptor, antes restrito aos frequentadores das feiras do Nordeste. Hoje, o cordel está acessível para qualquer pessoa e em qualquer lugar do mundo.

2 Além dos cordelivros analisados aqui, identificamos a existência de dois folhetos, referentes ao primeiro e segundo livros do *Quixote*, de oito páginas, com ilustração na primeira, publicados pela Casa do Cordel (Natal-RN, 2008), assinados por Maria do Céu da Costa. Como só conseguimos o folheto do segundo livro, não os incluímos na análise, mas desde já podemos confirmar o pouco status de celebridade da autora – da qual não conseguimos nenhuma informação – e da Casa do Cordel, fundada em 2007, por Erivaldo Leite de Lima, o poeta Abaeté, autor de mais de cem cordéis. Ver mais no *Blog Casa do Cordel*. Disponível em: <[http://casadocordel.blogspot.com.br/p/historia\\_17.html](http://casadocordel.blogspot.com.br/p/historia_17.html)>. Acesso em: 11 out. 2017.

3 *Dom Quixote em Cordel*. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/cordel/1030630> e *Blog Fátima Fílon*. Disponível em: <<https://fatimafilon.wordpress.com/cordeis-da-fatima-filon/>>. Acesso em: 11 out. 17.

## Cervantes e o cordel

Vínculos entre temas cavaleirescos e literatura de cordel estão presentes no âmbito ibérico, como bem documenta Jerusa Pires Ferreira (1993), em trabalho que trata de resgatar as matrizes do gênero em cordéis do século XX. Os dados levantados por Ferreira são compatíveis com uma possível adaptação do *Quixote* para cordel: tema cavaleiresco, livro popular que narra as aventuras e as batalhas de dois amigos que defendem donzelas e injustiçados no mundo maravilhoso dos cavaleiros andantes. No entanto, a obra de Cervantes somente foi escolhida como matriz de versos de cordel no início deste século, em plena celebração dos 400 anos da publicação do seu primeiro livro, muito bem celebrada pela indústria editorial (COBELO, 2015).

Ao revisitar os estudos de Joaquin Marco (1977), que pesquisou cordéis conservados na Espanha desde o século XV, nota-se que Cervantes não é popular no mundo do cordel nem mesmo na sua terra<sup>4</sup>. Essa informação surpreende, pois, a lite-

---

4 Segundo uma lista de cinquenta publicações em forma de cordel feita em 1853, somente duas delas estão relacionadas com o escritor manchego; *La española inglesa e Aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Em outra lista, da oficina de Antonio Bosch, nos 94 títulos publicados entre 1870 e 1879, não se encontram menções ao *Quixote*. Palma-Ferreira (1981, p. 47) cita “o conto ou novela intervalar do Curioso Impertinente, publicado como obra anônima, de cordel, em português”, que, no portal da Unicamp, *Caminhos do Romance*, surge como *História do curioso impertinente*, editada em 1783. No acervo *on-line* do portal da Biblioteca Nacional de Portugal, encontram-se cinco publicações com títulos que fazem menções ao *Quixote*, que parecem mais indicar apropriações, ou seja, narrativas derivadas por inspiração da obra, do que adaptações das aventuras da dupla cervantina. Célia Flores (2013) menciona um folheto “datado de 1657, de autor anônimo, no qual dialogam Dom Quixote e Sancho”.

ratura de cordel na Europa não tinha forma textual específica e incluía textos em prosa, verso e peças de teatro, textos nacionais ou traduzidos/adaptados em versos (AUGUSTO, 2013, p. 10) – o que amplia ainda mais esse universo, que, no Brasil, limita-se às obras em versos de cordel: sextilhas (encontradas também em alguns versos do *Quixote*) e, mais raramente, septilhas<sup>5</sup>.

### **Historiografia das adaptações do *Quixote* em cordel: agentes de cada edição**

Nesta seção, é apresentado um resumo das pesquisas historiográficas (PYM, 1998), com detalhes editoriais, resenhas e entrevistas, assim como pequenas biografias dos autores envolvidos nas edições. Focalizaremos no *status* de celebridade de cada adaptação.

#### ***Dom Quixote – Adaptado da obra de Miguel de Cervantes em cordel por J. Borges***

Publicada em Brasília pela Entrelivros Livraria em 2005, tiragem inicial de 2.000 exemplares, com uma segunda impressão em 2006, a obra foi uma iniciativa de Valter da

---

5 Elisângela Santos de Sá afirma que a forma mais comum de apresentação da literatura de cordel “é em sextilha, estrofes de seis versos com sete sílabas cada. As rimas costumam serem iguais no segundo, quarto e sexto versos. São as rimas *xaxaxa*, em que o *x* representa as rimas órfãs ou perdidas e o *a*, as determinadas” (2004, p. 13). O número de páginas pode variar, mas é sempre em múltiplos de quatro. Até oito páginas, a peça é denominada “folheto”; as obras com 16 páginas ou mais são designadas como “romances”. Os folhetos seriam impressos geralmente em papel jornal, no tamanho usual de 11 cm por 16 cm. Ver mais em: Elisângela Santos de Sá.



Silva, proprietário da Entrelivros e coordenador editorial da edição, com o intuito de homenagear o quarto centenário da obra. Encomendou então a adaptação a J. Borges, ilustrada por Jô Oliveira. Como contou ao jornalista Julian Fulks<sup>6</sup>, Borges desconhecia o livro cervantino, mas não se intimidou. Explicou que pediram que “fosse um pouco nordestino, e eu logo vi que era um universo mais ou menos parecido [...] por aqui também tem alguns caras assim”, exemplificando com Antônio Conselheiro e Lampião.

No mesmo ano do lançamento, o cordelivro surgiu traduzido em espanhol pelo filólogo, poeta, tradutor e professor catalão José Antonio Pérez-Montoro, residente em Brasília desde 2000, atuando como assessor técnico e responsável pelas publicações do Conselho de Educação da Embaixada de Espanha. O professor da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) Dr. Diego Chozas Ruiz-Belloso resenhou a tradução de José Antonio Pérez-Montoro.<sup>7</sup>

A primeira edição obteve grande atenção da mídia, dos leitores e do governo, inclusive fazendo parte da lista dos livros

---

6 “Dom Quixote enfrenta Lampião em cordel”, por Julian Fulks [22 de agosto de 2005]. Ilustrada. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200509.htm>>. Acesso em: 11 out. 2017.

7 Ruiz-Belloso (2006) informa que Pérez-Montoro “por una parte ha querido ser fiel a la obra de cordel manteniendo la métrica y la rima y empleando giros, refranes y hasta sufijos populares, y por otra ha *optado* por la fidelidad al original cervantino aproximándose en muchas ocasiones al lenguaje del Siglo de Oro” (2006, p. 185). Por outro lado, na orelha da contracapa, logo após a minibiografia de Pérez-Montoro, o paratexto afirma que, apesar de fiel ao esquema métrico e rimas consoantes de Borges, ele não duvidou em “trair” o autor pernambucano ao adicionar pequenas variações para aproximar a obra ao leitor de língua espanhola. Enumeram-se sinais de pontuação explícitos, palavras castelhanizadas, referências cultas ou livrescas, além de intertextualidade com o *Quixote* de Cervantes e outras obras da tradição literária.

recomendados pelo Ministério da Educação (MEC) em 2005. Após a reimpressão de 2006, a adaptação foi reeditada e ilustrada por Borges em 2011 com os mesmos paratextos, minimamente atualizados, igual número de páginas (44) e nenhuma modificação textual. Sem ficha catalográfica, impressão, diagramação e acabamento pela J. G. Gráfica, da cidade pernambucana de Bezerros. Apesar de, nessa edição, as ilustrações de Borges aparecerem creditadas como “baseadas” naquelas de Jô Oliveira para a primeira edição, notam-se inúmeras modificações, aproximando-se ainda mais da cultura de chegada, não somente pelo estilo rústico de xilogravura, mas também pelas imagens: todas as lanças são substituídas por longas peixeiras, as personagens usam chapéus de couro nordestinos, entre outros. Dom Quixote vem ao Brasil com Sancho Pança, descobre por intermédio de Maria Bonita que Dulcineia vive em uma pocilga de uma favela de Campina Grande, na Paraíba, e luta com o Cavaleiro da Lua, representado nas ilustrações como Lampião. É uma das adaptações mais brasileiras do *Quixote*, inclusive em termos semióticos. A distribuição foi feita pela editora LGE, que, segundo antigo portal, consultado em 2007, atuava no mercado brasileiro há dez anos com parque gráfico próprio. A linha editorial compreendia: “livros de texto ficção e não ficção (exceto poesia), biografias e literatura infantil e juvenil”.

Nascido em Bezerros em 1935, J. Borges frequenta a escola apenas durante dez meses aos 12 anos. Na década de 1970, ele é apadrinhado por Ariano Suassuna, suas obras começam a circular nos meios acadêmicos e artísticos, contribuindo para que suas ilustrações migrem para outras mídias.<sup>8</sup>

---

8 Por exemplo, o livro *As palavras andantes*, de Eduardo Galeano, ou as gravuras usadas na abertura da novela *Roque Santeiro* (Rede Globo).

Depois de expor e vender na Europa e Estados Unidos e de ser premiado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), é um dos 13 artistas escolhidos para ilustrar o calendário anual das Nações Unidas, como explica a reportagem de capa do caderno de arte do jornal *The New York Times*.<sup>9</sup> Faz parte da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, homenageado em 2005 com a inauguração, em Bezerros, do Memorial J. Borges, no qual estão expostos parte de sua obra e alguns objetos pessoais, além de ter sido agraciado com uma modesta bolsa vitalícia por ser considerado Patrimônio Vivo de Pernambuco (NEIVA, 2006, p. 11). Apresentado na primeira orelha como um “dos mais famosos xilógrafos”, viaja bastante não só pelo Brasil, mas também no exterior, para participar de exposições, contar suas histórias, vender seus belos folhetos e gravuras, além de oferecer disputadas palestras e oficinas.

O ilustrador da primeira edição, Josimar Fernandes de Oliveira (Jô Oliveira), nasceu em Itamaracá (PE), em 1944. Após a Escola de Belas Artes (RJ), obteve mestrado em Comunicação Visual na Hungria, publicando suas primeiras HQs quando ainda estava no exterior (SILVA, 2008, p. 7). Várias vezes premiado nacional e internacionalmente como ilustrador de selos postais, Oliveira é mais conhecido por suas ilustrações

---

9 Comentário do correspondente Larry Rother: “Mr. Borges’s appeal is evident just from the whimsical titles that he often gives his bold, naïve prints, which sell for less than \$20 at his studio here but can fetch hundreds of dollars at galleries in the United States, Europe and Japan”. Publicado na reportagem “From Brazil’s Backlands, a Master of a Folk Tradition”, em 27 de março de 2002. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2002/03/27/arts/arts-abroad-from-brazil-s-backlands-a-master-of-a-folk-tradition.html>>. Acesso em: 11 out. 2017.

em livros didáticos e infanto-juvenis<sup>10</sup>, com mais de 30 obras, várias publicadas no exterior.

O paratexto da contracapa está assinado por João Bosco Bezerra Bonfim, professor e pesquisador de literatura de cordel, que apresenta a obra, seus personagens principais e os autores de maneira original, utilizando versos de cordel. O doutor em Linguística, com pesquisas sobre o cordel e mais de duas dezenas de livros publicados, vários deles para crianças, também frequenta escolas, feiras e festas literárias, narrando histórias e ministrando oficinas sobre a arte de ler e criar. Bonfim discute autoria, e afirma que o *Quixote* está na memória do sertão brasileiro, como parte dos relatos de vaqueiros:

Há mais de quatrocentos anos veio à luz o *Quixote* primeiro. Mas ele atravessou o oceano, e instalou-se no sertão brasileiro. Vive na memória do povo e nos contos dos tropeiros. Agora, me responda, sincero: quem é o autor verdadeiro? (BONFIM, 2011, contracapa)

***As aventuras de Dom Quixote: em versos de cordel, baseado na obra de Miguel de Cervantes, por Klévisson Viana***

Essa obra foi adaptada e ilustrada por Klévisson Viana, publicada em 2005 pela editora cearense Tupynanquim, em coedição com outras duas editoras nordestinas: Livrarias Livro

---

10 Destacam-se *Alice no País das Maravilhas* (1997), adaptação de Ana Maria Machado. Escreveu e ilustrou *Kuarup, A Festa dos Mortos* (2000). Ilustrou *A Espanhola inglesa* (2008), uma das *Novelas Exemplares*, de Cervantes.

Técnico, também de Fortaleza, e a editora pernambucana Coqueiro, de Recife, trazendo, em cores, apenas a ilustração da capa do livro de 48 páginas<sup>11</sup>. Foi reeditada em 2011 no selo Amarilys, da editora paulista Manole, numa edição luxuosa: 72 páginas em papel de alta qualidade, apresentando as mesmas belas ilustrações em estilo de HQ atualizadas, maiores e fortemente coloridas, além de muito bem posicionadas na narrativa versificada – modificações que devem ter favorecido a seleção da obra para o PNBE 2013<sup>12</sup>.

Ao contrário da obra anterior, aqui é o narrador-cordelista quem se transfere no tempo e no espaço e viaja ao encontro de Cervantes no século XVII<sup>13</sup> e ele segue a narrativa cervantina bem de perto, contando as aventuras de sempre: sagração como cavaleiro, sumiço da biblioteca, encontro com os galeotes, como também relata os episódios do segundo livro (1615), a ilha de Sancho, a batalha com o Cavaleiro Branca Lua e o fatal e derradeiro retorno à aldeia, sem esquecer uma das primeiras cenas metalinguísticas da literatura, quando a dupla, estupefata, fica sabendo da publicação e sucesso do primeiro livro com suas aventuras. Vale comentar a primeira ilustração, na página 3, que mostra Dom Quixote lendo o livro *História do Imperador Carlo Magno e dos doze pares de França*, matriz

---

11 A primeira edição trazia um paratexto na contracapa assinado por nada menos que um discípulo do renomado hispanista Damaso Alonso (Madri, 1898-1990), o cearense Pedro Paulo Montenegro, professor de Língua e Literatura Espanhola na Faculdade Católica de Filosofia do Ceará, membro da Academia Cearense de Letras.

12 Programa Nacional Biblioteca na Escola 2013. Disponível. <[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=13992-pnbe-2013-seb-pdf&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13992-pnbe-2013-seb-pdf&Itemid=30192)>. Acesso em: 11 out. 2017.

13 “Roguei às musas que outrora/ Iluminaram Cervantes, / Que me levassem nos braços/ A outros tempos distantes/ E lá encontrei o último/ Dos cavaleiros andantes...” (VIANA, 2011, p. 7).

bem familiar ao público da literatura de cordel, segundo Jerusa Pires Ferreira (1993, *passim*).<sup>14</sup>

Diferentemente da adaptação escrita por J. Borges, o *Quixote* de Viana não obteve tanta atenção da mídia ao ser lançado, mas seu *status* no sistema literário mudou ao ser publicado por uma editora paulista de grande porte como a Manole, fundada em 1969, da qual o Amarilys, especializado em Literatura Infantil e Juvenil, é um dos cinco selos. Outra mudança importante está na equipe editorial. Na primeira versão, os editores são o próprio Viana, Ana C. F. Santos e Sérgio Braga, conhecido como o principal livreiro de Fortaleza, dono da Livro Técnico<sup>15</sup>. Na Manole, o belo projeto gráfico, diagramação e capa são assinadas pelo paulista Daniel Justi<sup>16</sup>, premiado *designer* que aprendeu com os maiores artistas da área: o *designer* americano Chip Kidd, um dos capistas mais conhecidos da atualidade, Alexandre Wollner, um dos principais nomes e fundadores do *design* brasileiro, e o renomado capista Hélio de Almeida, grande responsável pela profissionalização do *design* no Brasil. Os revisores foram dois tradicionais colaboradores de Viana: o jornalista e músico Max Krichanã, organizador do Laboratório de Arte Sequencial no Núcleo de Referência em HQ, e o pro-

---

14 Câmara Cascudo (1954, p. 37) confirma que essa obra era “constantemente reeditada em Portugal e Brasil, sem popularidade na Espanha. [...] Seria leitura querida na Espanha no século XVI e XVII e no *Dom Quixote* cita-se sua passagem, I<sup>a</sup>, VI, L; II<sup>a</sup> XXXII, assim como *Carlos Magno*, I<sup>a</sup>, XLVIII, XLIX; II<sup>a</sup>, XXIV e XXVI, quase sempre como referência cronológica, *el tiempo de Carlo Magno*.

15 Ver mais na reportagem “O grande ofício de livreiro”, no *Diário do Nordeste* de 05 de outubro de 2002. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-grande-oficio-de-livreiro-1.202655>>. Acesso em: 11 out. 2017.

16 Justi criou várias fontes tipográficas e ficou em segundo lugar no Prêmio Jabuti 2013, categoria capa. Disponível em: <<http://cargocollective.com/danieljusti/sobre-mim>>. Acesso em: 11 out. 2017.

fessor Marco Haurélio. Este último é grande especialista em cordel, consultor da Rede Globo, autor de mais de cinquenta livros entre ficção e pesquisa<sup>17</sup>.

Antonio Klévisson Viana nasceu em Quixeramobim (CE) em 1972, e é membro das duas mais importantes academias brasileiras de Literatura de Cordel, no Rio de Janeiro e em Fortaleza, além de da Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará. O cordelista é cartunista-chargista<sup>18</sup> e criou a editora Tupynanquim depois de se descobrir como quadrinista e ser premiado. Assina 25 livros, mais de uma centena de folhetos, com vários deles adaptados para HQs<sup>19</sup>, televisão e teatro (seu *Quixote* em cordel foi matriz de duas peças<sup>20</sup>). Tem obras publicadas também em francês e alemão.

Klévisson Viana, para quem sua adaptação resgata parte da influência da cultura ibérica no Brasil, conta que ao ler “o livro original, a gente vê como somos parecidos com as pessoas da Espanha e de Portugal”<sup>21</sup>. Cleudene de Oliveira

---

17 São livros de referência no assunto, como *Breve história da Literatura de Cordel* (2016), *Literatura de Cordel: Do sertão à sala de aula* (2014), *Antologia do Cordel Brasileiro* (2013).

18 Colaborou com vários periódicos: *A Voz do Povo*, *O Povo*, *Tribuna do Ceará*. Ver mais detalhes na entrevista anexada à dissertação de Livia Petry Jahn (2011, p. 109-116).

19 Adaptou *Os miseráveis* (2005), selecionado para o PNBE, com mais de 50 mil exemplares, *Os três mosqueteiros* (2011), *Iracema* e *O Guarani* (2014), terceiro lugar no prêmio Jabuti [Adaptação] 2016.

20 *Dom Quixote* (2006/7), adaptação de Telma Dias. A trilha da peça, assinada por Gereba, com a participação de Paulo Betti, foi lançada com o título *Dom Quixote xote xote* (2008), tendo a mesma capa do livro de Viana. A outra peça, *As Aventuras de Dom Quixote* (2006/10), adaptada por Ângela Linhares e apresentada pelo Grupo Formosura de Teatro (CE), recebeu o prêmio Funarte.

21 Reportagem do Diário do Nordeste em 22 de dezembro de 2005. Cervantes em Cordel. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/>

Aragão, professora de Língua e Literatura Espanhola da Universidade Estadual do Ceará e doutora em Filologia Hispânica pela Universidade de Barcelona, assina a apresentação da obra, texto conservado na reedição, no qual diz que o “*Quixote* ‘combina’ com cordel” (ARAGÃO, 2011, p. 4). Recentemente, publicou um capítulo sobre a versão de Viana, comparando-a com outros *Quixotes* em cordel e, como costuma ocorrer nas críticas vindas de hispanistas, louva a fidelidade dessa reescrita: “Una de las principales características de la adaptación de Klévisson Viana, frente a la versión de J. Borges, es su *fidelidad* al espíritu de la *obra original*” (ARAGÃO, 2016, p. 541, grifos nossos). O jovem cordelista não teria caído na tentação de criar um *Quixote* modernizado nem nacional: “No cae en la tentación de proyectar un Quijote brasileño, adaptado a las costumbres y ropas del Nordeste brasileño o de nuestro tiempo” (ARAGÃO, 2016, p. 251), conservando a iconografia e as marcas das personagens, assim como Cervantes as escreveu no espanhola do século XVII – para ela, uma qualidade essencial.

### ***Visita de Dom Quixote a Brasília* por Abraão Batista**

Publicada em 2005, pela mesma Entrelivros Livraria e também distribuída pela LGE, esta adaptação de 28 páginas, inteiramente em duas cores, foi escrita para “as comemorações de dois grandes feitos da humanidade: Brasília e o escrito *Dom Quixote de La Mancha*” (BATISTA, 2005, p. 28) e foi bem menos divulgada que as duas anteriores, registrando apenas uma edição. Assim como na primeira edição de J. Borges, o editor é

---

caderno-3/cervantes-em-cordel-1.519100>. Acesso em: 11 out. 2017.



Valter da Silva e o projeto gráfico é assinado por Marcus Polo R. Duarte<sup>22</sup>.

O farmacêutico-bioquímico Abraão Bezerra Batista, cearense de Juazeiro do Norte, foi professor da Universidade Regional do Cariri (URCA) e, como Mestre Abraão, é cordelista, xilógrafo, gravador, escultor e ceramista, que iniciou seus trabalhos em 1968 e já escreveu mais de 200 folhetos. Herdeiro do grande cordelista Mestre Noza, fundou o Centro de Cultura Mestre Noza,<sup>23</sup> além da Associação dos Artesãos do Padre Cícero, organizando artesãos de Juazeiro e valorizando a atividade na cidade. É também um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, do Rio de Janeiro. Agora aposentado, participa de feiras e outros eventos, dando palestras e oficinas nacionais e internacionais. Seu trabalho é reconhecido por várias instituições no Brasil e exterior, como a francesa *Bibliothèque Virtuelle Cordel* da Université de Poitiers.<sup>24</sup>

Batista opta por uma versão em forma de apropriação, algo que deixa claro desde o início, pelo título. O narrador conta, em primeira pessoa, que se depara com Dom Quixote no centro de Brasília assistindo às festividades de aniversário da cidade e que ele está “muito triste e zangado/dizendo que a Espanha ainda vive no passado” (BATISTA, 2005, p. 5), colocando o país europeu como um colonizador opressor e mencionando a invasão no Iraque. Pede, então, ao cavaleiro que chame Miguel de Cervantes e vão todos, Sancho também, “beber do

---

22 Aparece como designer e coordenador de editoração eletrônica em uma dezena de publicações.

23 Blog *Ponto de Cultura Mestre Noza*. Disponível em: <<http://pontodeculturamestrenoz.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

24 *Bibliothèque Virtuelle Cordel* da Université de Poitiers. Disponível em: <<http://omeka.univ-poitiers.fr/cordel/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

café mais famoso” (BATISTA, 2005, p. 8), enquanto ele fala de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

A seguir os três são levados por Batista para outros pontos turísticos: o elevador da Torre de TV, o Teatro Nacional, a Esplanada dos Ministérios, a Catedral, aonde entra Dom Quixote – ao contrário do cavaleiro cervantino, que não pisa em nenhum templo durante as mais de mil páginas de aventuras. Sancho canta o hino nacional brasileiro depois de chorar ao ver o memorial de Juscelino Kubitschek e o cavaleiro, ao ver o Congresso nacional, que o deixa pasmado: “Abraão, a Espanha fica de lado, / com seus castelos antigos e pensamento frustrado” (BATISTA, 2005, p. 18). Batista segue seu discurso ufanista, critica a monarquia e diz que Dom Quixote quer viver no Lago Sul com Dulcineia. Finaliza, explicando o motivo do cordel: “A visita de Dom Quixote/à capital brasileira/ É uma homenagem pura/que eu faço, de primeira/ pra o escritor Cervantes/ e toda sua carreira” (BATISTA, 2005, p. 26).

Como podemos ver, é uma peça laudatória, na qual as ações das personagens são completamente estranhas à narrativa cervantina, restando apenas os nomes do cavaleiro e escudeiro, e da dupla de autores: Cervantes e Batista, deixando como única protagonista a capital do país. Algo curioso são os inúmeros erros ortográficos e de digitação, especialmente no início do cordelivro, que, de tão grosseiros e frequentes, parecem ter sido colocados ou deixados de propósito<sup>25</sup>. Talvez esse traço, somado ao fato de ser uma completa apropriação sem conexão com a obra aniversariante, tendo xilografuras bicolores

---

25 Listam-se aqui alguns: *discertação*, *chopping*, *xópingue* (5); *cança*, *cizudo*, *reco-nhaceu* (6); *nuca*, *farizeu* (8); *Eifel* (10); *Esecutivo* (22); *sáia* (26).

de acabamento mais grosseiro que deixa a obra pouco atrativa para o público leitor, tenha desencorajado o uso paradidático.

### ***D. Quixote de La Mancha em Cordel por Stélio Torquato Lima***

Esta reescritura em cordel era desconhecida por nós até a publicação do capítulo da professora Aragão (2016, p. 518) acima mencionado, portanto, as informações aqui recolhidas não provêm de análise física dos exemplares mencionados, mas através de uma reprodução do folheto na cordelteca, disponível na internet e metatextos.

Essa adaptação do *Quixote* foi publicada em 2008 pela editora Queima-Bucha, fundada 30 anos atrás pelo escritor e editor Gustavo Luz em sua cidade natal, Mossoró (RN), referência regional como produtora de cordéis. O folheto tem 36 páginas com quatro estrofes de sete versos cada uma (septilhas), sem qualquer ilustração, diferenciando-se completamente das outras versões estudadas aqui, em sextilhas. Esse *Quixote* foi reeditado em 2010 como parte de uma coleção de 15 folhetos vendidos numa pequena caixa: *Obras Primas Universais em Cordel*.<sup>26</sup> A coleção foi reeditada em 2012 em formato de livro único, com apenas 12 histórias em 116 páginas<sup>27</sup> pelo Armazém da Cultura, de Fortaleza, casa fundada por Albanisa Lucia

---

26 As 15 versões são *Iliada*, *Odisséia*, *Eneida*, *Canção do Rolando*, *Divina Comédia*, *Decamerão*, *Dom Quixote*, *Romeu e Julieta*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Doutor Fausto*, *O Médico e o Monstro*, *O Corcunda de Notre-Dame*, *Madame Bovary*, *O Vermelho e o Negro* e *O Primo Basílio*. Blog de Josseline Marques, em 26 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://jmmfselele.blogspot.com.br/2009/08/obras-primas-universais-em-cordel.html>>. Acesso em: 11 out. 2017.

27 Excetuando-se *Canção do Rolando*, *Sonho de Uma Noite de Verão* e *O Primo Basílio*.

Dummar Pontes. A editora foi chefe de redação do influente jornal *O Povo*. Diretora-executiva por 25 anos da Fundação Demócrito Rocha, dirigiu a Universidade Aberta do Nordeste de ensino a distância e outros jornais e rádios do Norte e Nordeste. Essa edição foi ilustrada pelo premiado gravador carioca André de Miranda, artista com mais de 80 exposições no Brasil e no exterior<sup>28</sup>, numa evidente elevação de *status* dessa coleção de clássicos em cordel dentro da indústria livreira.

O laureado<sup>29</sup> cordelista e doutor em Letras Stélio Torquato Lima, cearense de Fortaleza, leciona Literatura na Universidade Federal do Ceará (UFC), além de coordenar o Grupo de Estudos Literatura Popular na mesma instituição. Segundo a professora e escritora Josselene Marques, o professor-cordelista e Gustavo Luz, proprietário da editora Queima-Bucha, são os responsáveis pela iniciativa, mas ficou a cargo de Torquato Lima o trabalho de selecionar e verter as obras, tradicionalmente reconhecidas como clássicas dentro da literatura ocidental, no formato cordel.

Esta é a adaptação mais longa e mais completa em termos de volume de episódios do livro espanhol. Curiosamente, apesar de versificar as batalhas com os moinhos, exército de carneiros (chegando a citar os combatentes Pentapolim e Alifanfarrão), com os frades, depois com o barbeiro pelo afa-

---

28 Acervo Nacional do Museu Olho Latino: <<http://www.olholatino.com.br/acervo/index.php/80-artistas-brasil/89-andre-de-miranda>>. Acesso em: 11 out. 2017.

29 O cordel *O Pastorzinho de Nuvens* recebeu premiação pelo Programa de Alfabetização na Idade Certa (PAIC), da Secretaria de Educação do Estado do Ceará, e *A bruxinha Ekkol Lógikka*, também cordel, foi selecionada para o Prêmio Mais Cultura de Literatura de Cordel 2010 – Edição Patativa do Assaré, Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.unilab.edu.br/noticias/2013/08/20/cafe-com-letras-traz-a-unilab-a-palestra-versos-misoginos-do-professor-e-cordelista-stelio-torquato-lima/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

mado elmo de Mambrino, ao passar para o segundo livro, esquece a metalinguagem. O fato chama mais a atenção depois que lemos sua adaptação até o final e notamos a proximidade com a qual o cordelista segue o texto de Cervantes, contando o longo episódio dos Duques (que ele chama de “reis”, entre aspas), inclusive o voo simulado no cavalo de madeira, Clavilinho, o governo da ilha e a derrota final pelo Cavaleiro da Lua, assim como o chamou J. Borges.

Outra modificação curiosa é a relação amorosa entre Sansão e a sobrinha do cavaleiro, aqui transformados em noivos – relação esta que também aparece no enredo do Carnaval 2010 da escola carioca União da Ilha em homenagem ao *Quixote*. Interessante ser ele o único a narrar o episódio da Dulcineia encantada, seguindo Cervantes de perto – exceto por um significativo detalhe: assim como na peça/filme *Homem de La Mancha*, aqui ela é uma moçreia contratada por Sancho, que, depois do infeliz encontro, “pagou logo o combinado/ dispensando a *tribufu*” (LIMA, 2010, p. 20). O cavaleiro não a reconhece como sua amada Dulcineia: “Aos meus olhos, meu *bijou*/ mais parece um *baiacu*/ um filhote de *ouricho*” (LIMA, 2010), momentos em que podemos notar também uma maior aproximação ao leitor brasileiro pelo uso do idioleto regional.

### ***Dom Quixote em Cordel* por Olegário Alfredo**

Esta adaptação é assinada por Olegário Alfredo, com capa, projeto gráfico e ilustrações em branco e preto de Milton Fernandes. Na última página, as informações bibliográficas informam que “as ilustrações contidas neste livro foram adaptadas e recriadas de gravuras e ilustrações clássicas” (2010, p. 20), as quais são facilmente identificadas com as famosas

gravuras do ilustrador romântico francês Gustave Doré (1832-1883). Esse dado é interessante e se relaciona com a tradição do cordel, como bem mostra Candance Slater (1982, p. 140), que oferece vários exemplos de fotos e ilustrações que foram transpostas para xilogravuras de folhetos. Com formato bem menor e diferente das outras edições (22,5 por 13,8 cm), 20 páginas, o folheto tem um acabamento brochura, grampeado, com papel brilhante.

Em seu portal, a editora Crisálida afirma que “nosso propósito é publicar e/ou vender livros dedicados ao ‘desocupado leitor’ mencionado por Cervantes”, parodiando o início do famoso prólogo do primeiro livro do *Quixote*. Apesar da edição em estudo não estar mais à venda, sabemos que a sinopse disponibilizada pela editora descrevia o cordelivro como “novo formato de livro para chegar a novos e antigos leitores”. Introduzia o conceito de reescritura ao afirmar que, desde sua publicação, a obra cervantina foi “editada, traduzida, copiada, plagiada, imitada e adaptada vezes sem conta”, oferecendo o histórico dessa adaptação, lançada em 2005 como folheto comemorativo dos 400 anos da obra, e reeditada em formato livro em 2010<sup>30</sup>.

O único paratexto da edição está na penúltima página: breves biografias do mineiro Olegário Alfredo e de Milton Fernandes. Na primeira, somos informados que o poeta também assina como Mestre Gaio. O professor Literatura Portuguesa, com graduação em Gestão Pública, é funcionário no Tribunal Regional do Trabalho, tendo publicado uma dezena de livros<sup>31</sup> e mais de 100 folhetos de cordel. Além de pesquisador das tra-

---

30 Disponível em: <http://crisalidaeditora.blogspot.com.br/2010/08/dom-quixote-em-cordel.html> Acesso em: 14 mar. 2017.

31 De sua autoria, a Crisálida publicou as antologias *Folclore em Cordel* e *Capoeira em Cordel* (ALFREDO, 2010, p. 19).

dições populares brasileiras e membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel e da Academia de Letras de Teófilo Otoni (MG), Alfredo é mestre de capoeira e administra uma página própria e um *blog*.<sup>32</sup>

Apesar de ameaçar, logo no início, com uma versão mais domesticada – “Vou contar neste cordel/Com jeito bem brasileiro/A história dum fidalgo/E seu fiel escudeiro” (ALFREDO, 2010, p. 1) –, concordamos com Aragão (2016, p. 529) quando ela afirma diz que o cordelista “resume con bastante fidelidad algunos episodios de la obra original”: a sagração como cavaleiro, o sumiço da biblioteca, as batalhas com os moinhos e com os carneiros, o barbeiro e seu elmo, e o embate final com seu adversário, aqui chamado de Cavaleiro da Lua Cheia, finalizando os versos com a morte de Alonso Quixano. Encontramos alguns poucos termos menos convencionais, como “cangote”, “pangaré”, “cacetadas”, “arriada”, apenas inovando no nome do cavalo: Rocinonte.

O escritor Rogério Salgado considera Alfredo, Mestre Gaio, um dos mais conhecidos autores de literatura de cordel em Minas e conta que hoje ele vive em Belo Horizonte. Seu interesse pela literatura de cordel manifestou-se desde a infância, quando presenciava a passagem de vários cordelistas: “Foi ouvindo aqueles poetas, verdadeiros artistas do povo, que passei a ter vontade de também ser um deles”<sup>33</sup>.

---

32 Disponível em: <<http://www.olegarioalfredo.com.br/perfil.php>> e o seu *blog* com “ações, reportagens, lançamentos, palestras e tudo que se refere a cordel e xilogravura em Minas Gerais”. Disponível em: <<http://cordelmineiro.blogspot.com.br/>>. Podemos apreciar sua versão do *Quixote* na página de *Fernando Kitzinger Dannemann – EFE-CADE*. Disponível em: <<http://www.efecade.com.br/dom-quixote/>>. Acessos em: 11 out. 2017.

33 Post “Discussão de Olegário Alfredo com Costa Leite (um mineiro e um paraibano)

Sobre Milton Fernandes, quase não são encontradas informações, além de alguns poucos livros que ilustrou e os dados fornecidos pelo paratexto da obra: “Milton Fernandes é mineiro de Sete Lagoas. Diagramador e capista de livro, vez ou outra envereda pelas ilustrações gráficas. Atua na área do *design* editorial desde 2003” (ALFREDO, 2010, p. 19).

## Conclusão

Através da historiografia das adaptações do *Quixote* em cordel, vislumbramos como a história de um cavaleiro e seu escudeiro, escrita no início do século XVII na Espanha, transformou-se, pela primeira vez, em pleno século XXI, em uma história brasileira da literatura de cordel. Acreditamos que duas causas possam ser responsáveis por essa demora em “cordelizar” o *Quixote*. Em primeiro lugar, sua tênue divulgação e popularização da obra no Brasil: a tradução portuguesa de Viscondes/Chagas (1876/78) somente foi publicada em 1942/43, portanto após a chamada época de ouro do cordel (do final do século XIX a 1940). A segunda razão pode ser encontrada no próprio texto cervantino, que parodia histórias cavaleirescas, muito apreciadas por esse público. Uma das matrizes iniciais do cordel foi a *História de Carlos Magno*, em português desde o século XVI, e uma das grandes referências da devastadora paródia feita no *Quixote*, livro conhecido como carrasco final dos fantasiosos livros de cavalaria. As celebrações da efeméride cervantina, acompanhada de várias novas

---

”, em 27 de maio de 2010. Disponível em: <<http://artistasencena.blogspot.com/2010/05/discussao-de-olegario-alfredo-com-costa.html>>. Acesso em: 11 out. 2017.



reescrituras<sup>34</sup>, certamente instigou esse inédito interesse pela história do cavaleiro andante e seu escudeiro Sancho.

Linda Hutcheon chama de “contexto” os elementos da apresentação e recepção da adaptação: a divulgação, o interesse da mídia e resenhas. Para ela, o *status* de celebridade é também um elemento importante dentro do contexto da recepção e isso ocorre no caso do *Quixote*. Na biografia dos adaptadores e/ou ilustradores da obra, observa-se que eles possuem um respeitável currículo como tradicionais cordelistas e/ou ilustradores de cordel, inclusive fazendo parte de agregações do meio, como academias e associações de literatura de cordel. O mesmo pode ser dito dos autores dos paratextos, pesquisadores acadêmicos, com vários estudos a respeito da cultura popular e da literatura de cordel. Em suas próprias palavras, Hutcheon explica contexto e o fator celebridade:

What I am calling context also includes elements of presentation and reception, such as the amount and kind of ‘hype’ an adaptation gets: its advertising, press coverage, and reviews. The celebrity status of the directors or stars is also an important element of its reception context. (HUTCHEON, 2006, p. 143)

Ao pesquisar as diferentes adaptações no Google, nota-se uma disparidade entre o número de entradas da obra de J.

---

34 “Nunca se adaptou tanto a obra espanhola como nesse período: entre 2002 e 2008, surgiram trinta novas adaptações” (COBELO, 2015, p. 15). Existem hoje cinco traduções brasileiras (além de duas portuguesas) do *Quixote* publicadas no país. Somente neste século, surgiram duas novas traduções, uma edição bilíngue assinada por Sérgio Molina (2002/2007) e outra por Ernani Ssó (2012).

Borges e, em segundo lugar, a de Viana desde a reedição em 2011 pelo selo da Manole e as outras versões em cordel da obra.<sup>35</sup>

A grande diferença entre o sucesso das edições parece ter sido exatamente o *status* de celebridade que, em cada uma, funcionou de forma e intensidade distintas. No caso de J. Borges, sua fama de xilógrafo internacionalmente reconhecido, somada à de Jô Oliveira, que atualizou o cordel com seu traço que lembra HQ, foi suficiente para ultrapassar a pouca celebridade da editora/distribuidora. Já a nova edição, de completa autoria de J. Borges, foi parcamente divulgada – o que não deixa de ser uma ironia, pois o autor é mais conhecido por suas gravuras, não tanto por seus versos.

A mesma dupla Entrelivros/LGE assina outra versão do *Quixote*, a de Abraão Batista, mas talvez por ser uma completa apropriação e com figuras típicas do cordel, obteve pouca repercussão, apesar do *status* de celebridade do autor.

A adaptação de Viana, talvez por suas imagens com estética de HQ, além da história, que pode ser considerada como mais próxima à matriz cervantina, também perdurou e foi ainda escolhida por uma grande editora de São Paulo para ser reeditada em toda sua glória, quando, então, finalmente foi reconhecida e até premiada.

---

35 A popularidade pode ser medida pelo número de entradas num buscador como o Google, por exemplo. Ao procurar, em 31/8/2016, pelos nomes dos autores entre aspas + *Quixote*, encontramos grandes disparidades. Com “J. Borges” + *Quixote* apareceram 3.350 resultados, “Klévisson Viana” + *Quixote*, 2.620 (em 2010, antes de ser publicado pela Manole, apareciam apenas 642 resultados). Já ao pesquisar o termo “Abraão Batista” + *Quixote*, encontramos 706 entradas. Com “Stélio Torquato Lima”, tivemos 269. Com “Olegário Alfredo”, surgiram 341 resultados. “Maria do Céu da Costa” + *Quixote* apresentou uma só entrada: *WorldCat Identities*. São dados que coincidem com nossas conclusões.

As últimas duas publicações, assinadas por mestres cordelistas com menos exposição, talvez por suas imagens xilográficas – ou pela falta delas no caso de Torquato Lima – e devido à pouca celebridade das editoras/distribuidoras, não tiveram grande público leitor. Outro fator a ser considerado é o ano dos lançamentos. O grande auge da celebração dos 400 anos do *Quixote* foi, sem dúvida, 2005 – ano da publicação do primeiro dos cordelivros de *Quixote* pesquisados. Lima apresentou sua versão em 2008 e Alfredo, em 2010, depois de passada a grande febre cervantina e quando o *Quixote* em cordel deixou de ser uma novidade editorial, com o mercado saturado.

Como costuma acontecer, o livro de Cervantes atrai um proeminente grupo de artistas entre poetas, ilustradores, casas editoriais, críticos que, ao serem combinados, podem resultar em outros livros bem-sucedidos. É importante pôr em relevo as particularidades da situação em estudo: examinamos as adaptações para a literatura brasileira de cordel, uma forma poética em sextilhas rimadas, surgidas após 400 anos de sua matriz, extensa obra em prosa estrangeira, representante da literatura canônica.

O resultado surpreende. Cada uma das adaptações estudadas utiliza, com ótimos resultados, as muitas ferramentas da literatura de cordel, profundamente enraizada na cultura folclórica brasileira. Apropriam-se da oralidade e da mítica ibérica da cavalaria, transformam com sucesso o grande romance cervantino em cinco obras distintas, mas da mesma família: o folheto de cordel ou, utilizando o novo termo criado entre os mestres do cordel, o cordelivro.

## Obras de cordel estudadas

ALFREDO, Olegário. *Dom Quixote em Cordel*. Ilustrações de Milton Fernandes. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

BATISTA, Abraão. *Visita de Dom Quixote a Brasília*. Brasília: Entrelivros, 2005.

BORGES, J. *Dom Quixote – Adaptado da obra de Miguel de Cervantes*. Ilustrações Jô Oliveira. Brasília: FTD/Entrelivros, 2005.

COSTA, Maria do Céu da. *Dom Quixote – Miguel Cervantes – 403 anos de Publicação*. 2° vol. Natal: Casa do Cordel, 2008.

LIMA, Stélio Torquato. *D. Quixote de La Mancha em Cordel*. Mossoró: Queima-Bucha, 2010. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Cordel&PagFis=93423&Pesq>>. Acesso em: 11 out. 2017.

VIANA, Klévisson Antonio. *As aventuras de Dom Quixote: em versos de cordel; baseado na obra de Miguel de Cervantes*. Ilustrações do autor do texto. Fortaleza - CE: Tupynanquim Editora, Edições Livro Técnico e Recife, Editora Coqueiro, 2005.

\_\_\_\_\_. *As aventuras de Dom Quixote: em versos de cordel; baseado na obra de Miguel de Cervantes*. São Paulo: Manole, 2011.

## Outras referências bibliográficas

ARAGÃO, Cleudene de Oliveira. Las aventuras de don Quijote en los versos de cordel.... In: HAGEDORN, Hans Christian (ed.) *Don Quijote en los cinco continentes – Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*. Toledo: Ediciones de

Castilla-La Mancha, 2016. p. 517-546.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: VIANA, Klévisson Antonio. *As aventuras de Dom Quixote: em versos de cordel; baseado na obra de Miguel de Cervantes*. São Paulo: Manole, 2011.

AUGUSTO, Katja Pryscilla Cunha Martins. O Cordel na Contemporaneidade: A perseverança de um Símbolo da Identidade Nordestina numa Sociedade de Multimeios. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, s.p., 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10059/7842>>. Acesso em: 11 out. 2017.

BONFIM, João Bosco Bezerra. Contracapa. In: BORGES, J. *Dom Quixote*. Adaptado da obra de Miguel de Cervantes em cordel. Bezerros-PE: J. G. Gráfica, 2011.

CÂMARA CASCUADO, Luís da. Com Dom Quixote no Folclore do Brasil. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. p.21-39.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de La Lengua Española. Francisco Rico (ed.). São Paulo: Prol Gráfica, 2004.

COBELO, Silvia. *As Adaptações do Quixote no Brasil (1886-2013): Uma discussão sobre retraduações de clássicos da literatura infantil e juvenil*. Tese. (Doutorado em Letras) – FFLCH-USP, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-11092015-150808/en.php>>. Acesso em: 11 out. 2017.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993.

FLORES, Célia. Cervantes em Cordel. *Blog Cordel de Saia*. [Postado em 28 maio 2013]. Disponível em: <<http://cordeldesaiia.blogspot.com.br/2013/05/cervantes-em-cordel.html>>. Acesso em: 11 out. 2017.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nova York: Routledge, 2006.

JAHN, Livia Petry. *A Literatura de Cordel no Século XXI: Novas e Velhas Linguagens na Obra de Klévisson Viana*. Dissertação (Mestrado) – IL/UFRGS, Porto Alegre, 2011.

MARCO, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madri: Taurus, 1977.

NEIVA, Ivany Câmara. Revisitando a Folhetaria de J. Borges – notícias do sertão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIX, 2006, Brasília. *Caderno de resumos...* Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Brasília, 2006. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0382-1.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2017.

PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência, 1981. (ICALP - Coleção Biblioteca Breve, v. 59). Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php>>. Acesso em: 11 out. 2017.

PORTAL da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://porbase.bn.pt/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

PYM, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester:

St. Jerome, 1998.

RUIZ-BELLOSO, Diego Chozas. Borges, J., 2005, Dom Quixote em cordel, ilustrações de Jô Oliveira. Tradução para o espanhol de J. A. Pérez-Montoro. *Anuario brasileiro de estudios hispánicos*, Brasília, v. 16, p. 183-185, 2006. Disponível em: <[https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?codigo\\_agc=15656](https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?codigo_agc=15656)>. Acesso em: 11 out. 2017.

SÁ, Elisângela Santos de. *O Fantástico e o Maravilhoso no cordel: O Monstro sem Alma de João Firmino Cabral*. Monografia (Especialização em Língua portuguesa e literatura) – Faculdade de Educação de Patos, 2004. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/27986470/A-Origem-Do-Cordel-Monografia-Patos>>. Acesso em: 11 out. 2017.

SALGADO, Rogério. Discussão de Olegário Alfredo com Costa Leite (um mineiro e um paraibano). *O Artista Em/Cena*. 27 maio 2010. Disponível em: <<http://artistasencena.blogspot.com/2010/05/discussao-de-olegario-alfredo-com-costa.html>>. Acesso em: 11 out. 2017.

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe. A estética da literatura de cordel nos quadrinhos de Jô Oliveira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., Natal-RN, 2008. *Caderno de resumos...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/r3-1578-1.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2017.

SLATER, Candance. *Stories on a string: the Brazilian literatura de cordel*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1982. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=aPOI0BeDzUAC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=aPOI0BeDzUAC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 11 out. 2017.

There is a special kind of payment for "borrowing" another man's wife.



ULTRA PICTURES PRESENTS

**ANTHONY  
QUINN**  
IN  
**FATAL  
DESIRE**

CO-STARRING  
**MAY BRITT & KERIMA**  
WITH ETORE MANNI-DIRECTED BY CAROLINE GALLINE





## *Cavalleria Rusticana:* conto-peça-ópera-filme

Julieta Widman  
*julietaw@yahoo.com*

*Cavalleria Rusticana* é uma ópera composta por Pietro Mascagni com libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, baseado na peça homônima de Giovanni Verga, adaptada pelo autor a partir de um conto seu. Desde a estreia, em 1890, seu sucesso se espalhou de Roma para o mundo. Mascagni, embora tenha composto outras obras, não alcançou com elas tamanha projeção e é lembrado geralmente como o compositor de uma ópera só, tendo caído no ostracismo no final da Segunda Grande Guerra por sua adesão ao fascismo. Todavia, até sua morte, em 1945, aos 81 anos, a ópera tinha sido apresentada mais de 14.000 vezes só na Itália. E faz sucesso até hoje. Foi montada, por exemplo, no Theatro Municipal de São Paulo, em 2014, tendo sido substituída a cena de zona rural da Sicília no século XIX pelo estereótipo dos mafiosos sicilianos no século XX. As várias montagens atestam sua plasticidade.

*Cavalleria* surgiu junto com o gramofone, o cinema, o rádio, que alavancaram sua divulgação sem precedentes. Por sua história coincidir com a história da gravação, aproveitou os

avanços tecnológicos da segunda revolução industrial – barcos a vapor, navios, ferrovias, fabricação em larga escala de máquinas – para se espalhar mundo afora. Em 1903, foi “adaptada” pela primeira vez para o cinema, ainda mudo à época, com a soprano italiana Gemma Bellincioni (1864-1950) cantando ao vivo no palco das salas de exibição. Ela havia sido a estrela da ópera, no papel de Santuzza, ao lado do tenor siciliano – e seu marido – Roberto Stagno, como Turiddu.

De acordo com Peter Franklin (2011), em *Seeing through Music*, algumas cenas de óperas famosas tornaram-se tema de uma minoria expressiva dos filmes mudos entre 1903 e 1926, às vezes estrelando os próprios cantores; raramente tratava-se da filmagem da encenação da ópera. Segundo o pesquisador, o mais comum era que se produzisse um *script* a partir da mesma fonte literária ou dramática da ópera, sendo que a música, com partitura ou improvisada, poderia ser um tipo de fantasia instrumental contínua derivada da ópera (2011, p. 40). Isso era compatível, é claro, com o acompanhamento musical ao vivo dos filmes mudos.

Walter Benjamin, em 1936, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, atribuía à fotografia e ao cinema o papel de democratização da arte, e podemos atestar isso acompanhando o percurso da *Cavalleria*. Se os estudos da adaptação correm paralelos aos estudos do cinema (CORRIGAN, 2007, p. 29-44),<sup>1</sup> a história dessa peça operística acompanha os

---

1 Timothy Corrigan (2007, p. 30): “*The adaptation of literature to film describes the central current in film history with movies commonly turning to novels, short stories, or plays as source material to be transformed in screenplays and then into films. Given the cultural and historical ubiquity of cinematic adaptation, Dudley Andrew has gone so far as to observe that the ‘study of adaptation is tantamount to the study of cinema as a whole’, a claim that can be expanded and refined to suggest how the changing definitions of the cinema have themselves reflected the changing dynamics of cinematic adaptation*”

dois, como se verá adiante, mas será útil, primeiro, apresentar um histórico da obra.

Verga, maior expoente do verismo literário italiano, nasceu na Sicília, em 1849, numa família burguesa. Em 1872, mudou-se para Milão, onde desenvolveu um modo novo de escrever, caracterizado pela impessoalidade do narrador e expressando os sentimentos através do discurso indireto livre, ou seja, quando a fala não é destacada e pode surgir, de repente, no meio da narração. Escreveu o livro de contos *Vita dei Campi* (1880), que inclui “*Cavalleria Rusticana*” (“Cavalheirismo rústico”), com características do positivismo e do realismo franceses.

O conto apresenta descrições do cotidiano da Sicília, principalmente das classes sociais mais baixas, sendo, às vezes, sórdido, violento e pessimista. O enredo trata do amor de Turiddu por Lola, moça do vilarejo que não esperou pelo regresso dele do serviço militar e casou-se com Alfio. De volta, Turiddu, agora comprometido com Santuzza, envolve-se novamente com Lola. A traição é revelada por Santuzza a Alfio e Turiddu é morto num duelo. Em 1884, Verga adaptou-o para o teatro, com grande sucesso. Ele inicia o conto descrevendo o personagem principal<sup>2</sup>:

---

*over the last 110 years*” (A adaptação literária para o cinema descreve a principal corrente na história cinematográfica, com os filmes voltando-se normalmente para os romances, contos ou peças como fonte das histórias transformadas em roteiros e, então, em filmes. Dada a ubiquidade histórica e cultural da adaptação cinematográfica, Dudley Andrew chegou ao ponto de observar que ‘o estudo da adaptação é equivalente ao estudo do cinema como um todo’, declaração que ainda pode ser afinada e ampliada para apontar como as definições de cinema foram se alterando como reflexo da dinâmica das adaptações cinematográficas nos últimos 110 anos).

2 As traduções de “*Cavalleria Rusticana*” direto do italiano são minhas com a colaboração de Juliana Hass.

Turiddu Macca, o filho de nhá Nunzia<sup>3</sup>, como voltou do exército, todos os domingos se exhibia na praça com uniforme de artilheiro e gorro vermelho, que parecia aquele do homem do realejo quando se senta no banco com a gaiola dos canarinhos. As meninas o olhavam com desejo, enquanto iam à missa com o nariz enfiado no xale, e os moleques lhe volteavam como moscas. Ele também tinha trazido um cachimbo com o rei a cavalo que parecia vivo, e acendia os palitos de fósforos no fundilho das calças, levantando a perna como se desse um pontapé<sup>4</sup>. (1892, p. 3, tradução nossa)

Depois, descreve Lola:

Mas com tudo isso Lola, filha de Massaro Angelo, não apareceu nem na missa, nem na sacada, porque tinha noivado com um de Licodia, que era carreteiro e tinha quatro mulas de Sortino no estábulo. [...] Nhá Lola casou-se com o carreteiro; e no domingo se colocava na sacada, com as mãos no ventre para mostrar a to-

---

3 Personagem Mamma Lucia na ópera.

4 No original: *Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronzavano attorno come le mosche. Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo che pareva vivo, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata.*

dos os grandes aneis de ouro que seu marido lhe tinha dado. (1892, p. 4, tradução nossa)<sup>5</sup>

Nem a sedução de Santa,<sup>6</sup> nem o adultério de Lola fica explícito na versão original do conto, da peça ou da ópera, só subentendido:

– Por ti estou enlouquecendo, dizia Turiddu [a Santa], perco o sono e o apetite.

– Conversa fiada.

– Queria ser filho do rei para casar contigo!

– Conversa fiada.

– Pela *Madonna*, eu poderia te comer como o pão!

– Conversa fiada!

– Ah! Por minha honra!

– Ah! *Mamma mia!*

Lola, que escutava todas as noites, escondida atrás do vaso de manjeriçã, e ficava pálida e vermelha, um dia chamou Turiddu.

– É assim, compadre Turiddu, não se cumprimentam mais os velhos amigos?

– Oras! – suspirou o jovem, – bendito aquele que vos pode cumprimentar!

– Se tendes a intenção de me cumprimentar, sabeis onde moro! – respondeu Lola.

---

5 No original: *Ma con tutto ciò Lola di massaro Angelo non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio, ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. [...] La gnà Lola si maritò col carrettiere; e la domenica si metteva sul ballatoio, colle mani sul ventre per far vedere tutti i grossi anelli d'oro che le aveva regalati suo marito.*

6 A personagem é Santuzza na ópera.

Turiddu tornou a cumprimentá-la com tanta frequência que Santa percebeu, e bateu-lhe a janela na cara. Quando o artielheiro passava, os vizinhos o apontavam entre si com um sorriso, ou com um aceno de cabeça. O marido de Lola estava viajando pelas feiras com suas mulas. (1892, p. 10)<sup>7</sup>

O escritor não explicita, mas podemos deduzir que Lola fica “pálida” pela inveja e “vermelha” pela excitação; além disso, o trecho acima poderia indicar a sedução de Santa e o adultério de Lola.

No conto verista, a descrição da morte de Turiddu é muito violenta:

Ambos eram bons de pontaria; Turiddu levou o primeiro golpe, e foi a tempo de tomá-lo no braço; como o devolveu, e devolveu bem, deu na virilha.

---

7 No original: - *Per te impazzisco, - diceva Turiddu, - e perdo il sonno e l'appetito.*

- *Chiacchiere.*

- *Vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti!*

- *Chiacchiere.*

- *Per la Madonna che ti mangerei come il pane!*

- *Chiacchiere!*

- *Ah! sull'onor mio!*

- *Ah! mamma mia!*

*Lola che ascoltava ogni sera, nascosta dietro il vaso di basilisco, e si faceva pallida e rossa, un giorno chiamò Turiddu.*

- *E così, compare Turiddu, gli amici vecchi non si salutano più?*

- *Ma! - sospirò il giovinotto, - beato chi può salutarvi!*

- *Se avete intenzione di salutarmi, lo sapete dove sto di casa! - rispose Lola.*

*Turiddu tornò a salutarla così spesso che Santa se ne avvide, e gli battè la finestra sul muso. I vicini se lo mostravano con un sorriso, o con un moto del capo, quando passava il bersagliere.*

*Il marito di Lola era in giro per le fiere con le sue mule.*

– Ah, compadre Turiddu, tendes realmente intenção de me matar!

– Sim, vos disse; agora que vi minha velha no galinheiro, pa-rece-me tê-la sempre diante dos olhos.

– Abri bem, os olhos! – lhe gritou compadre Alfio, – que estou quase me vingando.

Como estava em defesa, todo encolhido para manter a mão esquerda na ferida, que doía, e quase se arrastava pelo chão com o cotovelo, apanhou rapidamente um punhado de terra e jogou nos olhos do adversário.

– Ah! – berrou Turiddu, cego – Estou morto.

Ele tentava se salvar, dando saltos desesperados para trás; mas compadre Alfio o atingiu com outro golpe no estômago e um terceiro na garganta.

E três! Este é pelo chifre que colocou em mim. Agora sua mãe deixará para lá as galinhas.

Turiddu cambaleou para cá e para lá entre os cactos e depois caiu como uma pedra. O sangue lhe escorria espumando na garganta e não pôde sequer dizer: Ah! *mamma mia!* (1892, p. 16, tradução nossa)<sup>8</sup>

---

8 No original: *Entrambi erano bravi tiratori; Turiddu toccò la prima botta, e fu a tempo a prenderla nel braccio; come la rese, la rese buona, e tirò all'anguinaia.*

- *Ah! compare Turiddu! avete proprio intenzione di ammazzarmi!*

- *Si, ve l'ho detto; ora che ho visto la mia vecchia nel pollaio, mi pare di averla sempre dinanzi agli occhi.*

- *Apriteli bene, gli occhi! - gli gridò compare Alfio, - che sto per rendervi la buona misura.*

*Come egli stava in guardia tutto raccolto per tenersi la sinistra sulla ferita, che gli doleva, e quasi strisciava per terra col gomito, acchiappò rapidamente una manata di polvere e la gettò negli occhi all'avversario.*

- *Ah! - urlò Turiddu accecato, - son morto*

*Ei cercava di salvarsi, facendo salti disperati all'indietro; ma compar Alfio lo raggiunse*

Tanto na peça como na ópera foi feita uma adequação, pois não se levavam ao palco nessa época cenas de sangue, ficando o duelo final apenas subentendido:

MULHERES (correndo):

– Mataram compadre Turiddu!... (todos soltam um grito)  
(Algumas mulheres entram, e uma delas grita desesperadamente. Todos despençam em cena. SANTUZZA cai inconsciente. LUCIA desmaia, e é amparada pelas mulheres do Coro). (Descem bruscamente as cortinas). (Libretto, p. 13, tradução nossa)<sup>9</sup>

“Cavalleria Rusticana” foi considerado um conto revolucionário porque trazia uma história contemporânea rompendo com o idealismo romântico<sup>10</sup>.

Mascagni, um jovem músico desconhecido, precisava de um libreto para um concurso, cujo vencedor teria sua ópera

---

*con un'altra botta nello stomaco e una terza alla gola.*

*E tre! questa è per la casa che tu m'hai adornato. Ora tua madre lascerà stare le galline. Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là tra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola e non potè profferire nemmeno: - Ah, mamma mia!*

9 No original: DONNE (correndo.)

*Hanno ammazzato compare Turiddu!... (tutti gettano un grido)*  
*(Alcune donne entrano, ed una di esse grida disperatamente. Tutti si precipitano sulla scena. SANTUZZA cade priva di sensi. LUCIA sviene, ed è sorretta dalle donne del Coro.)*  
*(Cala precipitosamente il sipario.)*

10 Luigi Russo (1951 apud ANDRADE, 2007) ressalta ainda que essa produção é um capítulo importante da formação ideológica e estética da poética de Verga, pois reflete a participação do jovem escritor no espírito e na experiência pedagógica do século. No âmbito da história da literatura italiana, trata-se de um período de transição, quando manifestações literárias inovadoras [...] impõem-se aos desgastados clichês do Romantismo.



encenada em Roma. Encomendou-o a seus amigos Targioni-Tozzetti e Menasci, que tomaram como base a peça de Verga. Como estavam na cidade de Livorno, iam fazendo as letras aos poucos e as enviavam pelo correio em forma de cartões postais, sem, entretanto, terem pedido permissão ao autor, o que levou Verga a processá-los. Mascagni conseguiu entregar o trabalho no último dia e conquistou o prêmio: foi tão aplaudido na estreia, em 17 de maio de 1890, que teve que voltar 40 vezes ao palco do teatro Costanzi na capital italiana.

No mesmo concurso, o compositor Stanislao Gastaldon apresentou uma ópera adaptada do mesmo texto: *Mala Pásqua*, mas a retirou antes do julgamento. Em 1907, Domenico Monleone também compôs uma ópera baseada na mesma história, mantendo o título *Cavalleria Rusticana*, o que resultou num processo judicial e o obrigou a trocar o seu libreto em 1914.

Em dois anos, a *Cavalleria* correu o mundo: em 1890, foi apresentada em muitas cidades da Itália e em Berlim, na Alemanha; em 1891, no castelo de Windsor para a rainha Vitória e no Shaftesbury Theatre. Nesse mesmo ano, também teve sua estreia nos Estados Unidos: na Philadelphia, em Chicago e em Nova York. No Brasil, foi apresentada pela primeira vez em 1891, no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, e, em 1892, no Theatro São José, em São Paulo.

Em vista do sucesso da ópera, Verga entrou com uma ação judicial por direitos autorais e ganhou uma “compensação final”, à época, de 143.000 liras italianas. Ele processou também uma produtora cinematográfica a propósito da transposição de alguns dos seus contos para filmes. Naquele tempo, era incomum pagarem-se os direitos autorais.

D. H. Lawrence, que traduziu algumas obras de Verga para o inglês, o definiu como um escritor homérico, reencar-

nação do gênio helênico, único escritor moderno comparável a Dostoievski.<sup>11</sup> Entretanto, *Cavalleria Rusticana*, a ópera, superou de tal maneira o conto e a peça teatral que, quando alguém hoje a nomeia, entende-se tratar da ópera, pois, fora da Itália e dos centros de ensino da língua italiana, poucas pessoas ouviram falar de Giovanni Verga.

O êxito de uma adaptação pode estar relacionado ao prazer de reencontrar algo conhecido e reconhecê-lo sob outra roupagem, pois nesse processo existe tanto a diferença quanto a repetição: familiaridade e novidade. Algumas adaptações, contudo, podem tornar-se mais proeminentes do que o texto de partida, como fica evidente no caso da ópera *Cavalleria Rusticana*, adaptada da peça homônima, como já foi mencionado. Segundo Linda Hutcheon (2006, p. 10), os temas seriam, talvez, os elementos mais fáceis de ser adaptados: a história, um denominador comum, transposta através de diferentes modos de narrativas, como dizer (*tell*), mostrar (*show*), jogar (*participate*). No processo de transposição de um meio a outro, mesmo que teatro e ópera sejam ambas artes performáticas, diferentes condições devem ser atendidas.

A ópera é uma ação dramática que se expressa através do libreto e da partitura. O libreto é o texto principal da ópera, onde estão escritas a parte falada, a cantada e o roteiro. A partitura tem dispositivos próprios da música para expressar sentimentos: para tristeza, tons menores, tempo lento e melodia ascendente; para alegria, tons maiores e tempo ligeiro; para situações imponentes, música vagarosa, lenta e intensa. Na nomenclatura italiana, temos, por exemplo, os andamentos *adagio*, *allegro*, *vivace*, *grave*, que também podem ser combinados.

---

11 Ver Burns (1980, p. 94).

No caso de adaptação de um texto escrito para uma encenação operística, há diferenças de *timing*, uma vez que demanda muito mais tempo cantar uma frase do que dizê-la, assim, as árias podem ser vistas como interrupções no desenrolar da ação, esticando o tempo da narrativa (HUTCHEON, 2006, p. 44-45). Por causa da música, o tempo real da ópera é diferente do da peça teatral. Além disso, na adaptação de literatura para teatro ou para ópera, o que era contado passa a ser mostrado no palco.

Sobre uma gravação de *Cavalleria Rusticana* feita nas *Antiche Terme Romane*, o *Opera Journal* publicou, em agosto de 2012, o seguinte comentário:

A força da obra reside não apenas na sua invenção melódica, mas em como está conectada através de seus ritmos folclóricos, música de procissão religiosa e emoções profundas à simplicidade das crenças e paixões da gente comum de uma zona rural. Sustentando a partitura, que faz chegar à superfície magistralmente sua crescente tensão, há a sugestão de um substrato triste e trágico que reflete não somente os fatos dramáticos, mas a natureza de onde surgem convertidos em conflitos entre as paixões humanas, onde o orgulho masculino e o ciúme feminino se confrontam com as crenças religiosas, a tradição e honra familiar.

Entretanto, vale notar que, antes de *Cavalleria Rusticana*, a ópera *Carmen*, de Georges Bizet, já tinha tentado introduzir em 1875 o realismo na ópera na França, sem muito sucesso, pois sua história foi considerada imoral e libidinosa. Três meses depois desse fracasso, Bizet morreu de ataque cardíaco aos

36 anos. *Carmen* só ganhou popularidade fora da França para, a partir de 1883, voltar reabilitada. Pode-se dizer que o público francês talvez ainda não estivesse pronto para ela na sua estreia.

## Nas ondas do rádio

Embora não tenha sido o descobridor da indução magnética e das ondas eletromagnéticas, o bolonhês Guglielmo Marconi, contemporâneo de Verga e Mascagni, desenvolveu e patenteou em 1895 o sistema, que se tornaria comercialmente importante. A história da *Cavalleria* acompanhou a história do rádio: antes mesmo da Primeira Guerra, em 13 de janeiro de 1910, esteve na primeira emissão radiofônica diretamente do *Metropolitan Opera Theatre*, de Nova York. O programa foi enviado através de um transmissor de rádio colocado nos bastidores e uma antena no teto, usando uma longa vara de pescar como mastro. Poucas pessoas ouviram, pois ainda não havia aparelhos de rádio domésticos, mas receptores foram instalados em locais públicos com boa divulgação e, com fones de ouvido, ainda com muita estática e interferência, as pessoas podiam ter ao menos uma vaga ideia da música.

A radiodifusão comercial só começou na década de 1920 e se tornou importante meio de comunicação para as massas. Antes da televisão, os programas de rádio incluíam notícias, música, mas também dramas e comédias. O intervalo entre o final dos anos 1920 e 1950 é chamado de “Era de Ouro do Rádio”. Nos anos 1930 e 1940, o célebre *Intermezzo* da *Cavalleria* foi o tema musical de vários programas radiofônicos.

## Nas telas do cinema

Os filmes mudos ocuparam aproximadamente três décadas, de 1890 até os anos 1920. Os primeiros foram os do *kinetograph* e *kinetoscope* (1891), de Thomas Edison e W.K.L. Dickson, respectivamente, nos Estados Unidos, e o *cinematograph* (1895), dos irmãos Lumière, na França. Os filmes não duravam mais de dez minutos e eram, geralmente, apresentados em feiras e circos, levando muita gente aos *Nickelodeons*.

Segundo David Schroeder (2002, p. 1), o cinema foi uma invenção engenhosa, tanto que, de início, ninguém sabia o que fazer com ela: “precisavam de modelos e a ópera se mostrou especialmente útil”. A fascinação da sétima arte pela ópera atravessou a era “muda” até os filmes sonoros, passou pela era de ouro do cinema, chegando até as tendências mais recentes. Como explica o pesquisador:

A ópera pode ser perdoada de muitas de suas extravagâncias pelo modo como envolve os sentidos – sobretudo através do ouvido e, não menos, pela atração aos olhos. O cinema vive por meio de uma tentação sensorial semelhante, talvez invertendo o papel do olhar e do ouvido, reconhecendo, entretanto, a importância crucial de ambos e a necessidade de sua interação, não somente como um duo equilibrado, mas também em como cada um deles sopra vida no outro. (SCHROEDER, 2002, p. 2)

O primeiro longa-metragem da história foi o australiano *The Story of Kelly Gang*, de 1906. À medida que a popularidade do cinema aumentava, foram sendo construídas amplas salas

de exibição com acompanhamento musical ao vivo e, obviamente, ingressos a preços mais elevados. Nos fins da década de 1910, com a intenção de atrair a classe alta ao cinema, os filmes se tornaram mais artísticos e os artistas, celebridades.<sup>12</sup> Na década de 1920, já havia gravações sincrônicas: o primeiro filme sonoro foi *O cantor de jazz*, de 1927, exibido em Nova York, usando o sistema *Vetaphone*. Nesse mesmo ano e na mesma cidade, uma ária da *Cavalleria Rusticana* foi filmada no *Metropolitan Opera Theatre*. Esses primeiros filmes sonoros eram chamados de filmes tocados ou rádio ilustrado, embora ainda houvesse limitações na sincronização de imagem e som. Os avanços vieram depois de 1932, com a técnica de numeração das bordas do filme.

Embora já existissem desde 1915, os filmes em 3D (três dimensões), por serem caros e de difícil execução, não eram muito usados. As primeiras técnicas de 3D usavam imagens chamadas *anaglyph* (anáglifo), onde duas imagens, feitas através de dois filtros, um vermelho e um verde azulado (ciano) eram superpostas, mas com uma pequena distância entre elas. Óculos com filtros coloridos diferentes em cada olho separavam as imagens cancelando a cor do filtro e tornando a cor complementar preta. A partir de 1936, com o uso de filtros

---

12 Corrigan (2007, p 35): "While early films before 1903 lasted ten to fifteen minutes and charged their audience a nickel to gather in a store-front nickelodeon, [D.W.] Griffith's 1915 *Birth of a Nation*, as a cinematic epic, would run for over three hours, charge two dollars for admission, and with its elaborate orchestral presentations led the way to movie-palace exhibition" (Enquanto os primeiros filmes, antes de 1903, duravam de dez a quinze minutos e cobravam um níquel (5 centavos) para reunir o público num *nickelodeon*, *O nascimento de uma nação*, de [D.W.] Griffith (1915), como um épico do cinema, se arrastava por mais de três horas, cobrava dois dólares e com suas elaboradas apresentações orquestrais abriu o caminho para a exibição em casas de cinema).

*Polaroid*, o sistema foi aperfeiçoado e os anos de 1952 a 1954 foram considerados os “anos de ouro dos 3D” e, novamente, a *Cavalleria Rusticana* estava presente, com a versão do diretor Carmine Gallone e a participação de Anthony Quinn (1953). Depois da Segunda Guerra, o cinema já havia se tornado uma disciplina, objeto de estudo e pesquisa.

Além de gravações em vídeo de apresentações ao vivo, existem várias versões cinematográficas da ópera/conto/peça *Cavalleria Rusticana*, entre as mais famosas:

### Quadro 1

<b>Data de produção</b>	<b>Diretor</b>	<b>Atores/atrizes/cantores</b>	<b>Outras informações</b>
1903/1909	não consta	Gemma Bellincioni atuando no filme como Santuzza e cantando ao vivo nas exibições	fragmentos do filme mudo
1916	Ugo Falena	Gemma Bellincioni	filme mudo com música de Mascagni tocada ao vivo
1927	não consta	Beniamino Gigli e coro do Metropolitan Opera Co. (ária da despedida de Turiddu e mãe) (duração 10 min.)	filmado ao vivo no palco, provavelmente no <i>Metropolitan Opera</i>
1939	Amleto Palermi	Isa Pola, Carlo Ninchi, Doris Durant, Leonardo Cortese	baseado no conto e na peça

1953	Carmine Gallone	Anthony Quinn (com voz de Tito Gobbi na versão italiana)	3D baseado na ópera e na peça. Original em italiano, dublado inglês em 1963. (EUA: <i>Fatal Desire</i> ) (Brasil: <i>Sangue por Amor</i> )
1968	Ake Falck		Ópera. Regência de Herbert von Karajan
1982	Franco Zeffirelli	Placido Domingo	ópera
1996 (filme para TV)	Manuela Crivelli		baseado no conto e na peça
2002	Maurizio Cucè		baseado no conto e na peça

No filme *Cavalleria Rusticana* de 1953, Anthony Quinn, jovem ator americano nascido no México, teve sua voz substituída pela de Tito Gobbi, renomado barítono italiano. O filme foi lançado nos Estados Unidos em 1963 e dublado em inglês, o que eliminou as vozes famosas. Recebeu o título de *Fatal Desire* e a publicidade dizia: “There is a special kind of payment for ‘borrowing’ another man’s wife”,<sup>13</sup> pois o adultério, nos Estados Unidos, era crime.<sup>14</sup> No Brasil, o filme foi lançado com o título *Sangue por Amor*. Infelizmente, o filme rodado em *Ferraniacolor* (e em 3-D) parece ter se perdido e agora só existem cópias em preto e branco.

13 Existe um castigo especial para quem “toma emprestada” a mulher de outro homem (Tradução nossa).

14 Embora em quase todo o mundo desenvolvido o adultério não esteja mais previsto no código penal, na maioria dos estados americanos, o adultério (atividade sexual fora do casamento) continua sendo uma contravenção ou um ato criminoso até hoje.



Outra adaptação é a do famoso diretor Franco Zeffirelli, que tem em sua extensa filmografia adaptações de óperas como *Pagliacci*, *La Traviata*, *Tosca*, *La Bohème*, *Otello*. Inicialmente, a rede italiana RAI quis que Zeffirelli filmasse diretamente do palco, mas sem público. Entretanto, o diretor queria fazer um filme da ópera, na íntegra, diferentemente da versão de Gallone, que mistura teatro e ópera. A versão de Zeffirelli tem início com a *Abertura* da ópera ilustrada com imagens do amor entre Turiddu e Lola, numa cama, na casa dela, cena que não faz parte do primeiro libreto. Transmitido originalmente pela televisão italiana, o filme foi depois exibido nos cinemas em circuito internacional, com reações entusiasmadas.

## **Considerações finais**

Em “A tarefa do tradutor” (1923), Walter Benjamin sugere que, por meio da tradução, o original encontra sua per-vivência (*Fortleben*), isto é, a continuidade da sua vida. Outros autores, como André Lefevere (2000, p. 233) e Haroldo de Campos (*Galáxias*, 1984), também escreveram sobre a continuidade da existência do original através da tradução. Assim, vemos que, por meio das adaptações, o conto de Verga encontrou a continuidade de sua vida. Foi sendo refratado, no sentido de Lefevere (1995), segundo o qual um texto de partida se modifica ao passar pelo prisma do tradutor/adaptador, viajando diacronica e intersemioticamente desde sua criação.

Encerrando, então, com as palavras de Machado de Assis, um entusiasta do canto lírico e que também fazia uso da “imitação”,<sup>15</sup> uma prática comum na sua época, que con-

---

15 “Hoje avental, amanhã luva” em *Dispersos de Machado de Assis* (Rio de Janeiro:

sistia em apropriar-se de um enredo e adaptá-lo à realidade e aos tipos brasileiros. Segundo Helen Caldwell (1960, p. 19<sup>16</sup> apud FERREIRA, 2004, p. 29), *Dom Casmurro* é considerado uma adaptação de *Otelo* de Shakespeare para a cena brasileira. Machado de Assis considerava “uma contradição colocar sob as luzes da ribalta peças teatrais cujos temas não refletiam a situação real da sociedade brasileira”.

[...] daqui o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha.

Ainda mais essa!

(MACHADO DE ASSIS, 1952/1859)

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Ana Paula F. *Os Malavoglia: o narrador e sua criação*. 2007. Tese (Doutorado). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21052007-142848/pt-br.php>>. Acesso em: 12 set. 2017.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012 [edição original de 1936].

\_\_\_\_\_. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria*

---

INL-MEC, 1965) apud “Machado de Assis – Tradutor de Teatro”, in: *Machado de Assis em linha*, ano 3, n. 6, 2010.

16 CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of California Press, 1960.

*da tradução*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 203-232. [edição original de 1923].

BURNS, Aidan. *Nature and culture in D. H. Lawrence*. Londres: Palgrave Macmillan, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2011. [1984].

CORRIGAN, T. Literature on screen, a history: in the gap. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Ed.). *The Cambridge companion to literature on screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 29-44.

FERREIRA, Eliane F. C. Machado de Assis: crítico e teórico do traduzir, por subtração?: *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 6, p. 21-32, ago. 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3467>>. Acesso em: 15 jun 2017.

\_\_\_\_\_. *Para traduzir o século XIX*: Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2004.

FRANKLIN, Peter. *Seeing through Music: Gender and Modernism in Classic Hollywood Film Scores*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova York/Londres: Routledge, 2006.

LEFEVERE, André. Mother Courage's Cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. In: VENUTI, Lawrence (Ed.) *The translation studies reader*. Londres/Nova York: Routledge, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *O passado, o presente e o futuro da literatura*, Obras completas. v. 31. Rio de Janeiro: Jackson, 1952. [1859]

SCHROEDER, David. *Cinema's illusions, Opera's allure*. The Operatic Impulse in Film. Londres: Bloomsbury, 2002.

VERGA, Giovanni. *Cavalleria Rusticana. Vita dei campi*. Milano: Lampi di Stampa Fratelli Treves, 1892.



classici moderni



**ALDO  
PALAZZESCHI**

**IL CODICE DI PERELÀ**



OSCAR MONDADORI

## *Perelà Uomo di Fumo:* Adaptações e prestígio cultural

Juliana Hass

*juliana.hass@usp.br*

Roberta Barni

*rbarni@usp.br*

Sessenta anos após sua publicação, o romance *Il Codice di Perelà* (1911), de Aldo Palazzeschi (1885-1974), foi adaptado por Roberto Guicciardini e encenado pelo *Gruppo della Rocca* como *Perelà uomo di fumo* (1970), obtendo grande sucesso de crítica e de público. Posteriormente, o texto dramático foi readaptado para o radioteatro e a homônima radiopeça recebeu, em 1971, o 23° *Premio Italia* da *Rai Radiotelevisione Italiana*.

Fundado em 1969 como coletivo social, mas já no ano seguinte registrado como cooperativa – por ser a forma jurídica na qual os atores poderiam assumir o controle do próprio trabalho, além de destacar o caráter social e político da arte cênica – o *Gruppo della Rocca* – assim batizado por ter tido suas primeiras reuniões na Rocca di Montestaffoli,<sup>1</sup> em San Gimignano, propriedade

1 “*Rocca*” é uma construção fortificada para defender a cidade, situada em um lugar elevado, de terreno rochoso e íngreme. Da “*Rocca di Montestaffoli*”, de que hoje restam apenas as muralhas, é possível apreciar a paisagem de San Gimignano e arredores.

de Roberto Guicciardini, diretor do grupo e descendente de nobre família florentina – surgiu do encontro de atores, técnicos e outros profissionais do teatro de diversas proveniências. Tinha por objetivo renovar o “fazer teatral”, ao sair dos esquemas oficiais e convencionais, para permitir o acesso ao teatro não apenas de cunho político e social, mas também de engajamento teatral daqueles que não podiam frequentá-lo, seja por questões de custos, seja de hábito, seja, simplesmente, de desinformação.

O *Gruppo* considerava necessário continuar com os movimentos de renovação institucional e organizacional iniciados, em meados dos anos 60, com a publicação do manifesto “Por uma convenção sobre o novo teatro”.<sup>2</sup> O documento, assinado por um grupo de artistas de relevo, dentre os quais Roberto Guicciardini, foi publicado na revista *Sipario* e denunciava o estado de degradação do teatro italiano do ponto de vista organizacional, político e em relação à linguagem utilizada. Tais movimentos atingiram seu auge em 1968. O *Gruppo* considerava o teatro “estável” inadequado, distante das instâncias democráticas, incapaz, portanto, de atuar para um público novo e de desenvolver serviço para a sociedade. Inspirada nesses movimentos e no manifesto, a companhia teatral elaborou um estatuto, no qual declarava suas intenções de ampliar a possibilidade de fruição do teatro.

Nessa atmosfera, o *Gruppo della Rocca* foi se afirmando como realidade teatral de marcado empenho civil, graças à contribuição de todos os componentes, que assumiam a res-

---

foram também instaladas algumas obras de arte contemporâneas.

2 No original: “Per un convegno sul nuovo teatro”. Essa e outras traduções do italiano ao longo do texto são traduções nossas.



ponsabilidade coletiva das atividades. Giovanni Boni, um de seus atores, em uma entrevista sobre a história do *Gruppo* concedida ao ator, diretor teatral e professor Lorenzo Acquaviva (1999), disse que, por ser uma cooperativa, todos os membros tinham os mesmos direitos e deveres, a mesma participação nas escolhas culturais, organizacionais, técnicas, etc., e, inclusive, o mesmo salário – bem longe daqueles dos teatros oficiais. Seus espetáculos eram elaborados com base em duas vertentes: uma que derivava de adaptações de romances e outra de lições das vanguardas, especialmente as russas do início do século XX ou, então, de Giovanni Germanetto (a vertente do teatro realmente engajado), nem tanto como método, mas como teoria sobre teatro. Adaptaram, por exemplo, *Clizia*, de Maquiavel, *Il Codice di Perelà*, de Palazzeschi, *Candide*, de Voltaire, entre tantos outros.

Assim, visto que levar a cultura “alta” ao povo fazia parte das convicções e dos movimentos daquela época, inclusive teatrais, tais como as atividades do ator e diretor teatral Ronconi ou as versões radiofônicas dos grandes romances canônicos, as adaptações do *Gruppo* interagem com o processo de canonização de textos, antes disso, inacessíveis ao público não necessariamente culto. Incorporavam valores ao teatro, como conteúdos didáticos e de crítica social, adaptando essa essência conceitual para um público mais amplo, por meio de uma linguagem teatral mais popular encontrada, por exemplo, na “clownerie”, na *Commedia dell’Arte*, nas máscaras, etc. O grupo também realizava coletivamente um estudo cenográfico, que era elaborado de modo a ser funcional nos diversos espaços teatrais escolhidos: da praça ao grande teatro. Às vezes, construía duas versões do mesmo cenário, para que o mesmo produto fosse também encenado nos locais não convencio-

nais, levando-o, assim, ao público para o qual naturalmente eram destinadas suas produções.

O tempo necessário para pensarem e realizarem uma encenação não era curto, precisamente pelo caráter coletivo e experimental de seus trabalhos. Diversos críticos, como Arturo Lazzari e Renzo Tian, de fato, apontaram o alto índice de profissionalismo da companhia, cujos trabalhos “fizeram escola” no que diz respeito aos processos artísticos, de tomada de decisão e gerenciamento, criando, com isso, seu próprio estilo e sua própria maneira de fazer teatro.

Uma das primeiras escolhas de repertório do *Gruppo* foi *Il Codice di Perelà*, adaptado para a peça *Perelà uomo di fumo* – realizada como “espetáculo-manifesto” – e que foi um grande sucesso de crítica e de público entre 1970 e 1971. Segundo a professora Marzia Pieri, a adaptação consagrou “a atividade do grupo como uma das mais originais no panorama nacional, em uma curiosa zona liminar entre tradição e vanguarda”<sup>3</sup> (2005, p. 166, tradução nossa).

Escrito pela primeira vez em 1911, com o subtítulo “Romance Futurista”, o livro narra a história de Perelà, um homem de fumaça, nascido do fogo de uma chaminé, “*L’utero nero*”, mantido aceso por três velhas. No entanto, quando Perelà completa 33 anos, o fogo se apaga. Ele resolve, então, sair da chaminé, calçar um par de botas que encontra ao lado da lareira e caminhar até a cidade do Reino de Torlindao, uma monarquia absolutista. Chegando lá, começa a interagir com os habitantes, que o batizam Perelà, das iniciais dos três nomes das velhas que ele repete obsessivamente: Pena, Rete e Lama.

---

3 No original: “l’attività del gruppo come una delle più originali nel panorama nazionale, in una curiosa zona liminale fra tradizione e avanguardia”.

Primeiramente, Perelà é idealizado, exaltado por sua essência incorpórea, tornando-se objeto de honra e atenção. Assim, o personagem inicia uma viagem pelas principais instituições do reino: é apresentado ao Rei e à Rainha, às pessoas mais importantes da cidade, aos expoentes da cultura oficial e, também, às fidalgas da Corte, sendo que uma delas, Marquesa Oliva di Bellonda, se apaixona por ele.

O mestre de cerimônias declara, na ordem do dia, o desejo do Rei de atribuir a Perelà a dignificante função de elaborar o código legislativo, cuja falta aflige o Estado há muito tempo: o “*Codice di Perelà*”, justamente. Perelà, porém, não consegue concluir sua missão porque Alloro, o mais antigo servidor do Reino e seu admirador, atea fogo ao próprio corpo, almejando tornar-se, também, um homem de fumaça.

A responsabilidade pela morte é atribuída a Perelà, que, com isso, passa a ser considerado perigoso para o reino: é injuriado, detido, processado e condenado à prisão perpétua em uma pequena cela no alto do monte Calleio. Oliva di Bellonda consegue a permissão do Rei para construir uma chaminé e acender um fogo para alimentar seu amado, que vai embora, da mesma maneira que veio, dissolvendo-se no ar, tão leve como uma nuvem – de fumaça.

O romance foi estruturado da seguinte maneira:

O CÓDIGO DE PERELÀ (Capítulos, tradução nossa) <sup>4</sup>
1) O útero negro
2) O chá
3) Deus
4) O baile
5) Visita à Irmã Marianinha Fonte. Irmã Pomba Mezzertino.
6) Asa
7) O prado do amor
8) Iba
9) Vila Rosa
10) Delfo e Dori
11) Vilinha Colibri
12) O fim de Louro
13) O Conselho de Estado
14) Por quê?
15) A indisposição de Perelà
16) O processo de Perelà
17) O Código de Perelà
18) Sua leveza Perelà

---

4 No original: “IL CODICE DI PERELÀ - 1) L’utero nero; 2) Il tè; 3) Dio; 4) Il ballo; 5) Visita a Suor Mariannina Fonte. Suor Colomba Mezzertino; 6) Ala; 7) Il prato dell’amore; 8) Iba; 9) Villa Rosa; 10) Delfo e Dori; 11) Villino Colibri; 12) La fine di Alloro; 13) Il Consiglio di Stato; 14) ‘Perché?’; 15) L’indisposizione di Perelà; 16) Il processo di Perelà; 17) Il Codice di Perelà; 18) Sua leggerezza Perelà.”

Evidentemente, a adaptação do romance, digna de respeito segundo as críticas da época, segue a síntese específica do meio teatral, como afirma Guicciardini:

O texto aqui reproduzido repete o texto original em seus traços principais e, seja como for, nada foi acrescentado que não fosse da caneta do autor. Obviamente, muitas de suas partes foram sacrificadas, em nome da síntese específica do meio teatral. Muitas cenas foram encaixadas umas nas outras, algumas foram estruturadas em um ritmo diferente ou encontraram uma luz adequada em colocação diferente. Em alguns pontos foram inseridos engastes de um trecho em outro. [...]. O autor deixou deliberadamente indistinta a identificação dos personagens, justamente para ampliar os significados e os modos de leitura. Para nós – ai de mim! – era necessária uma reiteração conforme cânones precisos. Mas, uma vez cumprida a tarefa, na verificação cênica, até nossa hipótese se mostrava correta. Isso não significa que não se poderia tentar uma atribuição completamente diferente.<sup>5</sup> (GUICCIARDINI, 1971a, p. 59, tradução nossa)

---

5 No original: “Il testo qui riprodotto ripete il testo originale nelle sue grandi linee, e comunque niente vi è stato aggiunto che non fosse della penna dell’autore. Ovviamente molta parte di esso è stata sacrificata, in nome della sintesi specifica del mezzo teatrale. Molte scene si sono incastrate l’una nell’altra, alcune sono state strutturate su un ritmo diverso o hanno trovato una giusta luce in una diversa collocazione. In alcuni luoghi sono stati operati degli intarsi da brano a brano. [...] L’autore ha volutamente lasciato nell’indistinto l’identificazione dei personaggi proprio per allargare i significati e i modi di lettura. A noi – ahimé – occorre una reiterazione su canoni precisi. Ma una volta compiuta l’operazione, alla verifica scenica, anche la nostra ipotesi risultava giusta. Il che non significa che non si potesse tentare tutt’altra attribuzione”.

O texto teatral retrata a história do romance praticamente na íntegra, sendo dividido em prólogo – que contém excertos do manifesto *L'antidolore* (1958) e dos textos *Lazzi, Fischi e Schizzi* (1913) e *Varietà* (1915), escritos por Palazzeschi, que já revelam

[...] a chave de leitura, junto com uma menção explícita sobre a “guerra, única higiene do mundo” de Marinetti [...], indica fortemente a interpretação por assim dizer “ideológica” do espetáculo, fábula premonitória e exemplar de como o Poder instrumentaliza e destrói a diversidade<sup>6</sup> (PIERI, 2005, p.173)

– e dois atos com, respectivamente, dois e seis quadros. O primeiro ato compreende nove cenas, que abrangem desde o aparecimento de Perelà até o baile na Corte. Já o segundo ato, com 13 cenas, mostra desde as visitas feitas por Perelà até sua “fuga”:

---

6 “No original: “chiave di lettura e, insieme, ad una citazione esplicita sulla “guerra sola igiene del mondo” di Marinetti [...] segnala con forza l’interpretazione per così dire ‘ideologica’ dello spettacolo, favola premonitrice e esemplare di come il Potere strumentalizzi e distrugga la diversità”.

PERELÀ HOMEM DE FUMAÇA (Teatro, tradução nossa) <sup>7</sup>	
PRÓLOGO	
PRIMEIRO ATO	
Primeiro Quadro – O útero negro	Primeira cena: A velha
	Segunda cena: A guerra
	Terceira cena: O amor
	Quarta cena: A corte
Segundo Quadro – As recepções	Primeira cena: O chá
	Segunda cena: A Corte
	Terceira cena: O baile na Corte
	Quarta cena: O Rei
	Quinta cena: Apoteose de Perelà

---

7 No original: "PERELÀ UOMO DI FUMO (Teatro) – PROLOGO. PRIMO TEMPO. Quadro Primo – L'utero nero. Scena prima: La vecchia; Scena seconda: La guerra; Scena terza: L'amore; Scena quarta: La corte. Quadro Secondo – I ricevimenti. Scena prima: Il thè; Scena seconda: La Corte; Scena terza: Il ballo a Corte; Scena quarta: Il Re; Scena quinta: Apoteosi di Perelà. SECONDO TEMPO. Quadro Primo – Le visite. Scena prima: Il Convento; Scena seconda: Il Manicomio; Scena terza: Villino Colibrì. Quadro Secondo – Fine di Alloro. Scena prima: Perché è morto Alloro; Scena seconda: Il funerale di Alloro. Quadro Terzo – Il Consiglio di Stato. Quadro Quarto – Perché? Scena prima: La pastora; Scena seconda: Il dilleggio. Quadro Quinto – Il processo. Scena prima: Oliva; Scena seconda: Il Processo; Scena terza: Apparizione dell'asino becco e bastonato. Quadro Sesto – Il Codice di Perelà. Scena prima: Perelà non c'è più; Scena seconda: Il Codice di Perelà; Scena terza: Sua leggerezza Perelà.

SEGUNDO ATO	
Primeiro Quadro – As visitas	Primeira cena: O Convento
	Segunda cena: O Manicômio
	Terceira cena: Vilinha Colibri
Segundo Quadro – Fim de Louro	Primeira cena: Por que Louro morreu
	Segunda cena: O funeral de Louro
Terceiro Quadro – O Conselho de Estado	
Quarto Quadro – Por quê?	Primeira cena: A pastora
	Segunda cena: O escárnio
Quinto Quadro – O processo	Primeira cena: Oliva
	Segunda cena: O Processo
	Terceira cena: Aparece o burro corno e surrado
Sexto Quadro – O Código de Perelà	Primeira cena: Perelà desapareceu
	Segunda cena: O Código de Perelà
	Terceira cena: Sua leveza Perelà

A intertextualidade está presente no prólogo e na terceira cena do quinto quadro do segundo ato (“Aparece o burro corno e surrado”<sup>8</sup>), inserida na peça para “ser resolvida no

8 “*Apparizione dell’asino becco e bastonato*”. Segundo o site da Biblioteca Salaborsa, “*L’Asino*” era um periódico humorístico, de inspiração socialista, fundado, em 1892, por Podrecca e Galantara, estudantes universitários e redatores de revistas satíricas em Bolonha. Após 1901, o semanário, confeccionado em cores “violentamente expressionistas”, alcança sua tiragem máxima, se caracterizando por artigos e charges anticlericais, que muitas vezes foram censurados por atentado ao pudor. Com a Grande Guerra e o Fascismo, os caminhos dos dois editores se dividiram: Podrecca se tornou intervencionista e fascista, enquanto Galantara continuou com “*L’Asino*”, com posições próximas às dos socialistas, sofrendo frequentes ameaças e atentados por parte dos fascistas, até a suspensão definitiva do periódico em 1925.



grotesco, sem qualquer concessão populista” (GUICCIARDINI, 1971a, p. 80). Apesar de Guicciardini referir-se ao “burro” sendo “exatamente aquele de Podrecca e Galantara” (1971a, p. 80), a cena também pode ser considerada uma alusão a Boccaccio, pois, na segunda cena (“O Processo”) do mesmo quadro, Oliva, mulher que “tem como marido um dos melhores homens deste mundo, saudável e robusto” (PALAZZESCHI, 2002, p. 182), defende Perelà por estar apaixonada por ele. Já que estamos falando de intertextualidade, pensamos um dever não deixar escapar essa observação.

No *Decameron*, por exemplo, a mulher, que dentro de certo contexto social era subordinada ao gênero masculino, excluída da educação e da cultura, se torna sujeito autônomo que pode sentir desejo e não tem medo de exprimir seus sentimentos. Mesmo sendo casada, Oliva declara publicamente seu amor por Perelà, mostrando-se não mais como sombra e/ou reflexo da paixão de seu marido, mas como real e verdadeira protagonista, que enfrenta e sofre a história de amor em primeira pessoa, desfrutando de iguais direitos e oportunidades, assim como acontece nos assuntos fundamentais dessa obra boccacciana; além, naturalmente, de o tema do marido que acaba corneado, surrado e zombado por todos porque não “dá conta” do “fogo” da jovem ser um tema recorrente da novela e do teatro popular. Isso está de acordo com Linda Hutcheon:

Para o público, tais adaptações são obviamente “multilaminadas”; elas estão direta e abertamente conectadas com outras obras reconhecíveis, e essa conexão é par-

te de sua identidade formal, bem como do que podemos chamar de sua identidade hermenêutica. É isso que mantém sob controle o “ruído de fundo” (Hinds 1998:19<sup>9</sup>) dos demais paralelos intertextuais que o público pode traçar como resultado não de obras específicas, mas de convenções artísticas e sociais similares. Em todos os casos, o engajamento com essas outras obras nas adaptações é extensivo, e não apenas alusão passageira. (HUTCHEON, 2013, p. 46)

De fato, Guicciardini, ao explicar como se deu sua interpretação e adaptação da obra, deixa claro, independentemente das escolhas por ele efetuadas, os possíveis paralelos intertextuais que um espectador pode estabelecer:

A versão teatral repete estruturalmente a escansão do livro, que, por natureza, é baseado em um jogo variadíssimo de alegorias e metáforas que o leitor é convidado a compor e a colocar em sua própria perspectiva fantástica. [...] Sob o impulso de inúmeros estímulos fantásticos, procurou-se agir num clima de extrema liberdade, no qual o estudo satírico ou a disponibilidade alegórica do código conservasse além do jogo cênico sua força subversiva [...] a história de Perelà [...] é, na verdade, testemunho de uma situação histórica mais ampla, na qual a cultura europeia estava se debatendo para remediar um estado de crise, e que inútil (e culposamente) a sociedade burguesa tentava

---

9 HINDS, Stephen. *Allusion and intertext: Dynamics of appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

esconder. [...] E o que é Perelà se não desejo de disponibilidade absoluta em um mundo que concede bem poucas liberdades? Aquilo que todos gostariam de ser, para compensar a limitação de viver com uma determinação fantástica e emotiva, em um mundo que aos poucos está resvalando na triste postura da aceitação submissa ou se prende a uma visão da vida fátua e melodramática. [...] Dito assim, essa também parece uma tendência um tanto esquemática [...]. Mas na linguagem cênica tal hipótese era simplesmente um sinal a ser decifrado pelo espectador.<sup>10</sup> (PIERI, 2005, p. 173-175, tradução nossa)

*Il Codice di Perelà* teve uma recepção entusiasmada já desde sua primeira edição, principalmente por parte dos futuristas, devido ao seu caráter experimental. No entanto, esse mesmo caráter causou certo desprezo por parte do grande

---

10 No original: “La versione scenica ripete dunque strutturalmente la scansione del libro che per sua natura si regge su un giuoco variatissimo di allegorie e metafore che il lettore stesso è chiamato a comporre e a collocare in una propria prospettiva fantastica. [...]. Sulla spinta delle innumerevoli sollecitazioni fantastiche si è cercato di procedere in un clima di estrema libertà, in cui l’indagine satirica o la disponibilità allegorica del codice conservasse oltre il giuoco scenico la propria forza eversiva [...] la vicenda di Perelà, [...], è in effetti testimonianza di una situazione storica più ampia, in cui la cultura europea si stava dibattendo per ovviare ad uno stato di crisi, e che vanamente (e colpevolmente) la società borghese tentava di nascondere. [...]. E cosa è Perelà se non desiderio di disponibilità assoluta in un mondo che di libertà ne concede ben poche? Quello che tutti vorrebbero essere, per compensare la costrizione del vivere con una risoluzione fantastica ed emotiva, in un mondo che piano piano sta scivolando nell’atteggiamento triste dell’accettazione prona, o si ancora ad una fatua e melodrammatica visione della vita. [...]. Detto così anche questa pare una tendenziosità alquanto schematica [...]. Ma nel linguaggio scenico tale ipotesi era semplicemente un segnale da decifrare da parte dello spettatore”.

público a ponto de o romance ter caído no esquecimento por algumas décadas, ainda que novas edições com variações tivessem sido publicadas em 1920, 1943, 1954 e 1958. Porém a adaptação para o teatro, com a calorosa recepção tanto por parte da mídia quanto do público, que reagiram com “entusiasmo e até mesmo alívio diante de uma descoberta que parece iluminar e explicar muito da realidade italiana”<sup>11</sup> (PIERI, 2005, p. 172, tradução nossa), fez com que a obra ganhasse prestígio cultural:

“*Perelà* ao Gobetti”

[...] *Agora, se pode afirmar tranquilamente que “Perelà” é um dos melhores espetáculos das duas últimas temporadas* [...] e justamente porque Guicciardini, tanto na formulação quanto na encenação, aqui estritamente envolvidas como raramente acontece, resolveu perfeitamente o problema de dar uma veste teatral ao livro [...]<sup>12</sup>. (Por Alberto Blandi, em *La Stampa*, 17/02/1972; grifo nosso)

Caríssimo Aldo,

Poucas linhas para dizer que domingo fui com Piero

---

11 No original: “[...] di entusiasmo e persino di sollievo di fronte ad una riscoperta che sembra illuminare e spiegare tanta parte della realtà italiana.”

12 As cartas enviadas a Aldo Palazzeschi por Mirto Picchi e Piero Santelli e por Luigi Baldacci e a notícia do jornal *La Stampa* encontram-se no acervo do “*Centro di Studi Aldo Palazzeschi*”, que nos concedeu autorização para reproduzi-las: “*Perelà* al Gobetti. [...] Ora, si può tranquillamente affermare che *Perelà* è uno dei migliori spettacoli delle ultime due stagioni [...] e proprio perché il Guicciardini, sia nella stesura sia nella realizzazione qui strettamente compenetrata come raramente accade, ha perfettamente risolto il problema di dare una veste teatrale al libro [...]”.

na matinê de “*Perelà uomo di fumo*” [...] *O successo foi realmente de um entusiasmo caloroso [...] Ontem, inclusive, reli o livro* e com isso descobri que as melhores cenas são, na minha opinião, “Villa Rosa”, “Il consiglio di Stato” e “Il Processo”, mas toda a encenação e a execução são elogiáveis”<sup>13</sup>. (Mirto Picchi e Piero Santelli a Aldo Palazzeschi, Florença, 05/01/1971; tradução nossa, grifo nosso)

Segundo Pierre Bourdieu, os sistemas simbólicos são poder estruturante, cuja principal função é a integração social. Baseando-se nos conceitos de capital social, capital econômico e capital cultural, o sociólogo criou a ideia de capital simbólico (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 13), “correspondente ao conjunto de rituais de reconhecimento social, e que compreende o prestígio, a honra etc.”, sendo “uma síntese dos demais (cultural, econômico e social)”. No caso do *Gruppo*, as adaptações para o teatro significavam seu capital simbólico, o qual lhe conferia poder de persuasão junto a seu público e, no que concerne a *Perelà*, angariou também prestígio para a companhia no campo teatral, além do apoio de Palazzeschi para a versão guicciardiana dessa obra:

Quanto à convocação de Roberto Guicciardini de uma adaptação teatral do *Codice di Perelà*, informo já ter dado meu gratuito consentimento, pois se trata

---

13 No original: “Carissimo Aldo, Poche righe per dire che domenica sono andato con Piero alla diurna di “*Perelà uomo di fumo*” [...]. Il successo è stato veramente caloroso entusiastico [...]. Ho riletto anche il libro ieri e così ho trovato che le scene migliori sono, a parer mio, “Villa Rosa”, “Il consiglio di Stato” e “il Processo” ma tutta la realizzazione e l’esecuzione sono encomiabili”.

de algo completamente experimental, feito com espírito heroico por um núcleo de atores que trabalha por pura paixão pelo teatro, sem nenhum retorno financeiro e recursos abaixo da modéstia. Na minha opinião, entendo que também a Casa Mondadori não deva reivindicar nenhum pagamento para tal experimento. O conde Guicciardini é jovem de extrema seriedade e apaixonado pelo teatro, infelizmente navegante em plena crise [...]. Portanto, podem enviar para Roberto Guicciardini [...] o apoio de vocês para a realização de seu projeto.<sup>14</sup> Palazzeschi a *Arnoldo Mondadori Editore*, dezembro de 1970. (DIAFANI, 2007, p. 274, tradução nossa)

A subsequente readaptação para o radioteatro também auxiliou o processo de prestígio cultural, seja para o romance, seja para o teatro, por justamente ter recebido, em 1971, o 23º *Premio Italia* da *Rai Radiotelevisione Italiana* pelo sucesso obtido também nesta mídia. A radiopeça foi estruturada, com poucas exceções, no mesmo molde do texto dramático:

---

14 No original: “Per quello che riguarda la convocazione di Roberto Guicciardini, di una riduzione teatrale del “Codice di Perelà” informo di avere dato già il mio consenso gratuitamente trattandosi di cosa del tutto sperimentale fatta con spirito eroico da un nucleo di attori che lavorano per pura passione del teatro con guadagni nulli e risorse al di sotto della modestia. Sento che anche la Casa Mondadori è del mio parere di non pretendere alcun pagamento per tale esperimento. Il conte Guicciardini è giovane della massima serietà e appassionato del teatro purtroppo navigante in piena crisi [...]. Potete dunque mandare a Roberto Guicciardini [...] la vostra adesione per la realizzazione del suo progetto”.

PERELÀ UOMO DI FUMAÇA (Radiopeça, tradução nossa) <sup>15</sup>	
SPEAKER	
	Perelà
Uma rua estende-se diante de Perelà.	CANTO DE ESPERANÇA. Guerra, única higiene do mundo...
Perelà e o Inquisidor.	
E agora Perelà é recebido na Corte.	
A ascensão de Perelà.	
Baile na corte. Em seguida, apoteose de Perelà.	
Primeira visita de Perelà: os olhos de Oliva, suas mãos, seu sorriso.	
Segunda visita de Perelà: O prado do amor.	
Terceira visita de Perelà: O que é o pecado?	
Quarta visita de Perelà: Vila Rosa.	
Quinta visita de Perelà: O homem queimado.	
Reunião do Grande Conselho.	
As acusações contra Perelà. O processo de Perelà. Perelà na prisão. O povo burro corno e surrado.	CANÇÃOZINHA CULPADA CANTO DE ESPERANÇA FRUSTRADA.
Sua leveza Perelà.	

Guicciardini afirma que o meio radiofônico é particularmente adequado a *Il Codice di Perelà*, pois a fantasia poética<sup>15</sup>

<sup>15</sup> No original: PERELÀ UOMO DI FUMO (Radiocomposizione) Una via si stende da-

de Palazzeschi auxilia a variação de ritmos da récita. A intersecção dos campos sonoros segue o mesmo ritmo da liberdade sintática do texto, mas é necessária a “participação direta do ouvinte, em diferentes níveis, livre para aderir à fábula”, para nela encontrar o “núcleo de uma parábola sobre comportamentos humanos e até mesmo de alegoria política, segundo os modos e o momento da própria disponibilidade fantástica” (GUICCIARDINI, 1971b, p. 5, tradução nossa).<sup>16</sup>

### Considerações finais

Vale lembrar que os anos 1970, conhecidos também como “anos de chumbo” na Itália, foram um período de frustração e terrorismo político, no entanto, no cenário político e social, figurava também o mundo jovem, que resistia ao Estado, velho e conservador, burguês e formalista, assim como fizeram os jovens do *Gruppo della Rocca*. E o Estado, sob a pressão desses novos movimentos juvenis, foi “obrigado”, além de dar início a reformas sociais, a aceitar as manifestações culturais que surgiam.

---

vanti a Perelà: CANTO DI SPERANZA. Guerra, sola igiene del mondo... Perelà e l'Inquisitore. Ed ora Perelà viene ricevuto a Corte. L'ascesa di Perelà. Ballo a corte. Indi apoteosi di Perelà. Prima visita di Perelà: gli occhi di Oliva, le sue mani, il suo sorriso. Seconda visita di Perelà: Il prato dell'amore. Terza visita di Perelà: Il peccato cos'è? Quarta visita di Perelà: Villa Rosa. Quinta visita di Perelà: L'uomo bruciato. Riunione del Gran Consiglio. Le accuse contro Perelà. Il processo a Perelà. Perelà in prigione. Il popolo asino becco e bastonato: CANZONCINA COLPEVOLE. CANTO DELLA SPERANZA FRUSTRATA. Sua leggerezza Perelà.

16 No original: “partecipazione diretta dell'ascoltatore, su diversi livelli, libero di aderire alla favola [...] il nucleo in una parabola sui comportamenti umani e perfino in una allegoria politica, secondo i modi e il tempo della propria disponibilità fantastica”.



Com o *Gruppo*, o teatro ganhou novos ares: quem dizia que o teatro estava perdendo espaço, lamentando a degradação dos espectadores e do teatro convencional, passou a aplaudir e a se divertir com a nova maneira de “fazer teatro”. Os atores da companhia, ao ocuparem todos os espaços disponíveis e possíveis com suas encenações, ao procurarem, inclusive, alcançar e tocar a plateia – espectadores estes com novos olhos para o consumo cultural – conseguiram democratizar o teatro, tornando-o capaz de dialogar com o novo público e exercer sua função de serviço à sociedade.

O prestígio cultural da peça fez com que o livro – até então esquecido pelo grande público – e os valores mais caros ao Futurismo fossem redescobertos. Na verdade, Guicciardini deu continuidade às discussões sobre a neovanguarda iniciadas em 1956 por Luigi Baldacci – que dedicou a *Il Codice di Perelà* um ensaio publicado na revista *Belfagor* em celebração dos 70 anos de Palazzeschi – e que ganharam forças, a partir de 1968, com as várias reflexões críticas publicadas sobre a vanguarda, como *Teoria e invenzione futurista* (MONDADORI, 1968), *Poesia Italiana del Novecento* (EINAUDI, 1969), *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste* (Mario VERDONE, 1970) etc. – e que coincidiram com a crise no teatro italiano.

Assim, Guicciardini utilizou um romance que ia muito além dos limites da história futurista e que julgava coerente com todas as questões mais prementes do *Gruppo*. O próprio Baldacci, aliás, dirigiu uma carta a Palazzeschi, em 1970, para ajudar Guicciardini:

Apassionado por seu *Codice di Perelà*, há muito tempo pensa em fazer uma adaptação teatral, preservan-

do no corte, no roteiro e no diálogo todo o original e genuíno espírito futurista desta obra. [...] Concordei com o pedido do amigo Guicciardini, porque estou convencido de que poderia resultar um ótimo trabalho, de modo a trazer novos ares para o morto charco do teatro italiano.<sup>17</sup> (Luigi Baldacci a Palazzeschi, 28/08/1970, tradução nossa)

Além disso, as adaptações ajudaram a trazer prestígio cultural para o *Gruppo* e para seus componentes, incluindo aí o diretor teatral. Apesar de Guicciardini ter dirigido a peça e a radiopeça, ambas foram realizadas coletivamente, condição essa necessária, segundo ele mesmo, para o sucesso das adaptações:

Em um plano existencial, procedendo no trabalho, descobri também o valor da colaboração: o teatro em seu fazer é, antes de tudo, participação ativa, em que todos contribuem com a bagagem da experiência e da inventiva pessoal; somente a partir deste amálgama nasce a obra teatral e cada um se sente homem vivo entre homens vivos<sup>18</sup>. (PIERI, 2005, p. 168, tradução nossa)

---

17 No original: “Innamorato del suo Codice di Perelà, da tanto tempo avrebbe in animo di farne una riduzione teatrale, conservando nel taglio, nella sceneggiatura e nel dialogo tutto l'originario e genuino spirito futurista di quest'opera. [...] Io ho acconsentito alla preghiera dell'amico Guicciardini perché sono convinto che ne potrebbe risultare un ottimo lavoro, tale da portare una ventata fresca nella morta gora del teatro italiano”.

18 No original: “Su un piano esistenziale, procedendo nel lavoro, ho scoperto anche il valore della collaborazione: il teatro nel suo farsi è prima di tutto partecipazione attiva, in cui ciascuno contribuisce con il bagaglio dell'esperienza e dell'inventiva personale; solo da questo amalgama nasce l'opera teatrale e ognuno si sente uomo vivo in mezzo a uomini vivi”.

A radiopeça, cuja qualidade também foi reconhecida graças às músicas de Sergio Liberovici, foi elaborada com a colaboração de Lorenzo Ghiglia, essencial coautor da representação, corroborando o caráter “naturalmente” coletivo do teatro e das artes correlatas. Hutcheon reitera isso no que diz respeito às adaptações:

Peças de rádio e televisão ao vivo, espetáculos de dança, musicais e óperas – todas essas são formas de *performances* repetidas por grupos de pessoas, e quando adaptam uma obra anterior, há sempre disputa em torno de quem entre os vários artistas envolvidos realmente deveria ser chamado de adaptador(es). (2013, p. 118)

Por fim, Giovanni Boni confirmou, na entrevista mencionada anteriormente, como as adaptações, uma das vertentes de trabalho do *Gruppo*, moldaram ou transformaram as carreiras dos artistas, afirmando que levava muito em consideração sua experiência com a companhia por acreditar que muitos de seus percursos poderiam ser enxertados no teatro atual. Prosseguindo com o depoimento sobre sua carreira sucessiva à saída do *Gruppo*, afirmou serem significativas suas colaborações até então em curso, graças às experiências ali vividas.

Em suma, as adaptações não só interagiram com o processo de transferência de prestígio cultural na literatura, no teatro, no radioteatro e entre os profissionais nelas envolvidos, mas também ajudaram a modificar o “fazer teatral”.

Retomando a ideia de capital simbólico de Bourdieu, Guicciardini e sua companhia passaram a desfrutar de uma posição de destaque no campo teatral. O sucesso das adapta-

ções e suas consequências reforçam e reafirmam a posse de Guicciardini deste capital, que foi utilizado para construir uma nova realidade teatral, por meio de suas estratégias de adaptação que proporcionaram uma reflexão acerca do sentido do teatro em termos sociais.

As adaptações, por conseguinte, podem ser contextualizadas como um instrumento transformador, funcionando tanto na vertente da educação – no sentido de trazer informação e reflexão, num processo de inclusão – quanto na mobilização, provocando o incômodo necessário, já que as peças eram concebidas para a utilização de espaços variados. Assim, decorreu uma crítica de como podem ser utilizados os espaços públicos para promover o entretenimento, um direito social, além de democratizar o teatro, colaborando, fundamentalmente, para a integração social.

## Referências bibliográficas

ACQUAVIVA, L. Intervista con Giovanni Boni. Un pezzo di storia nel Gruppo della Rocca (I). *Fucine Mute Webmagazine*. Trieste, 1 Marzo 1999. Disponível em: <<http://www.fucinemute.it/1999/03/un-pezzo-di-storia-nel-gruppo-della-rocca-i/>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

DIAFANI, L. (Org.). Palazzeschi a Arnoldo Mondadori Editore (Ufficio Contratti Editoriali). In: *Arnoldo e Alberto Mondadori - Aldo Palazzeschi. Carteggio 1938-1974*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura - Università degli Studi di Firenze, 2007. p. 274-75.

GUICCIARDINI, R. Perelà uomo di fumo. *Sipario*, Milano, n. 299, p. 58-80, aprile 1971a.

\_\_\_\_\_. *Perelà uomo di fumo. Peréla homme de fumée. Perelà the man of smoke*: Radiocomposizione; composition radiophonique; radio composition dal/d'après/from 'Il Codice di Perelà di Aldo Palazzeschi'. *23° Premio Italia*, Veneza, set. 1971b.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

PALAZZESCHI, A. Il Codice di Perelà. In: TELLINI, G. (Org.). *Aldo Palazzeschi: Tutti i Romanzi*. Milão: Mondadori, 2002. p. 135-352.

PIERI, M. Roberto Guicciardini drammaturgo. In: MANCINI, A. (Org.). *Un Albero in Mezzo al Prato in Torno al quale Ballare*: Teatro popolare Teatro pubblico nella Toscana del dopoguerra da Vito Pandolfi al Gruppo della Rocca. San Gimignano: Titivillus Edizioni, 2005. p. 165-179.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-53, jan./fev. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rap/v40n1/v40n1a03.pdf>. Acesso em: set. 2017.



# ***Incêndios, uma voz atual dos séculos antigos***

Renata Cazarini de Freitas  
*renatacdef@gmail.com*

*Para fazer palavras temos apenas cinzas.  
Então, fazemos palavras com a lembrança  
que temos das letras.  
É uma escrita que se recorda dela própria.*

(Wajdi Mouawad  
em e-mail de 3/3/2010  
a Kathrin H. Rosenfield)

Alerta: este texto não tem como fugir de ser um *spoiler*, portanto, se você ainda não assistiu ao filme *Incêndios* (2010), de Denis Villeneuve, ou leu ou viu a peça *Incêndios* (2013), de Wajdi Mouawad, com tradução de Angela Leite Lopes, é melhor fazer isso agora.

\*\*\*

A plateia exclama “Oh!” e, inesperadamente, acontece em pleno século XXI o que a poética da Antiguidade denominava “*anagnorisis*” (ἀναγνώρισις), ou seja, o ansiado episódio do reconhecimento da verdadeira identidade de um personagem.

Foi o que testemunhei na apresentação de *Incêndios* em 30 de abril de 2016, no Teatro do Sesc Santos, com ocupação plena dos quase 800 assentos.<sup>1</sup> A peça do franco-libanês Wajdi Mouawad, encenada por Aderbal Freire-Filho, entrava na reta final de uma excelente carreira de três anos nos palcos brasileiros, em que atraiu mais de 60 mil espectadores. O texto francês (*Incendies*), contudo, é de 2003, quando estreou no Canadá, portanto, não é difícil a conta que revela a defasagem de uma década até que a peça chegasse ao Brasil, quando a tradução também foi publicada em livro.

Proponho abordar esse episódio singular a partir de duas perspectivas: o tema e a transmissão da obra. Numa tentativa de sumarizar a trama, pode-se dizer que se trata da busca das origens: um irmão e uma irmã, uma casal de gêmeos, recebem como testamento da mãe duas cartas que devem ser entregues uma ao pai, que acreditavam morto, e outra a um irmão, que não sabiam existir; a tarefa implica viajar para o país natal da mãe, no Oriente Médio, e resgatar sua identidade como prisioneira do conflito civil, vítima de tortura, levada ao exílio no Canadá; o desfecho surpreendente é que o pai e o irmão que buscavam são o mesmo e um só.

A revelação é feita ao gêmeo, cujo nome árabe é Sarwane, por um ex-líder de facção da guerra civil, Wallat Chamseddine (MOUAWAD, 2013a, p. 124):

---

1 Também é o testemunho do ator Isaac Bernat, que desempenhou múltiplos papéis na montagem brasileira (2014, p. 4): “Ao final da peça, quando o quebra-cabeças vai se encaixando, é muito frequente ouvirmos a reação do público, com suspiros e interjeições de espanto e horror”.



Você está entendendo direito: ele torturou sua mãe e sua mãe, sim, foi torturada pelo filho e o filho violentou sua mãe. O filho é o pai de seu irmão, de sua irmã. Está ouvindo minha voz, Sarwane? Parece a voz dos séculos antigos. Mas não, Sarwane, é de hoje que data minha voz.

A *anagnorisis* que decorre dessa revelação acontece não apenas no palco, entre os personagens, mas também no auditório, entre dramaturgo e espectador, porque é como se Mouawad dissesse: “Você me ouviu? Esse mito vem da Grécia antiga, mas é uma tragédia que se repete para sempre. Édipo encapsulado na trama da guerra do Líbano”.

Aristóteles, no século IV a.C., afirmara, no capítulo XI de sua *Poética* (1452a), na tradução de Eudoro de Souza:

O reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. (§60)  
A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no Édipo. (§61)

A peça de Mouawad não revolve exclusivamente em torno do filho que é também o marido, do irmão que é também o pai, ainda que esse reconhecimento seja o clímax. Ela se centra na busca da verdade, argumento axial na versão canônica do mito, a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, do século V a.C., que é muitas vezes citada anedoticamente como a primeira trama policial da história – e o material publicitário da montagem

brasileira tira proveito disso, fazendo assim a única referência ao mito que sustenta o enredo: “*Incêndios* é uma história de detetive, como *Édipo Rei*, como *Hamlet*”.

O dramaturgo serve-se também do tema do *nostos* (νόστος), a viagem de regresso do herói para a casa após muitos desafios: os gêmeos, em busca do pai-irmão, descobrem ter nascido também no país natal da mãe, confirmando, portanto, uma viagem de regresso, ainda que temporário, pois a trama se conclui no Canadá, onde eles residem. Parece natural que esse seja um *tópos* na dramaturgia de Mouawad, que emigrou do Líbano no final da infância, primeiro, para a França, depois para o Canadá e para a França de novo. O *nostos* é o motivo principal da peça *Litoral*<sup>2</sup> (*Littoral*, 1997), a primeira da tetralogia *O sangue das promessas* (*Le Sang des Promesses*), de que faz parte *Incêndios* e que inclui ainda *Florestas* (*Forêts*, 2006) e *Céus* (*Ciels*, 2009), esta última encenada no Brasil, em 2016 e 2017, mais uma vez por Aderbal Freire-Filho.

*Incêndios* exemplifica a apropriação do mito como “a general circulated memory” (ELLIS, 1982, p. 3) porque o dramaturgo não estabelece um vínculo entre seu texto e a tradição clássica, Sófocles ou Sêneca, nem posterior, como William Butler Yeats (*King Oedipus*, 1928), André Gide (*Oedipe*, 1930), Ted Hughes (*The Oedipus of Seneca*, 1968) ou Jean Anouilh

---

2 A primeira montagem da peça *Litoral* no Brasil aconteceu em Belo Horizonte (MG) entre 1º e 18 de dezembro de 2016, como espetáculo de formatura do Curso Técnico em Arte Dramática do Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart), no Teatro João Ceschiatti, com direção do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum, com texto de Mouawad traduzido por Assis Benevenuto, membro do grupo. A turma do Cefart formou o Descoletivo Coletivo e fez nova breve temporada de *Litoral* entre 21 e 23 de junho de 2017. Nova apresentação aconteceu em 30 de setembro de 2017 no Teatro Cesgranrio.

(*Oedipe ou le Roi boiteux*, 1978), para citar apenas alguns autores modernos. A peça francófona não é sobre o mito de Édipo, nem sobre a relação com os deuses; não é sobre o teatro antigo, nem sobre rituais de tempos imemoriais. A investigação edipiana é o esqueleto que sustenta o desvelamento de uma realidade cindida, de uma guerra civil, numa alusão ao conflito no Líbano, embora não identifique nominalmente o país.

Pode-se dizer que, ao replicar a estrutura do mito canônico de Édipo, Mouawad tenta explicitar como conflitos são disruptivos, criam encruzilhadas que forcem desvios no rumo da vida. A estratégia dramática de escamotear até chegar o desfecho a identificação da trama com o mito de Édipo tem o efeito de arrematar com uma aura mítica, quase transcendental, um encadeamento de ações que parecem mundanas, terrenas demais.

São alguns mascaramentos orquestrados pelo dramaturgo que tornam possível levar a plateia às cegas até o final de *Incêndios*. Primeiro, certamente, o título da peça em nada entrega a vinculação com o mito de Édipo, nem os nomes atribuídos aos personagens deixam vestígios. O dramaturgo também opta por fazer um deslocamento, do centro para a periferia da trama, do personagem principal da tragédia clássica, o príncipe andarilho decifrador de enigmas agraciado com o trono de Tebas. Mouawad faz mais. Ele transfere o protagonismo para personagens femininas, atribuindo o papel principal a Nawal Marwan, que evoca Jocasta, mãe e esposa de Édipo, desempenhado por Marieta Severo na montagem brasileira. Entre o casal de gêmeos, também a filha, Jeanne, se destaca em relação ao irmão.

São sofisticados os mascaramentos da dramaturgia de *Incêndios*. Jocasta/Nawal é, ao mesmo tempo, “A mulher que canta”, apelido da prisioneira nº 72, e, sugestivamente, a esfín-

ge que lança aos filhos o enigma de desvendar suas origens. Vale lembrar que a esfinge grega é, na tradição clássica, “uma cantora cruel” (verso 35 do *Édipo Rei*). Nihad/Édipo, abandonado ainda bebê, embora a mãe o tenha procurado por muitos anos, não é um parricida, diferente da versão canônica do mito. Por outro lado, depois de muito ter procurado pela mãe, torna-se um atirador e torturador impiedoso, o que resulta na tragédia pessoal da trama: tendo violado a prisioneira nº 72 em sessões de tortura, sem reconhecê-la como mãe, acaba sendo o pai do casal de gêmeos que são também seus irmãos. Na peça de Mouawad, ele nem mesmo sabe da investigação acerca de sua identidade e, revelados os intrincados laços familiares pelas cartas endereçadas por Nawal, uma como mãe, outra como vítima de Nihad, ao final, ele continua a ver: visita e contempla o túmulo da mãe, não se faz cego diante de tamanha tragédia, aparenta estar pronto para enfrentá-la.

A estratégia de mascaramento é notável também na própria tessitura do texto. Num jogo de duplicidade, o real e o falso, o eu e a máscara, pai ou irmão, canadense ou libanês, os personagens centrais, que são os que portam vestígios da trama mítica, acabam por ter dois nomes: a mãe, Nawal, é também “A mulher que canta”; o primogênito Nihad passa a ser conhecido como o torturador Abu Tarek; o filho Simon tem o nome árabe Sarwane, assim como sua irmã gêmea Jeanne, Jannaane. Na peça *Antígona*, de Sófocles, uma referência a Jocasta no verso 53 confirma o tema da duplicidade encrustada no mito: “mãe e esposa, duplo termo”, ou, na versão de Donald Schüler, “mulher e mãe dele, dois nomes para a mesma” (SÓFOCLES, 1999, p. 10). O duplo é intrínseco a esse mito e à peça de Mouawad. Os gêmeos sintetizam a prole de Édipo e Jocasta na tradição clássica: o filho pugilista de duplo nome Simon/Sarwane projeta no pal-

co Etéocles e Polinices, irmãos que se matam no combate pelo reino do pai, trama de *Sete contra Tebas*, de Êsquilo, do século V a.C., e a filha professora universitária Jeanne/Jannaane projeta as irmãs Antígona e Ismene.

O mito de Antígona permeia *Incêndios* e, antes dela, *Litoral*, a primeira peça da tetralogia. Propiciar sepultamento adequado à mãe, cumprindo o que Nawal havia determinado em seu testamento, é o propósito principal (τέλος) de Jeanne/Jannaane, tal como é o de Antígona em relação ao irmão Polinices na peça de Sófocles. Missão semelhante havia sido a de Nawal, ainda jovem, para com sua avó Nazira. Esses elementos sugerem fortemente que Mouawad retoma não apenas o mito de Édipo em *Incêndios*, mas ideias centrais do chamado “ciclo tebano” da mitologia grega.

O interesse manifesto do dramaturgo, que é também encenador, pelas fontes clássicas pode ser atestado pela direção, em anos recentes, das sete tragédias supérstites de Sófocles, adaptações agrupadas em três montagens: *As mulheres (Des Femmes)*, reunindo *As traquínias*, *Antígona* e *Electra*; *Os heróis (Des Héros)*, composta de *Ajax* e *Édipo Rei*; e o espetáculo integral de 20 horas *O último dia de sua vida (Le dernier jour de sa vie)*<sup>3</sup>, acrescentando *Os que morrem (Des Mourants)*, a

---

3 Uma brevíssima crítica ao projeto dá uma ideia do tipo de adaptação realizada por Mouawad. *Mise au ban de l'humanité*: A la fin, Philoctète ne meurt pas et rallie Troie. Après son exil, Édipe est réhabilité par les hommes et par les dieux, et devient une force protectrice surnaturelle. Enfin, la destinée d'Ajax, traitée sous forme de cabaret, donne lieu à une pièce alerte et drôle qui réaffirme la nécessité du théâtre dans un monde où tout se vit à cent à l'heure, dans la tyrannie du rire et de la polémique. Ce qui rassemble ces trois personnages? Entre autres qu'à travers leurs histoires, ils passent tous l'épreuve de l'expulsion, de la mise au ban de l'humanité. L'occasion pour l'auteur et metteur en scène de réfléchir justement à ce qui fait, aujourd'hui et de tout temps, notre humanité, et de poursuivre sa recherche formelle d'un théâtre

partir de *Filoctetes e Édipo em Colono*. Sobre esse ciclo, Mouawad comenta:

Sófocles: é uma vertigem. Um sopro poderoso. Uma matriz da literatura ocidental. Para estabelecer o diálogo entre o teatro de hoje e o dessa época fundadora, fui tomado pelo desejo de experimentar as sete tragédias. Porque eu gosto das intermináveis aventuras de longo prazo – partir sem saber quando se vai regressar, como a ilha do tesouro – que carregam com elas pântanos e beleza, paisagens, água pura e águas salobras, poluição e ferocidade, emoções e catarse. Uma ligação contínua com o sofrimento, uma questão de cegueira e revelação.<sup>4</sup>

## Do teatro ao cinema e ao teatro de novo

Na abertura deste texto me propus a abordar a partir de duas perspectivas o que chamei de “episódio singular”, referindo-me à defasagem de dez anos entre a estreia de *Incendies*, em 14 de março de 2003, no Canadá, e *Incêndios*, em 19 de setem-

---

toujours renouvelé et surprenant. (Eric Demey). Disponível em: <<http://www.journal-laterasse.fr/focus/le-dernier-jour-de-sa-vie/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

<sup>4</sup> No original: “Sophocle, c’est un vertige. Un souffle puissant. Une matrice de la littérature occidentale. Pour dialoguer entre le théâtre d’aujourd’hui et celui de cette époque fondatrice, j’ai éprouvé le désir d’expérimenter les sept tragédies. Car j’aime les aventures fleuves au long cours - partir sans savoir quand on va revenir, comme l’île au trésor - qui charrient avec elles, marécages et beauté, paysages, eau pure et eaux sales, pollution et férocité, émotions et catharsis. Un lien continuuel avec la souffrance, une question d’aveuglement et de révélation.” Disponível em: <<http://www.wajdimouawad.fr/spectacles/le-dernier-jour-de-sa-vie>>. Acesso em: 15 ago. 2017. (Tradução minha).

bro de 2013, no Brasil. Depois ter localizado tematicamente a peça, é preciso agora tratar da cadeia de sua transmissão, ainda que de obra tão recente. O histórico da montagem nacional é um exemplo contundente da inexistência de hierarquia entre objetos de cultura no panorama contemporâneo, seja por critério de precedência, gênero ou mídia. Decorre dessa situação que deva ser arrancada pela raiz a noção – enraizada – de que uma obra dita “o original” devido à sua precedência se situe mais acima numa escala de poder ou prestígio do que traduções e adaptações que a replicam.

Apesar do reconhecimento internacional da trajetória dramatúrgica de Mouawad, que antecede a adaptação de *Incêndios* para o cinema por Villeneuve, em 2010, foi a partir do filme e de sua indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2011 que a peça teve oportunidade nos palcos brasileiros. Esse trânsito do teatro para o cinema para o teatro novamente é detalhado pelo ator e coprodutor da peça no Brasil, Felipe de Carolis, num documentário sobre os bastidores da montagem<sup>5</sup>: impressionado com o filme, que estreou em 25 de fevereiro de 2011 no país, assistiu até aos últimos créditos, identificando, então, que se baseava numa peça de teatro. Ele relata que, a partir daí, procurou obter os direitos de encenação, procedimentos que duraram cerca de um ano. A atriz e coprodutora Marieta Severo conta que também tinha visto o filme e que, ao ter sido contatada por Carolis e ficar sabendo que se tratava originalmente de uma peça de teatro, interessou-se pelo projeto. Não difere muito do que narra a coprodutora Maria Siman: “Eu tinha acabado de ver *Incêndios*, e tava (*sic*) há dez

---

5 Disponível em: <<http://teatroemcena.com.br/home/peca-incendios-com-marieta-severo-vira-documentario-veja/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

dias só pensando naquele filme, naquela história, que tinha me impactado muitíssimo”.

Esse fato confirma o que diz Linda Hutcheon no livro de referência para os estudos da adaptação, *A Theory of Adaptation* (2006, p. xiii, tradução minha):

Se algo suscita nosso interesse, pode ser que a gente, de fato, leia ou veja o chamado “original” *depois* de termos experimentado a adaptação, desafiando, assim, a autoridade de qualquer noção de prioridade. Múltiplas versões existem horizontalmente, não verticalmente.<sup>6</sup>

Hutcheon admite que, depois que se passa a conhecer o texto-fonte, uma “oscilação” pode ocorrer entre o que seja tomado como “o original” e “a adaptação”, mas não hierarquizante (2006, p. xv). Partindo dos três modos de envolver o público propostos por Hutcheon (2006, p. xiv), ou seja, contar (*tell*), mostrar (*show*) e interagir (*interact*), e considerando-se a *performance* teatral, não o texto exclusivamente para leitura, ambos os *Incêndios*, filme e peça, encontram-se no campo do mostrar, porém em diferentes sistemas de produção, o cinematográfico e o teatral.

Um aspecto relevante a considerar na análise da transposição do palco para a tela é que *Incêndios* foge, por completo, da preceituação clássica de “um tema, um local, um dia”, a conhecida regra aristotélica da unidade de ação, espaço, tempo, sistematicamente violada por William Shakespeare (1564-1616),

---

6 No original: “Our interest piqued, we may actually read or see that so-called original *after* we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of any notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically”.



mas observada com cuidado pelo classicismo francês de Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699).

Acontece que *Incêndios*, a peça de Mouawad, é um trânsito incessante no tempo e no espaço. Nawal é personagem aos 14, aos 40 e aos 60 anos, cenas dentro da cena maior que se passa no presente da investigação realizada pelos gêmeos. A mãe já está morta no início da peça, portanto o passado não é representado como um *flashback* da protagonista, mas como cenas interpoladas no encadeamento da ação principal. Mais ainda: o dramaturgo apresenta cenas paralelas, simultâneas, e faz sobreposição entre passado e presente. O espaço, se fisicamente limitado ao palco, é irrestrito na trama: do Canadá se vai ao suposto Líbano e de volta, e num túnel do tempo. Essa flexibilidade, desafiadora para a encenação teatral, adequada ao cinema, foi o que estimulou Aderbal Freire-Filho:

Eu estava diante de uma peça que se passa em muitos tempos e em muitos lugares: no período de uma guerra no Líbano e se passa muitos anos depois, vinte e poucos anos depois, no Canadá. Então, tem essa variedade de espaço que o teatro num determinado momento não teve, quando se resumiu a um lugar só toda a sua ação. Era esse espetáculo que eu queria fazer, que usasse os meios próprios do teatro para abarcar todo esse universo, digamos, temporal e espacial, mantendo vivas e presentes e claras as ideias que estão ali, me valendo dessa poética e sabendo que é a imaginação do público que alimenta essa poética.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://teatroemcena.com.br/home/peca-incendios-com-marieta-severo-vira-documentario-veja/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

A imaginação do público ancorada em objetos cênicos, por exemplo, como a bicicleta que Nawal/Marieta, uma atriz já na maturidade, usava a cada cena em que era retratada em sua juventude. Essa cooperação imaginativa do público não é demandada pelo filme de Villeneuve, que apresenta a atriz belga Lubna Azabal caracterizada como Nawal em idades variadas para desempenhar cada momento na história da personagem. Tampouco Mouawad se lançou a um desafio semelhante ao de Aderbal Freire-Filho, como se constata do registro da primeira montagem de *Incêndios*, em que são nomeadas diferentes atrizes para as diferentes idades de Nawal.

O ator Isaac Bernat, num brevíssimo estudo sobre a peça em que atuou, afirma que “através de objetos e algumas traquitanas, Aderbal Freire-Filho nos leva para o Líbano ou para o Canadá, para o deserto ou para o museu do presídio de Kfar Haiat: os objetos contam a história junto com os atores” (2014, p. 4).

O próprio Mouawad, comentando o filme baseado em sua peça, numa entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*,<sup>8</sup> disse em 2015: “Para um autor é desconcertante ver que aquilo que se cria de forma simbólica no palco pode ganhar um tratamento naturalista. Uma cadeira, no palco, pode ser muita coisa. No filme vira estrada, carro, tudo para mostrar de forma realista os deslocamentos dos personagens”.

O exemplo mais claro das alterações que é natural que aconteçam na transposição do palco para a tela é o da imagem substituindo o relato. O filme de Villeneuve preenche com

---

8 Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,wajdi-mouawad--confessa-o-que-lhe-desagrada-no-filme-incendios,10000001008>>. Acesso em: 4 set. 2017.

imagens as indeterminações da peça sobre os anos de encarceramento de Nawal. No texto dramaturgico, não há uma cena sequer de representação desse período, apenas declarações sobre as torturas e violações sexuais sofridas por ela (MOUAWAD, 2013a, p. 95-96). No cinema, são imagens fortes, embora não explícitas. Outro relato carregado de tragicidade (MOUAWAD, 2013a, p. 76-77), o do ônibus lotado incendiado por facção inimiga, é convertido na imagem incendiária do filme, expondo a disputa entre a dramatização teatral e a dramatização cinematográfica.

Trata-se da opção do diretor de transpor para o sistema cinematográfico o relato no texto dramaturgico, migrando do contar (*tell*) para o mostrar (*show*). Ou será a opção de explorar imageticamente os horrores da guerra?

Michael Richardson, num livro recente (2016, p. 89, tradução minha), observa a estratégia fílmica de exposição da violência:

Livre das exigências históricas ao localizar o filme num país não identificado do Oriente Médio, *Incêndios*, de Denis Villeneuve (2010), opera com e através dos rostos e da expressão facial para explorar o efeito íntimo, estético e temporal da violência. [...] Esse distanciamento persistente em relação à história torna possível ao filme lidar criativamente com a maneira como a violência afeta famílias, gerações e comunidades.<sup>9</sup>

---

9 No original: "Freed from the demands of history by its setting in an unnamed Middle Eastern nation, Denis Villeneuve's 2010 film *Incendies* works on and through faces and faciality to explore the intimate, aesthetic, and temporal effect of violence. [...] This insistent distance from history enables the film to concern itself imaginatively with how violence plays out across families, generations, and societies".

A relação do cineasta canadense com a peça *Incêndios* teve início em 2004 num teatro na cidade de Montreal, quando se surpreendeu com a peça tanto como quando viu pela primeira vez o filme *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, sobre a guerra do Vietnã.

O conflito civil no Líbano entre cristãos e muçulmanos se estendeu pelas décadas de 1970 e 1980, alimentado pelo influxo de refugiados palestinos no sul do país, reproduzindo localmente o enfrentamento regional entre Israel e os países árabes. *Incêndios*, tanto a peça como o filme, evita associar o conflito da trama diretamente com essa guerra, fazendo alusões a fatos históricos, mas utilizando nomes fictícios para as cidades. As filmagens foram realizadas na Jordânia e o filme tem trechos falados em árabe, enquanto a peça é toda escrita em francês.<sup>10</sup>

As imagens parecem alcançar muitas vezes a poesia de caráter literário do texto de Mouawad, mas as palavras não estão lá, como admite o diretor em uma entrevista ao jornal canadense *The Globe and Mail*, em 2011 (tradução minha), quando concorria ao Oscar:

Mantive as personagens, mantive a estrutura dramática, menos as belas palavras: tive de atear fogo nelas. [...] Meu sonho era me livrar de todas as palavras, fazer um filme mudo, mas era caro demais. A única forma de respeitar a peça foi me distanciar totalmente dela.<sup>11</sup>

---

10 Exceto por rubrica de Nawal e Sawda (MOUAWAD, 2013a, p. 93) recitando o poema *Al Atlal* (As ruínas), do egípcio Ibrahim Nagi.

11 No original: "I kept the characters, I kept the dramatic structure, but all the beautiful words: I had to burn them. [...] My dream was to get rid of all the words

O comentário jornalístico que se segue a essa declaração também merece citação, mesmo que soe óbvio, porque revela a necessidade que teve o comunicador de fazer – nos dias de hoje – determinadas afirmações em torno do processo de adaptação:

A disposição de Villeneuve de conduzir uma campanha de terra arrasada contra o diálogo poético e impactante de Mouawad foi o que, afinal, colocou *Incêndios* acima de tantos outros filmes baseados em peças que conservam o odor persistente do palco.<sup>12</sup>  
(tradução minha)

Quando o encenador se apropria de um texto, ele tem à sua frente uma série de indeterminações para as quais elabora uma proposta de *performance*, incluindo cenário e figurino, sonoplastia e iluminação, além da direção de atores, e, no teatro mais convencional, sustenta o espetáculo nas palavras do dramaturgo. No cinema, essas indeterminações são convertidas num roteiro final com um encadeamento de planos que comanda o olhar do espectador, porque a poesia tem que estar nas imagens, sem disputa com as palavras, daí o filme mudo como o ideal de Villeneuve.

---

– to make a silent film – but it was too expensive. The only way to respect the play was to be totally far away from it”. <http://www.theglobeandmail.com/arts/film/will-denis-villeneuves-incendies-light-a-fire-under-oscar/article563422/>. Acesso em: 15 ago. 2017.

12 No original: “Villeneuve’s willingness to wage a scorched-earth campaign against Mouawad’s wrenching, poetic dialogue is ultimately what has lifted *Incendies* above so many films based on plays that retain a lingering whiff of the stage”.

Apesar de o diretor ter declarado distanciamento em relação à peça (“totally far away from it”), uma análise formal revela que o filme preserva a trama, ainda que a simplifique. Lawrence Venuti, teórico dos estudos da tradução, propõe recorrer ao conceito de interpretantes para avançar na análise das adaptações (2007, p. 33, tradução minha):

Quero sugerir o interpretante como uma categoria essencial para estudar a adaptação. Os interpretantes tornam possível inscrever no filme uma interpretação por meio da mediação entre o material prévio, de um lado, e o meio (*medium*) e suas condições de produção, de outro. Fornece, em outras palavras, um método de seleção e de transformação daquele material numa adaptação através das escolhas multimidiáticas feitas pelos diretores de cinema. Como no caso da tradução, também na adaptação, os interpretantes podem ser ou formais ou temáticos.<sup>13</sup>

Venuti elenca entre os interpretantes formais a estrutura, o estilo, o gênero (*genre*), revelando, por exemplo, uma correspondência estrutural entre o material prévio e o filme. Entre os interpretantes temáticos, ele elenca códigos, valores, ideologias, revelando, por exemplo, uma posição política que

---

13 No original: “I want to suggest that the interpretant is an essential category for studying adaptation. Interpretants enable the film to inscribe an interpretation by mediating between its prior materials, on the one hand, and the medium and its conditions of production, on the other – by providing, in other words, a method of selecting those materials and transforming them into the adaptation through the multimedial choices made by the filmmakers. As in the case of translation, the interpretants in adaptation can be either formal or thematic.”

reflita interesses de um grupo social. John Milton (2014) propõe adicionar os interpretantes linguísticos.<sup>14</sup>

Considerando-se as adições e os apagamentos numa análise dos interpretantes de Villeneuve ao adaptar *Incêndios*, há que salientar a eliminação de duas personagens femininas: Sawda, a primeira “mulher que canta”, amiga e parceira de guerrilha de Nawal,<sup>15</sup> da qual a protagonista acaba por assumir o apelido, e que, no teatro, é mais do que simplesmente um duplo, é uma aliada contra a opressão ao sexo feminino;<sup>16</sup> e Jihane, a mãe de Nawal, cuja participação breve é significativa na peça, simbolizando a opressão na célula familiar.

A esses indícios formais podem ser acrescentados outros que, combinados, indicam que o filme pode ter amortecido um importante valor temático da peça: um contundente retrato da posição da mulher, tanto de sua vulnerabilidade no contexto bélico e na célula familiar, como de sua potência para ação e reação. Para avançar na análise, é inevitável comparar peça e filme, mas sem o propósito de hierarquizar um e outro ou de atribuir-lhes valor maior ou menor. Note-se que o filme transpõe a primeira gravidez de Nawal de sua adolescência para a sua juventude, atenuando o drama do texto dramatúrgico.

---

14 Ver “Theorising *Omkaara*”, in: KREVS, Katja, ed. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*.

15 A fala de um miliciano dirigida a Nawal e a Sawda: “Talvez vocês sejam essas duas mulheres que estamos procurando há dois dias! Toda nossa milícia está procurando e os militares vindos do sul estão procurando também: elas escrevem e colocam ideias nas cabeças das pessoas”. (MOUAWAD, 2013a, p. 83)

16 Pouco antes da revelação sobre o pai-irmão, fala que reproduzi no início deste texto, diz o personagem Chamseddine: “Sarwane, não foi o acaso que te trouxe até mim. Aqui tem o espírito da tua mãe, o espírito de Sawda. A amizade das mulheres como uma estrela no céu”. (MOUAWAD, 2013a, p. 122)

Considerando-se os diálogos, reproduzo uma fala em que Nazira, avó de Nawal, determina para a neta um objetivo de vida que perpassa toda a peça, o de romper o círculo vicioso de sujeição e ódio exemplificado pela condição opressiva da mulher na célula familiar (MOUAWAD, 2013a, p. 49):

NAZIRA: Nós todas, nossa família, as mulheres da nossa família, estamos presas numa teia de raiva há tanto tempo: eu estava com raiva da tua mãe e tua mãe está com raiva de mim e também de você, você está com raiva da tua mãe. Você também vai deixar pra tua filha a raiva como herança. É preciso quebrar o fio. Então aprende. Depois vai embora. Pega a tua juventude e toda a felicidade possível e deixa a aldeia. Você é o sexo deste vale, Nawal. Você é a sensualidade dele e o cheiro dele. Leva com você e te extirpa disso aqui como a gente é extirpada do ventre da mãe. Aprende a ler, a escrever, a contar, a falar: aprende a pensar, Nawal. Aprende.

No filme, essa fala é condensada e reformulada, introduzindo na trama um novo elemento, o da família que aloja Nawal depois de ela ter deixado o vilarejo:

NAZIRA Ouça bem. Não há nada para você aqui. Posso ajudá-la depois do parto. Quero que vá embora daqui. Vai morar com o Tio Charbel, na cidade. Pode ir à escola lá. Vai aprender a ler e pensar. Vai escapar desta miséria. Prometa isso e vou ajudá-la. Me prometa que irá estudar.

NAWAL: Prometo, avó. Prometo.



Na peça, Nawal inicia sua jornada de independência por conta própria. Não há um elemento masculino mais velho, o Tio Charbel do filme, para apoiá-la. Também a autonomia e a autoridade de Jeanne, filha de Nawal, parecem ser diminuídas no filme em virtude da introdução do personagem do professor Niv Cohen, do qual ela é uma assistente na universidade. É ele quem lhe dá um primeiro contato para a viagem de regresso à terra de sua mãe, o do veterano professor Saïd Haidar. Assim, Villeneuve aporta à trama não só três presenças masculinas protetoras de personagens femininas (Charbel, Cohen, Haidar), mas também incorpora relações amistosas entre o intelectual judeu (Cohen) e o árabe (Haidar), que vêm de longa data, e entre o tabelião canadense Lebel e o tabelião árabe Maddad, papel que só ocorre no filme.

Abaixo, um quadro comparativo, embora não exaustivo, dos personagens:

<b>Mito de Édipo</b>	<b>Peça de Mouawad</b>	<b>Filme de Villeneuve</b>	<b>Elenco no Brasil</b>
Jocasta	Nawal Marwan/ A mulher que canta	Nawal Marwan/ A mulher que canta	Marieta Severo
	Sawda/ A mulher que canta		Kelzy Ecard
Édipo	Nihad/ Abu Tarek	Nihad/ Abu Tarek	Julio Machado
Etéocles/ Polinices	Simon/ Sarwane	Simon/ Sarwane	Felipe de Carolis
Antígona/ Ismene	Jeanne/ Jannaane	Jeanne/ Jannaane	Keli Freitas
Laio	Wahab	Wahab	Isaac Bernat
	Nazira (avó de Nawal)	avó de Nawal	Fabianna Mello e Souza
	Jihane (mãe de Nawal)		Fabianna Mello e Souza
	Wallat Chamseddine	Wallat Chamseddine	Isaac Bernat
	tabelião Hermile Lebel	tabelião Jean Lebel	Marcio Vito
		tabelião Maddad	
		Tio Charbel	
		Niv Cohen	
		Saïd Haidar	

Mais duas situações reforçam a leitura que proponho de uma mudança acentuada no código de tratamento dado ao protagonismo da mulher: 1) na peça, é Simon, o gêmeo de Jeanne, o personagem dependente: ele depende da orientação

de seu treinador para tentar vencer a próxima luta e do incentivo contínuo do tabelião Lebel para cumprir sua parte no testamento da mãe;<sup>17</sup> 2) no filme, é inserido um conselho de aldeões que expulsa Jeanne por repúdio à vida pregressa de Nawal – é certo que essa cena é um dos momentos altos do filme, mas representa uma força feminina conservadora não contemplada pelo dramaturgo.

Outro tema merece análise porque revela divergência estética entre encenador e diretor. Villeneuve optou por situar geograficamente o espectador desde o início com muita sutileza: uma paisagem bucólica, porém árida, vista de uma grande janela, converte-se numa cena interior em que meninos descalços têm suas cabeças raspadas. A imagem logo focaliza num deles, com uma peculiar tatuagem no pé, que passa a estabelecer contato visual direto com a câmera. No final, o menino se revelará Nihad/Abu Tarek, o personagem que evoca Édipo. Portanto, a alusão ao mito ocorre nos minutos iniciais do filme, embora a essa altura seja ainda impossível fazer a associação.

O reconhecimento por Nawal do seu filho perdido Nihad acontece, na peça e no filme, pela identificação de um símbolo. No cinema, a tatuagem de três pontos pretos verticais no calcanhar direito é avistada por Nawal, após anos de busca, numa piscina pública no Canadá, onde estão radicados mãe e filhos. No teatro, Mouawad optou por um elemento estranho ao mito,<sup>18</sup> mas que decorreu, segundo ele mesmo relata (2013a,

---

17 Fala de Lebel a Simon/Sarwane: “Vou ajudar você, vamos juntos mandar fazer nossos passaportes, vou com você, não vou te deixar sozinho. Vamos encontrar seu irmão! Tenho certeza. Talvez isso te ajude a viver, a lutar, a ganhar, virar profissional. Acredito nisso! Essas coisas estão no cosmo! Tem que ter confiança”. (MOUAWAD, 2013a, p. 106)

18 Vale observar que uma possível etimologia do nome Édipo é “pé inchado”, decorrente de o bebê ter tido os calcanhares perfurados quando seria exposto à morte.

p. 8), do seu trabalho de preparação com os atores: um nariz de palhaço. Presente de Wahab, o namorado adolescente de Nawal e pai de Nihad, o objeto havia acompanhado o bebê levado ao orfanato em meio à guerra civil. A fala final de Nihad/Abu Tarek na peça, sem paralelo no filme, se dá no tribunal onde está sendo julgado por seus crimes de guerra, ocasião em que a mãe o reconhece como filho e algoz, mas escolhe fazer desse enigma um segredo até a investigação que tem início com a sua morte (MOUAWAD, 2013a, p. 125):

NIHAD: As pessoas que me viram crescer sempre me disseram que esse objeto era uma pista das minhas origens, da minha dignidade, de alguma maneira, já que, segundo a história, me foi dado por minha mãe. Um narizinho vermelho. Um narizinho de palhaço. O que isso quer dizer? Minha dignidade é uma careta deixada por aquela que me deu a vida. Essa careta nunca me deixou.

A cruel ironia dessa fala não é replicada no filme, mesmo porque Nihad/Abu Tarek sequer é julgado, e a ocasião de reconhecimento pela mãe, que é também vítima, se dá em ambiente totalmente diverso – como já foi dito, numa piscina pública. No entanto, Villeneuve decide encerrar o filme com um Édipo que vê. Nem no palco, nem na tela, esse Édipo do século XXI se cega como acontece na tragédia clássica, mas, na última cena do filme, o filho-algoz é ousado o bastante para contemplar a lápide de sua mãe-vítima, que lhe deixara como memento, pista de suas origens, apenas o nariz de palhaço.

## Considerações nunca finais

Do mesmo modo que a tradução é interpretação para Venuti (2007, p. 28), para Wolfgang Iser, a interpretação é um ato de tradução (2000, p. 5). Segundo o alemão cocriador da Estética da Recepção (ISER, 2000, p. ix), “a interpretação já não se identifica com a hermenêutica como acontecia no passado”.<sup>19</sup> Atualmente, se aceita que modos de interpretação possam interagir na negociação do espaço fronteiro entre a matéria e seu registro, e é dessa interação, desse jogo, que algo emerge, segundo Iser (2000, p. xiv): “Por isso, a interpretação não é tanto explicação, mas *performance*: faz algo acontecer”.<sup>20</sup> Enquanto a validade de uma explicação pressupõe a confirmação de referentes, a *performance* tem critérios próprios (ISER, 2000, p. 7). No ato de interpretar, desempenhamos, não validamos.

Esses pressupostos oferecem a oportunidade de abor-darmos a adaptação como ato performático de interpretação. O espectador na sala de cinema atua como intérprete do que assiste, assim como o adaptador – Villeneuve, por exemplo – atua como intérprete e realizador de um objeto de cultura que oferece certa totalização de uma matéria e de seu registro prévios, resultante de um jogo interpretativo singular, com categorias próprias. Nesse sentido, *Incêndios* de Villeneuve não é *Incêndios* de Mouawad, mas uma das interpretações possíveis.

Segundo Venuti, que defende a possibilidade efetiva de reconhecer uma forma e um significado no texto de partida, as categorias de interpretação estão basicamente enraizadas

---

19 “[i]nterpretation is no longer to be identified with hermeneutics, as it has been in the past”.

20 “Therefore, interpretation is no so much an explication but a performance: it makes something happen”.

na situação de recepção (2007, p. 31). Assim, é possível que a proximidade temporal e geográfica de Mouawad e Villeneuve, ambos compartilhando certo ambiente cultural,<sup>21</sup> tenha favorecido a confluência de suas interpretações acerca da trama de *Incêndios*, que eu sintetizo como “a busca da verdade num mundo cindido”. Conflitos armados e suas devastadoras consequências para as experiências individuais parecem mobilizar valores comuns a ambos, embora os códigos de tratamento possam ser dissonantes, como o da opressão contra a mulher, conforme ficou demonstrado.

A “liberdade total” que o dramaturgo deu ao diretor, segundo o agradecimento de Villeneuve nos créditos finais do filme, parece ser consequência – em parte, ao menos – de uma experiência pouco gratificante para Mouawad com a própria direção cinematográfica da primeira peça da sua tetralogia, *Litoral*, em 2004. Em entrevista ao jornal *O Estado de S.Paulo*, em 2015, ele comentou: “Tenho plena consciência de que não sou cineasta. O filme não me satisfaz, mas tem coisas de que gosto muito”.<sup>22</sup>

Num artigo sobre as adaptações fílmicas da obra de Mouawad, May Telmissany (2012, p. 48), da Universidade de Ottawa (Canadá), destaca a tentativa de “introduzir alguma coerência narrativa na descontínua linha temporal da guerra e da memória descrita nas peças” (tradução minha).<sup>23</sup> O aspec-

---

21 Vale lembrar que ambos residiam no Canadá à época da montagem de *Incêndios*, quando tiveram oportunidade de se conhecer e negociar o projeto cinematográfico.

22 Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,wajdi-mouawad-soma-lepage-e-rembrandt-no-espetaculo-,10000001005>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

23 “[i]ntroduce some narrative coherence into the discontinued and scattered timeline of war and memory depicted in the plays”.

to referencial do cinema suplanta o aspecto transcendental do teatro, a narrativa (*what is told*) é superada pela representação (*what is shown*) e o espaço de imaginação do espectador é limitado (TELISSANY, 2012, p. 50). Mas ela também vê ganhos que resultam desse posicionamento cinematográfico mais preciso no tempo e no espaço (TELISSANY, 2012, p. 49, tradução minha):

A transposição de personagens e temas gregos e clássicos para o cenário contemporâneo da guerra no Líbano permite uma nova interpretação do que significa estar ciente da própria história (incluindo a história do cânon literário).<sup>24</sup>

A atualização temporal e a aproximação geográfica são processos naturais no campo da adaptação. Como nota Julie Sanders (SANDERS, 2006, p. 8),<sup>25</sup> “a adaptação parece ao mesmo tempo requerer e perpetuar a existência de um cânon, ainda que possa, por sua vez, contribuir para a sua contínua reformulação e expansão”. Desde tempos imemoriais, são as renovadas interpretações da realidade que fazem girar a roda da criação: os textos se reescrevem como palavras e imagens dos séculos antigos. Mouawad sabe disso. Se você não se lembra, agora é hora de voltar à epígrafe deste texto.

---

24 No original “The transposition of the Greek and classical characters and themes into the contemporary setting of war in Lebanon allows for a new interpretation of what it means to be aware of one’s own history (including the history of the literary canon)”.

25 “Adaptation both appears to require and to perpetuate the existence of a canon, although it may in turn contribute to its ongoing reformulation and expansion”.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BERNAT, Isaac Garson. *Incêndios, encontro entre a dramaturgia de Wajdi Mouawad e a encenação de Aderbal Freire-Filho: o impacto de uma tragédia contemporânea no teatro brasileiro*. Comunicação no VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace), 2014. Disponível em: <<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/processos/BERNAT,%20Isaac%20Garson.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2017.

ELLIS, John. The literary adaptation: an introduction. *Screen*, v. 23, n. 1, p. 3-5, 1982.

ÉSQUILO. Os sete contra Tebas. In: \_\_\_\_\_. *Tragédias*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova York/Londres: Routledge, 2006.

ISER, Wolfgang. *The range of interpretation*. Nova York: Columbia University Press, 2000.

KREBS, Katja (Ed.). *Translation and adaptation in theatre and film*. Nova York/Londres: Routledge, 2014.

MILTON, John. Theorising *Omkara*. In: KREBS, K. (Ed.). *Translation and adaptation in theatre and film*. Nova York/Londres: Routledge, 2014.

\_\_\_\_\_. Translation Studies and Adaptation Studies. In: PYM, A.; PEREKRESTENKO, A. (Eds.) *Translation Research Projects 2*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009.



MOUAWAD, Wajdi. *Incêndios*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013a.

\_\_\_\_\_. *O sangue das promessas*: Céus, Florestas, Litoral e Incêndios. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Artistas Unidos/Livros Cotovia, 2013b. (Livrinhos de Teatro).

PYM, Anthony; PEREKRESTENKO, Alexander (Eds.). *Translation Research Projects 2*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009.

RICHARDSON, Michael. *Gestures of Testimony*: torture, trauma, and affect in literature. Nova York/Londres: Bloomsbury Academic, 2016.

ROSENFELD, Kathrin H.; DAVREU, Robert; MOUAWAD, Wajdi. Conversas sobre a tragédia. Tradução de Vanderlene Rolim Dutra. *Philia & Filia*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 195-238, jan./jun. 2011. (O Mal-Estar na Cultura e nas Artes)

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Nova York/Londres: Routledge, 2006.

SÓFOCLES. *Édipo rei* (bilíngue). Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. *Antígona*. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

TELMISSANY, May. Wajdi Mouawad in Cinema: Origins, Wars and Fate. *CineAction*, n. 88, p. 48-57, Summer 2012. Disponível em: <[https://www.academia.edu/7346040/Wajdi\\_Mouawad\\_in\\_Cinema\\_Origins\\_Wars\\_and\\_Fate](https://www.academia.edu/7346040/Wajdi_Mouawad_in_Cinema_Origins_Wars_and_Fate)>. Acesso em: 08 out. 2017.

VENUTI, Lawrence. Adaptation, translation, critique. *Journal of Visual Culture*, v. 6, n. 1, p. 25-43, 2007.



# A contemporaneidade no cinema de “O Prisioneiro do Cáucaso”, de Tolstói

Paulo Edson Alves Filho  
*paulo.edson@fatec.sp.gov.br*

John Milton  
*jmilton@usp.br*

Andre Lefevere, em sua obra *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame* (1992), afirma que adaptações e traduções podem alterar obras literárias, bem como influenciar sua canonização e recepção, em termos ideológicos ou estéticos. Lefevere, partindo da premissa de que leitores estão constantemente expostos a adaptações ou “reescrituras”, prega que elas são geradas de acordo com a inspiração ou com as restrições ideológicas do “reescritor”, o qual pode efetivamente manipular seu conteúdo. Tomando como ponto de partida a premissa de Lefevere, discutiremos neste trabalho as características da adaptação homônima para o cinema (1996) do conto “O Prisioneiro do Cáucaso” (1872), de Lev Tolstói (1828-1910), dirigida pelo russo Serguei Bodrov (1996).

Uma vez que elementos textuais e não textuais do filme expandem e remodelam o texto-fonte, pretendemos destacar os aspectos que dão nova dimensão à obra de Tolstói, comentando e contextualizando esses aspectos. Para tal, tomaremos como fundamentação teórica os trabalhos de Linda Cahir

(2006), Julie Sanders (2006) e Robert Stam (2005). Detalharemos, também, o panorama político-social da Rússia no qual a obra se insere para que possamos apontar algumas conclusões relacionadas à ideologia proposta por Bodrov em sua produção fílmica.

## **Contexto social e político**

Os primeiros contatos entre russos e caucasianos ocorreram por volta do século XVI, durante o império de Pedro, o Grande. Entretanto, foi apenas com a chegada do general Aleksey Yermolov às planícies caucasianas que os enfrentamentos começaram a ser violentos. Até então, os *vainahks* (ancestrais dos atuais chechenos e inguches) desfrutavam de relativa paz e liberdade para utilizar as terras férteis da área setentrional do grande maciço do Cáucaso, que se estende do mar Cáspio ao mar Negro.

Com a intenção de repelir a ação colonialista do exército czarista comandado por Yermolov, os líderes militares islâmicos da região realizavam emboscadas frequentes contra as tropas, o que tornava a tarefa de ocupação russa extremamente custosa ao czar Nicolas I. Demandavam-se mais soldados, munição e dinheiro e, em muitos casos, tais esforços mostravam-se ineficazes.

Em 1844, o czar designou Michael Vorontsov para comandar a ofensiva contra os caucasianos. A estratégia empregada por Vorontsov era a mesma de Yermolov: derrubada de florestas, destruição de vilarejos e plantações. Nas palavras de Tolstói, os chechenos enfrentavam um dilema: “continuarem em suas terras e reconstruírem, temerosos, o que havia sido erguido com trabalho árduo ou submeterem-se aos russos,

contrários à sua religião e pelos quais sentiam repulsa” (apud GAMMER, 2006, p. 92).

Poucas semanas após as constantes ofensivas, os russos, atônitos, encontravam vilarejos inteiros reerguidos, o que ilustrava o incansável espírito de chechenos, inguches e daguestaneses. É esse o homem rústico e imbatível personagem das obras de Tolstói presente não só no conto “O Prisioneiro do Cáucaso”, mas também em seu conto “Hadji-Murat” (1904). No processo da lenta dominação do Cáucaso, o império russo ergueu fortes e fortalezas na região. Parte da população *vainakh* juntou-se aos colonizadores. Outra parte, que não aceitava os russos em suas terras, fugiu para os *auls*, pequenos vilarejos nas encostas e partes altas das montanhas.

A crescente ocupação russa acabou privando os nativos de boa parte de suas terras cultiváveis. Não bastasse tal limitação a sua subsistência, ficaram também sujeitos, a partir de 1866, à cobrança de impostos. A frequente hostilidade nas relações com os caucasianos foi ainda agravada pela guerra dos russos contra os otomanos, entre 1877 e 1878, com a Rússia alegando que chechenos e inguches haviam estabelecido aliança com seus inimigos. Durante esse período, movimentos populares na Chechênia conduzidos por líderes islâmicos, como Albik Hajji, foram o estopim para que o exército do czar desse início a operações punitivas. Seguindo ordens governamentais para que nenhum rebelde ficasse impune, as autoridades obrigaram cada família da região a pagar três rublos em prata.

Além disso, todos os suspeitos de cooperação com o líder Albik Hajji foram deportados para o interior da Rússia e para a Sibéria. A desmoralização e a desorientação, juntamente com doenças e a mudança drástica de clima e altitude, foram extremamente nocivas à massa de deportados. Foi so-

mente durante o governo do czar Alexandre III, em 1881, que os exilados foram anistiados e puderam retornar.

Tolstói acompanhou seu irmão Nicolai ao Cáucaso em 1851 e integrou o regimento de artilharia do Exército, um ano depois de ter publicado suas primeiras obras literárias (*Infância, Adolescência e Juventude*, 1852). Enquanto esteve na região, escreveu o conto “O ataque”, no qual descrevia uma manobra militar – da qual seu irmão havia participado – contra uma aldeia chechena. Tolstói questionava a ocupação russa e o flagelo dos nativos:

É possível, então, que os homens vivam em paz, neste mundo tão cheio de beleza, sob este imenso céu estrelado? Como são capazes, aqui, de manter seus sentimentos de hostilidade e vingança, e o desejo de destruir seus companheiros? Tudo o que há de mal no coração humano deveria desaparecer ao toque da natureza, a expressão mais imediata do belo e do bem.<sup>1</sup> (ROLLAND, 1911, p. 47, tradução nossa)

São indagações como essas que norteiam “O prisioneiro do Cáucaso”. Na trama, que Tolstói alega ser verídica, dois soldados são capturados por caucasianos. Após serem acorrentados e levados à aldeia, ficam à espera que o exército ou seus parentes paguem o resgate para sua libertação. Enquanto presos, uma relação fraternal surge entre Jílin, um dos cativos, e seus algozes, contrariando, assim, a lógica da guerra.

---

1 No original: “Is it possible, then, for men to live in peace, in this world so full of beauty, under this immeasurable starry sky? How is it they are able, here, to retain their feelings of hostility and vengeance, and the lust of destroying their fellows? All there is of evil in the human heart ought to disappear at the touch of nature, that most immediate expression of the beautiful and the good”.

Tolstói, que tenta em sua obra ressaltar o valor humano do nativo caucasiano, questiona o paradigma colonizador de sua época. A releitura do diretor Bodrov proporciona uma nova dimensão a esse questionamento quando transpõe o enredo do escritor para os conflitos contemporâneos da Federação Russa com sua República Autônoma da Chechênia, que guardam semelhanças com aqueles do texto-fonte.

Após a subjugação quase total dos caucasianos no início do século XX, a Chechênia tornou-se uma das repúblicas autônomas da antiga União Soviética. Apesar de as primeiras décadas do século passado terem sido relativamente calmas quanto à integração de seu povo ao governo socialista, no final da Segunda Guerra Mundial, as diferenças e preconceitos étnicos foram reavivados pela deportação de todos os chechenos e inguches ordenada por Josef Stálin, que acusava a população local de ter colaborado com os nazistas. Mais de setecentas mil pessoas foram deslocadas para o Cazaquistão em fevereiro de 1944.

O exílio forçado, que o Parlamento Europeu classificou como genocídio por terem perecido trinta por cento dos exilados, viria a ser o problema mais agudo até então causado pelo governo russo aos caucasianos desde as guerras do século XIX. Apenas em 1957 tiveram permissão para retornar.

O gesto autoritário de Stálin seria um dos motivos para que chechenos reavivassem o sentimento de repúdio ao governo russo e aproveitassem, décadas depois, a exemplo de outras 15 repúblicas socialistas, para proclamar seu desligamento da Federação Russa após a queda da União Soviética. Apesar de não ter surgido espontaneamente da população, foi aceita de início – e de forma ampla pela sociedade chechena – a iniciativa do general Dzhokhar Dudayev de declarar unilateralmente

a independência, mesmo que a antiga Constituição não oferecesse esse direito às repúblicas autônomas. O golpe separatista era inválido no âmbito legal, e foi com base nesse argumento que o governo russo advogou seu controle sobre a Chechênia.

Não recebendo reconhecimento formal nem de Moscou nem do resto do mundo, a Chechênia independente passou a viver numa espécie de limbo geopolítico. Gradativamente, o caos se instalou na república. A falta de habilidade do presidente russo Boris Ieltsin e de Dudayev em manter as divergências políticas no âmbito diplomático acarretou trágicas consequências a russos e chechenos quando, no final de 1994, houve a invasão de Grozny e as ofensivas militares se estenderam até 1996.

## **Considerações teóricas**

De acordo com Stam, em seu texto *Literature through film* (2005), o conceito de hipertextualidade elaborado por Genette (1997) é particularmente produtivo para a análise de adaptações da literatura para o cinema. Sob sua ótica, obras de partida (textos literários) e adaptações (filmes) podem ser classificadas, respectivamente, como hipotextos e hipertextos. Segundo o autor, o hipertexto representa uma obra que foi elaborada a partir do texto-fonte, tendo sido modificado ou ampliado (STAM, 2005, p. 5).

Aprofundando a análise de Stam, Cahir (2006, p. 14) afirma que o mérito de filmes baseados em obras literárias (hipotextos) pode ser explorado se considerarmos as adaptações filmicas (hipertextos) como “traduções” de textos-fonte. Segundo a autora, o termo “adaptação” está relacionado à alteração da estrutura ou da função de uma entidade para torná-la



apta à sobrevivência e à multiplicação em um novo ambiente. Adaptar é deslocar uma entidade para um novo ambiente, preservando-a, ainda que modificada. A “tradução”, em contraste com a “adaptação”, é mover um texto de uma linguagem para outra. É um processo de linguagem, não um processo de sobrevivência e multiplicação.

Pelo processo de tradução, um texto totalmente novo – uma entidade materialmente diferente – é criado e tem uma forte relação com sua fonte, ainda que independente dela. Pode-se ler e apreciar a tradução sem ser necessário recorrer à fonte. Se considerarmos os filmes baseados em obras literárias como traduções, notaremos que os cineastas transpõem a linguagem da literatura para a linguagem fílmica.

Cahir afirma também que:

[...] filme e literatura têm equivalências estéticas tanto em método quanto em estilo, bem como afinidades entre suas formas. Assim como a literatura, o filme tem seu estilo distinto através de seus métodos de edição, organização, ritmo, tons, sintaxes, gênero e tema. [...] Como uma obra literária, o filme resulta do processo de composição. [...] A estrutura de ambos é criada a partir de uma sequência de unidades menores, de parágrafos (ou estrofes) na literatura e de tomadas no filme. [...] Como as palavras de um texto, os quadros são colocados em sequência para formar o filme. Ambos têm estrutura sintática definida. Como as palavras em uma linha são combinadas para criar um parágrafo ou os versos da poesia formam juntos uma estrofe, as sequências de quadros compõem uma tomada em um filme e as tomadas se combinam para

fazer um filme completo do mesmo jeito que parágrafos se combinam para fazer um livro. [...] As tomadas de um filme, bem como os parágrafos de um livro, interagem com aqueles que as precedem ou sucedem. (CAHIR, 2006, p. 45-47)

Segundo a autora, um filme derivado de uma obra literária pode ser uma tradução se consideramos que: a) todo ato de tradução é, também, um ato de interpretação; b) através do processo de tradução, um novo texto emerge – uma entidade única – e não uma mutação da obra original, mas, sim, um trabalho totalmente novo, em forma e em função, que é independente de sua fonte literária; c) os “tradutores” de literatura para filme enfrentam os mesmos desafios, dilemas, escolhas interpretativas e responsabilidades que qualquer tradutor literário enfrenta (CAHIR, 2006, p. 14).

Há uma hierarquia de propósitos e intenções na dinâmica da tradução. Nas decisões de maior ou menor relevância do processo de tradução, cada tradutor deve determinar o que é crucial e o que é de importância secundária (CAHIR, 2006, p. 16).

Cahir classifica as adaptações de literatura para filme em três categorias: a) tradução literal, que reproduz o enredo e todos os seus detalhes tão próximo quanto possível do livro; b) tradução tradicional, que mantém os aspectos principais do livro (enredo, ambientação e convenções estilísticas), mas renova detalhes que o cineasta vê como necessários e adequados; e c) tradução radical, que reformula a obra literária de forma extrema e revolucionária, fazendo com que livro e filme sejam trabalhos totalmente independentes (2006, p. 16-17).

Acreditamos que o filme “O Prisioneiro do Cáucaso”, visto como um hipertexto derivado do hipotexto de Tolstói, se

encaixa na segunda categoria, a tradução tradicional, por ser uma obra que, enquanto apresenta novos detalhes, mantém os principais aspectos do original. Por sua vez, a inclusão de novos detalhes e nuances em uma adaptação corresponde ao conceito de Sanders (2006, p. 19) de que é frequente que releituras de obras canonizadas abarquem uma realocação cultural ou atualização.

No caso de "O Prisioneiro do Cáucaso", a realocação cultural é praticamente inexistente. A ambientação sociogeográfica do hipotexto é a mesma do hipertexto. Ocorre, sim, uma atualização e é essa atualização que pode apontar para a sobrevivência e multiplicação em um novo ambiente, conforme comentado por Cahir. Como exemplos aplicados à obra de Bodrov, a multiplicação ocorre por meio de exibição da trama em salas de projeção; a sobrevivência, por sua vez, através da apreciação do hipertexto por um público que, possivelmente, não teria interesse ou acesso ao conto de Tolstói, o hipotexto.

Segundo Sanders, as adaptações:

[...] oferecem comentários aos textos originais, geralmente revisando determinado ponto de vista, adicionando motivação hipotética ou salientando o que está silencioso e marginalizado no "original". As adaptações podem, também, ser obras relevantes ou de fácil compreensão para novos públicos através de um processo de aproximação ou atualização. (SANDERS, 2006, p. 18-19)

Tomando como premissa o pressuposto de Sanders (2006), podemos constatar que a revisão ou os comentários ao texto-fonte ocorrem com grande frequência na obra de Bodrov, em especial em termos de adicionar elementos contemporâneos

à obra de Tolstói. Vejamos, a seguir, uma análise mais detalhada dessa ampliação, a adição de comentários ao hipotexto e a atualização da obra na transposição para o ambiente cinematográfico.

## **Elementos contemporâneos**

Antes de nos debruçarmos sobre uma comparação pontual entre a obra de Tolstói e a de Bodrov, vale retomarmos alguns aspectos dos conflitos contemporâneos no Cáucaso, como as guerras secessionistas da república chechena.

Ernest J. Simmons observa que não há dificuldade em notar os sentimentos simples de medo, coragem, piedade e resistência dos montanheses, ilustrados sem didatismo no texto de Tolstói. Além disso, em sua trama, podem ser compreendidos os esforços de Dina, a jovem caucasiana, que, sob o risco de punição, tenta salvar o soldado Jílin, capturado por seu pai. A compaixão da jovem pelo russo se deve menos aos brinquedos que ele constrói e com os quais a presenteia e mais à coragem e força de caráter do recruta. Tolstói ressalta a afeição e os sentimentos femininos nela despertados pelo russo cativo, um estranho no seu mundo. Para Simmons,

[...] o leitor adulto terá prazer com a obra como uma história de aventura bem contada nos moldes dos primeiros contos caucasianos de Tolstói. Entretanto, ele é diferente devido à sua especial individualidade, sua clareza e sinceridade de expressão. Semelhante às narrativas caucasianas do autor, o texto é baseado em uma experiência pessoal, uma vez que Tolstói, como cadete das forças russas, quase foi capturado por tártaros. (SIMMONS, 1973/1968, p. 137)

Nas entrelinhas do conto de Tolstói, pode-se notar seu estarecimento e sua tentativa de compreender como a alma russa é capaz de se tornar terrivelmente obscura. Na película de Bodrov, essa sensação de inquietude lançada por Tolstói é ainda mais aguçada, pois sua câmera favorece o enaltecimento dos chechenos (ou caucasianos) e propicia ao espectador russo um desconfortável panorama de sua nação.

Entre os elementos que induzem à veracidade da trama estão a escolha de Bodrov por rodar o filme em um vilarejo daguestanês, na região alta do Cáucaso, próximo à fronteira com a Chechênia, o recrutamento de moradores locais para atuarem nos papéis principais e a trilha sonora executada com instrumentos étnicos locais.

A câmera de Bodrov, que por vezes assume o papel de narrador num documentário, conduz o espectador por uma descrição quase romântica da sociedade secular caucasiana e, em especial, enfatiza os sentimentos femininos e humanísticos da jovem Dina.

Em sua narrativa, tem-se a impressão de que houve uma atualização somente de parte dos protagonistas, nesse caso, o exército russo. Os nativos são representados de forma atemporal, deixando no espectador a impressão de que não tiveram contato com a sociedade soviética – apesar de serem cidadãos russos – e que vivem exatamente como à época de Tolstói. Desprezando os mais de duzentos anos de contato com a sociedade eslava oriental, Bodrov descreve em sua obra um encontro entre essas duas culturas através de um túnel do tempo no qual o exército dos dias atuais vai ao encontro de chechenos e inguches do século XIX.

Bodrov amplifica ainda a crítica que Tolstói faz de seu próprio exército, adicionando ou, nos termos de Sanders, “co-

mentando” a atuação dos soldados no campo de batalha, o papel de suas mães, a corrupção presente no ambiente militar e o despreparo dos jovens recrutas em um ambiente hostil. No quadro abaixo, faremos uma análise comparativa entre o texto de Tolstói (hipotexto) e o filme de Bodrov (hipertexto) e destacaremos os comentários adicionados pelo diretor cinematográfico.

<b>Texto literário - Lev Tolstói (1872)</b>	<b>Filme - Sergei Bodrov e Boris Giller (1996)</b>
<b>Ambientação</b>	
<p>Ambientado na região caucasiana da Rússia czarista, durante o reinado de Alexandre III. Nesse período, os russos atacavam os vilarejos e aldeias chechenas que não se submetiam ao regime do czar. A ocupação russa, cada vez mais intensa na região, causava grandes problemas à população nativa, principalmente pela privação de terras cultiváveis. Além da limitação à sua subsistência, o povo esteve sujeito, a partir de 1866, à cobrança de impostos.</p>	<p>Gravado em 1996, tem como ambientação a invasão militar russa na República da Chechênia, que havia, unilateralmente, declarado independência cinco anos antes. A guerra deu-se, principalmente, pela tentativa por parte dos russos de reaver o território e de restabelecer a ordem constitucional à república caucasiana. A Chechênia já havia mergulhado em uma guerra civil poucos meses após o presidente Dzhokhar Dudayev ter decretado a independência.</p>

## Personagens

Jílin e Kostílin são as personagens russas da obra de Tolstói: "Kostílin era corpulento, gordo" (p. 170), "*мужчина грузный, толстый*"; "Jílin, embora não fosse de grande estatura, era valente" (p. 172), "*Жилин хоть невелик ростом, а удал был*". Jílin não dá ouvidos a Kostílin quando este sugere que ambos não deveriam parar no caminho. "Jílin não obedeceu" (p. 171), "*Жилин не послушал его*".

É Jílin quem negocia o preço do resgate com Abdul-Murat (p. 176). Jílin não se intimida com os caucasianos. Diz aos seus sequestradores: "Não estou com medo e não vou ter medo de vocês, seus cachorros!" (p. 177), "*Не боялся, да и не буду бояться вас, собак!*". Jílin escreve a carta com a solicitação do resgate com endereço errado, "para que a carta não chegasse" (p. 178), "*Написал Жилин письмо, а на письме не так написал, чтоб не дошло*".

Jílin é determinado e mais astuto do que Kostílin.

No filme de Bodrov, Jílin e Sasha são os soldados russos: Jílin representa os recrutas, soldados novos, com pouco treinamento e submissos aos contratados. O desdém inicial que Sasha demonstra no cativo ilustra as hostilidades entre superiores e subalternos no exército. Mesmo no cativo, Jílin comporta-se como subordinado a Sasha. O jovem desconhece o que pode acontecer a ele, enquanto Sasha preocupa-se todo o tempo em elaborar um plano de fuga.

Abdul-Murat quer trocá-los pelo filho prisioneiro dos russos. É Sasha quem escreve a carta com a solicitação do resgate com endereço inexistente.

Sempre que se movimentam, é Sasha quem vai à frente de Jílin, presos um ao outro por correntes nos pés.

Por diversas vezes, Jílin mostra-se inapto à guerra: quando é chamado para lutar com alguns caucasianos, ele apenas grita e não desfere nenhum golpe; tem habilidade em pequenas tarefas manuais, como consertar relógios ou montar brinquedos de madeira para Dina, mas é desastrado no manuseio de armas de fogo.

Jílin demonstra respeito pelos caucasianos dizendo a Sasha que "não deseja matar os sequestradores", após este afirmar que "estão em uma guerra". Quando Dina entregalhe a chave que poderia libertá-lo do cativo, Jílin afirma que não fugiria, pois temia que Dina sofresse represálias de seu pai Abdul.

<b>Vingança de familiares</b>	
<p>Tolstói escreve que “um homem do vilarejo tinha três esposas e oito filhos. Os russos mataram toda sua família, com exceção do caçula, que se entregou aos russos. O velho também o fez e, após três meses, encontrou o filho e o matou” (p. 181): “У него было три жены и 8 сынов. Все жили в одной деревне. Пришли русские, разорили деревню и семь сыновей убили. Один сын остался и передался русским. Старик поехал и сам передался русским. Пожил у них три месяца, нашел там своего сына, сам убил его и бежал”.</p>	<p>No enredo de Bodrov, um homem do vilarejo, amigo de Abdul-Murat, vai até a cidade e compra uma arma de um comerciante, que, anteriormente, a havia adquirido de um militar russo em troca de algumas garrafas de vodca. O homem vai até o destacamento militar no vilarejo, encontra seu filho, que era soldado, e o mata.</p>
<b>Soldados no cativoiro</b>	
<p>No conto, Jílin tem liberdade relativa – devido ao bloco de madeira preso a seu pé – para se deslocar por todo o vilarejo.</p>	<p>Na película, Jílin tem seus pés constantemente acorrentados aos de Sasha. Os prisioneiros pouco se deslocam. No estábulo onde são mantidos, Jílin e Sasha encontram várias garrafas com bebida alcoólica e se embebedam.</p>
<b>A astúcia de Jílin</b>	
<p>Certo dia, Jílin sobe até um pico próximo ao vilarejo e estuda a região para que saiba qual direção deve tomar de volta à fortaleza russa. É Jílin quem toma a iniciativa de fugir e comunica Kostílin, que tem medo e não conhece o caminho.</p>	<p>Jílin é dependente de Sasha, inexperienced e sem iniciativa. Quem decide o momento de tentarem a fuga é Sasha.</p>



<b>Tentativa de fuga</b>	
Jílin e Kostílin tentam fugir à noite. Kostílin atrasa Jílin por ser pesado e menos ágil. São recapturados pelos montanheses.	Na tentativa de fuga, Jílin e Sasha matam o funcionário de Abdul-Murat. São recapturados. Sasha é degolado pelos montanheses, em alusão à prática de chechenos contra soldados russos capturados na guerra atual.
<b>Mina terrestre</b>	
-----	São obrigados a desarmar minas terrestres no caminho.
<b>O papel da mãe</b>	
A mãe de Jílin escreve pedindo que o filho retorne do Cáucaso.	Em alusão à marcha das mães de Moscou, a mãe de Jílin vai ao Cáucaso em busca do filho. Discute e agride o superior do destacamento militar ao qual o filho pertence. Encontra-se com Abdul-Murat na tentativa de negociar o destino do filho.
<b>A relação de Abdul-Murat com Jílin</b>	
Após ter consertado o relógio de Abdul-Murat e montado várias engenhocas na aldeia, o caucasiano mostra simpatia por Jílin. Chega a dizer: “eu, Ivan, gostei de você e, se pudesse, nem o deixaria ir embora (p. 181), <i>“да я тебя, Иван, полюбил; я тебя не то, что убить, я бы тебя и выпустать не стал, кабы слова не дал”</i> ”.	Abdul-Murat raramente conversa com os cativos e não demonstra explicitamente simpatia por Jílin. No entanto, poupa-lhe a vida, mesmo tendo a obrigação moral de assassiná-lo, de acordo com a prática de vendeta dos aldeões.
<b>Corrupção</b>	
-----	Russos fornecem armas aos caucasianos em troca de bebidas alcoólicas.

<b>Misticismo</b>	
-----	O espectro de Sasha aparece para Jílin duas vezes após sua morte. Na primeira vez, Jílin questiona Sasha sobre como poderá viver sem ele. Na segunda, após ouvir o tiro de Abdul-Murat que deveria tê-lo matado, o espectro de Sasha o avisa que ele não foi atingido.
<b>Elementos extratextuais</b>	
-----	Trilha sonora baseada na música tradicional do Cáucaso e executada com instrumentos étnicos.

## Considerações finais

Na cena final, o soldado Jílin é levado até o alto da montanha para ser executado. Entretanto, Abdul-Murat, seu algoz, não o mata. O tiro, que não o acerta, serve apenas para sinalizar aos outros do vilarejo que, supostamente, o russo está morto. Nesse momento, seu companheiro Sasha aparece e avisa Jílin que ele não foi atingido. Ele está livre para fugir em direção a seu destacamento militar. Na cena seguinte, Jílin avista helicópteros que vêm em sua direção e começa a acenar energicamente. Contudo, as aeronaves seguem em direção ao vilarejo de Abdul-Murat.

Aos gritos de “parem” e “não façam isso” de Jílin, o espectador deduz que os caucasianos serão bombardeados, perpetuando um conflito que havia sido resolvido no plano pessoal entre o soldado e o nativo. Jílin é poupado para, simplesmente, ver a guerra continuar.

A cena final do filme reverbera as ambiguidades simbólicas da tradição literária do século XIX. Mais do que um agente

da guerra, Jílin representa a vítima, apesar de ele ser integrante da entidade imperialista russa em contato com o “nobre selvagem”. Ao não executar Jílin, o caucasiano Abdul-Murat mostra-se capaz de um gesto de nobreza que moralmente redime seu povo e ele próprio. A lógica violenta dos russos – ilustrada pelos helicópteros que ignoram Jílin em gesto de súplica em um vasto campo de um planalto no Cáucaso – ressalta sua alienação política e, ao mesmo tempo, enfatiza a dignidade do aldeão das montanhas.

A cena final talvez seja a que mais revela a ideologia adaptadora de Bodrov em termos de descrever as recentes guerras da Chechênia em linguagem simbólica do romantismo russo.

Fica evidente a inclusão na película de “comentários”, conforme Sanders, que destacam a ideologia ausente da obra de Tolstói, que enaltece a astúcia do jovem russo em escapar de seus algozes. Brodov propõe uma reflexão sobre a empatia dos caucasianos em relação ao despreparado recruta russo, que, por sua vez, acredita estar envolvido em uma luta injusta.

Segundo a premissa de Cahir, o filme é uma tradução tradicional, contudo sua mensagem é o que a autora chama de renovação necessária e adequada do texto de partida. Foi com essa nova mensagem que o filme “O Prisioneiro do Cáucaso” tornou-se um grande sucesso de bilheteria na Rússia na segunda metade da década de 1990. Para muitos, o questionamento que ele instiga – ausente na obra de Tolstói – talvez tenha cristalizado as dúvidas do povo sobre o porquê de tantos soldados terem perecido na primeira guerra da Chechênia (1994-1996).

## Referências bibliográficas

ALVES FILHO, Paulo Edson. Chechênia: a desmodernização da Rússia. *Revista de Estudos Universitários – Uniso*. Sorocaba, SP, v. 36, n. 1, p. 211-219, jun. 2010.

\_\_\_\_\_. *Crônicas do Cáucaso: As guerras da Chechênia*. Sorocaba: Create, 2012.

CAHIR, Linda. *Literature into Film*. Jefferson: McFarland & Co. Publishers, 2006.

GAMMER, Moshe. *The lone wolf and the bear*. London: Hurst & Company, 2006.

GARNETT, Edward. *Tolstoy. His life and writings*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.

GENETTE, Garard. *Palimpsests*. University of Nebraska Press, 1997.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, 1992.

ROLLAND, Romain. *Tolstoy*. Nova York: E. P. Dutton & Company, 1911. Disponível em: <https://archive.org/stream/tolstoy00mialgoog#page/n51/mode/2up>. Acesso em: 4 maio 2015.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Nova York/ Londres: Routledge, 2006.

SIMMONS, Ernest J. *Introduction to Tolstoy's Writings*. Abingdon-on-Thames: Routledge & Kegan Paul Books, 1973. 1ª edição em 1968. Disponível em: <[www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/smmnsej/tolstoy/index.htm](http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/smmnsej/tolstoy/index.htm)>. Acesso em: 20 mar. 2015.

СТАМ, Robert. *Literature through Film*. Maiden: Blackwell Publishing, 2005.

TOLSTÓI, Leon. O Prisioneiro do Cáucaso. In: COSTA, Flávio Moreira (Org.). *Os melhores contos de aventura*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 52-68.

\_\_\_\_\_. *Kavkazkii Plennik* [кавказский пленник] Internet biblioteka alekseya komarova [интернет библиотека алексея комарова] (online) Disponível em: <http://ilibrary.ru/text/1846/p.1/index.html>. Acesso em: 12 fev. 2015.

## Fontes das imagens

Cartaz do filme “Orfeu Negro” (1959). Disponível em: <<https://www.cinematerial.com/movies/orfeu-negro-i53146/p/rckmbdmf>>.

Capa do livro “Dom Quixote” (2011), adaptação e ilustrações de J. Borges. Disponível em: <[http://acordacordel.blogspot.com.br/2012\\_03\\_18\\_archive.html](http://acordacordel.blogspot.com.br/2012_03_18_archive.html)>.

Cartaz do filme “Fatal Desire” (1953). Disponível em: <<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/M/MV5BNzU4OWJlNzUtNzZS00NmY5LWE1MzctM-DE3MmU3MWI5Mzg1XkEyXkFqcGdeQXVyNjU3NTQyN-jg@. V1 UX182 CR0,0,182,268 AL .jpg>>.

Capa do livro “Il Codice di Perelà” (1911). Disponível em: <<http://alessandria.bookrepublic.it/api/books/9788852068225/cover>>.

A atriz Marieta Severo na peça “Incêndios” (foto Leo Reversa). Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/sp/agenda/barato/marieta-severo-incendeia-o-auditorio-ibirapuera-em-espetaculo-dramatico/>>.

Frame do filme “O Prisioneiro das Montanhas”, direção de Sergei Bodrov (1996, Rússia), baseado no conto “O Prisioneiro do Cáucaso”, de Lev Tólstoi.

## **Sobre os autores**

### **Marly D'Amaro Blasques Tooge**

Mestre e Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Graduada em Comunicação Social pela Escola de Comunicações Sociais da USP. Especialista no Ensino de Língua Inglesa. Tradutora Pública e Intérprete Comercial do Estado de São Paulo, credenciada na Procuradoria Geral da República. Professora de Cursos de Pós-Graduação e Extensão Universitária na área de Estudos da Tradução (CITRAT-USP/Alumni/FANESE), especializada em Teoria da Tradução, Tradução Jurídica, Inglês para Fins Específicos (Acadêmico e para Diplomacia), Inglês como Língua estrangeira e Português como Língua Estrangeira. Microempresária na área de ensino de idiomas.

### **Silvia Beatriz Cobelo**

Tradutora profissional e doutora e mestre em Literatura Espanhola pelo Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente transforma em livro sua tese, *As Adaptações*

*do Quixote No Brasil (1886-2013): Uma discussão sobre retraduições de Clássicos da Literatura Infantil e Juvenil*, projeto que contou com fundos de uma bolsa CAPES-DS, recomendado pela ata de defesa para publicação internacional e nacional. Essa publicação contará também com parte dos dados recolhidos durante a elaboração de sua dissertação de mestrado, *Historiografia das traduções do Quixote publicadas no Brasil - Provérbios do Sancho Pança*.

### **Julieta Widman**

Possui graduação em Psicologia - Formação de Psicólogo pela Universidade de São Paulo (1968). Psicanalista pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Mestre em Estudos da Tradução, em 30/09/2016, na USP, sob orientação da Profa. Dra. Adriana Zavaglia, Título da dissertação: *A 'hipótese da retradução' pelas modalidades tradutórias, em duas traduções de A Paixão Segundo G.H.*. Participa do *Coral da Cidade de São Paulo* como contratlo e conselheira da Diretoria.

### **Juliana Hass**

Possui Bacharelado e Licenciatura em Letras, Línguas Portuguesa e Italiana, pela Universidade de São Paulo (2008). É Mestre em Língua, Literatura e Cultura Italianas: Teorias e Práticas da Tradução Literária entre Itália e Brasil pela Universidade de São Paulo (2012). É Doutoranda em Língua, Literatura e Cultura Italianas: Teorias e Práticas da Tradução Literária entre Itália e Brasil pela Universidade de São Paulo e pelo Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze e



bolsista CAPES. Tem experiência na área de Letras/Tradução com ênfase em Italiano e Português.

### **Roberta Barni**

Graduada em Direção Teatral pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (1981), obteve a especialização em Tradução-Italiano (Pós-Graduação Lato Sensu) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP (1995) pela qual também obteve o mestrado em Letras (Língua e Literatura Italiana) (1999), com bolsa FAPESP, e o doutorado em Lingüística (Semiótica e Linguística Geral - Tradutologia) (2005). Foi bolsista de pós-doutorado no exterior da CAPES, realizando seu trabalho de pesquisa em teoria literária e italianística na Universidade de Bologna (2007-2008). Atualmente é professora doutora de Literatura Italiana junto ao Departamento de Letras Modernas (DLM) da FFLCH da USP. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Italiana, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura italiana moderna e contemporânea, commedia dell'arte, teatro italiano, literatura e cinema, tradução literária, novas textualidades (hipertexto) aplicadas à tradução, diálogos Brasil/Itália.

### **Renata Cazarini de Freitas**

Professora de língua e literatura latina na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói. Doutoranda e mestre (2015) em Letras Clássicas pela USP com pesquisa sobre teatro latino antigo e recepção contemporânea. Especialista em Estudos

Clássicos pela UnB com pesquisa sobre placas de maldição latinas (*tabellae defixionum*). Organizou e traduziu a seleção de cartas de Sêneca *Edificar-se para a morte: das cartas morais a Lucílio* (Editora Vozes, 2016). É graduada em Latim pela USP (2012) e graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1990). Fez carreira de 20 anos em agências de notícias (BBC World Service, Reuters, Agência Estado). Tem interesse em dramaturgia elisabetana e contemporânea. Mantém o blog sobre encenações de teatro antigo no Brasil: [palcoclassico.blogspot.com.br](http://palcoclassico.blogspot.com.br)

### **Paulo Edson Alves Filho**

Possui graduação em Administração (1994) e Licenciatura em Letras pela Universidade de Sorocaba (1996), mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2002) e doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2007). Atualmente é professor titular da Uniso - Universidade de Sorocaba e da Faculdade de Tecnologia de Sorocaba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: História do Brasil Colônia, Tradução e Cultura Indígena. Atua como consultor em treinamentos empresariais e é tradutor-intérprete.

### **John Milton**

Formou-se em Literatura Inglesa e Espanhol na Universidade de Wales (Swansea) em 1978. Fez seu mestrado pela PUC, São Paulo em Linguística Aplicada (1986) e seu doutorado pela

Universidade de São Paulo em Literatura Inglesa (1990). Atualmente é Professor Titular em Estudos da Tradução na FFLCH-USP. Pesquisa na área de tradução literária, a sociologia e a história da tradução no Brasil, e a tradução e a adaptação. Completou sua Livre Docência em 1999 e tornou-se Professor Titular em 2012. Foi coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (TRADUSP) (Mestrado e Doutorado) da FFLCH-USP de 2002 a 2015.