

RENOVANDO O TEXTO LITERÁRIO: A ADAPTAÇÃO DE CLÁSSICOS PARA O PÚBLICO INFANTIL¹

Cristina Loff Knapp (UCS)
Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)
Carolina Acosta (UCS)

Resumo: Este estudo visa investigar como a adaptação de clássicos da literatura contribui para a formação de leitores, tendo como objeto de análise a comédia *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, e a adaptação de Telma Guimarães Castro Andrade. Observa-se a relevância de evidenciar como os livros infantis, a partir da renovação de textos canônicos, possibilitam que uma nova geração reconheça a tradição literária e, futuramente, leia as obras originais. A metodologia empregada na realização da pesquisa foi, com base no levantamento bibliográfico, a interpretação e a comparação dos textos selecionados, focalizando nos enredos. As conclusões indicaram que o texto adaptado visa à adequação do texto primitivo ao leitor criança, a fim de aproximar seus destinatários da literatura.

Palavras-chave: Literatura Infantil; Formação de Leitores; Adaptação de Clássicos.

Abstract: This study aims to investigate how the adaptation of classics of the literature contributes to the formation of readers, having as object of analysis the comedy *Sonho de Uma Noite de Verão*, by William Shakespeare, and the adaptation of Ana Maria Machado. It is observed the relevance of highlighting how children's books, through the renewal of canonical texts, enable a new generation to recognize the literary tradition and, in the future, to read the original works. The methodology employed in conducting the research was, based on the bibliographical survey, the interpretation and comparison of the selected texts, focusing on the plots. The conclusions indicated that the adapted texts intend to adjust the primitive text to the child reader, in order to bring its recipients closer to literature.

Keywords: Children's Literature; Readers Formation; Adaptation of Classics.

1 Título em inglês: "Renewing the literary text: the adaptation of classics for the child public".

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A leitura literária abre novas perspectivas para que crianças e jovens (re)descubram o mundo em que vivem, expandindo as fronteiras do que conheciam previamente. Essa experiência única, que enriquece esses leitores iniciantes, pode começar ainda cedo com os livros infantis. O presente estudo, portanto, focaliza-se nos primeiros encontros de crianças com essa literatura, a qual entendemos ser a base estrutural da formação leitora de seus destinatários. Assim, partiremos do seguinte pressuposto: existem leituras apropriadas e, se indicadas na hora certa, motivam os indivíduos, mas, principalmente os recém-chegados ao universo literário, a lerem e continuarem se aventurando e explorando o infinito labirinto literário. Por isso, ao selecionar textos para as faixas etárias mais novas, buscamos as melhores histórias para apresentar a magia de um mundo feito com palavras. Os títulos clássicos, como, por exemplo, *Dom Quixote*, *As Aventuras de Tom Sawyer*, *Viagem ao Centro da Terra* e tantos outros, encabeçam a lista. Todavia, tais narrativas podem ser acessíveis a esse público? Tencionamos responder a interrogativa, a partir dessa pesquisa.

Objetivamos, à vista disso, investigar como a adaptação de clássicos da literatura contribui para a formação de leitores,

dispondo como objeto de estudo a comédia *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, considerado o autor centro do cânone, e a sua respectiva adaptação, de Telma Guimarães Castro Andrade. Observamos a relevância de evidenciar os livros infantis, a partir da renovação de títulos canônicos, que possibilitam que uma nova geração reconheça a tradição literária e, futuramente, leia as obras originais. Para isso, a metodologia empregada, fundamentada no levantamento bibliográfico, é a interpretação e a comparação entre o texto primitivo e o texto adaptado para crianças, restringindo-se aos seus enredos.

1. FORMANANDO LEITORES: A ADAPTAÇÃO DE CLÁSSICOS DA LITERATURA

Todos os livros, defendem Bordini e Aguiar (1993), favorecem a descoberta de sentidos, porém, os literários são capazes de o fazer de modo mais abrangente. Assim, o prazer da leitura “mobiliza mais intensa e inteiramente a consciência do leitor, sem obrigá-lo a manter-se nas amarras do cotidiano”, acabando por fornecer “um universo muito mais carregado de informações, porque o leva a participar ativamente da construção dessas, com isso forçando-o a reexaminar a sua própria visão de realidade concreta” (BORDINI; AGUIAR, p.15). Nesse sentido, podemos concluir que, para formar leitores, os livros devem estar próximos da

realidade de quem os lê, levantando questões significativas. Com isso, teremos a predisposição para a leitura e, conseqüentemente, o desencadeamento do ato de ler.

E por que devemos ler os clássicos? Porque ler os clássicos é melhor do que não os ler, responde Calvino (2007). A conclusão do autor surge a partir de suas propostas para defini-los.

A princípio, quando estamos falando de clássicos, nunca ouvimos dizer “Estou lendo...”, mas, sim, “Estou relendo...”. Contudo, faz-se necessário esclarecer que “por maiores que possam ser as leituras ‘de formação’ de um indivíduo, resta sempre um número enorme de obras que ele não leu”, já que existem leitores mais experientes e leitores menos experientes (CALVINO, 2007, p.9). Tendo em vista essa questão, constatamos que as narrativas clássicas constituem uma riqueza tanto para quem os leu, quanto para quem os lerá pela primeira vez.

Dessa forma, independentemente do verbo, seja ler ou reler, podemos inferir que “clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, permitindo-nos a sua contínua (re)descoberta (CALVINO, 2007, p.11). Ocultando-se na nossa memória, ele se torna inesquecível aos que o leram e, por isso, deveríamos visitar nossas

leituras anteriores, uma vez que, apesar de o livro continuar sendo o mesmo, nós – seus leitores – mudamos.

Os clássicos, livros eternos que nunca saem de moda, estão à nossa disposição, sendo capazes de nos proporcionar o prazer da leitura literária. Por meio deles, em uma vivência enriquecedora, descobrimos pessoas idênticas a nós mesmos e conseguimos entender o sentido de nossas próprias experiências. Ao lê-los, ampliamos nossa vida, porque eles nos questionam, desafiam (MACHADO, 2002, p.18-19).

Desse modo, Machado (2002) defende que devemos ler os clássicos desde cedo, pois passam a ser indissociáveis da bagagem cultural e afetiva do leitor, ajudando-o a construir sua identidade. No entanto, existem ressalvas: estamos falando de narrativas adaptadas que estão ao alcance da compreensão leitora do público infantojuvenil. Assim, “o que interessa mesmo a esses jovens leitores que se aproximam da grande tradição literária é ficar conhecendo as histórias empolgantes de que somos feitos” (MACHADO, 2002, p.12). Nessa perspectiva, quando falamos da leitura de clássicos, na infância ou na adolescência, não equivale a ler por obrigação os autores consagrados da literatura.

De acordo com Machado (2002), se as narrativas clássicas forem descobertas ainda nos primeiros anos da formação

leitora, haverá boas possibilidades de, quase naturalmente, acontecer depois, no final da adolescência. Para isso, “o ideal [...] é uma adaptação bem-feita e atraente” (2002, p.15).

As adaptações, de acordo com Feijó (2010), são apropriações que obedecem às regras estabelecidas em lei sobre direitos morais e patrimoniais do autor e, portanto, nunca serão consideradas formas de plágio. Para o autor, toda e qualquer sociedade tem a necessidade de atualizar os seus discursos, que são seus alicerces fundamentais, independentemente da área de conhecimento, auxiliando a manter viva e ativa tradições consideradas de valor para a sua cultura. Desse modo, seus costumes e hábitos se legitimam por meio da renovação.

Considerando a adaptação literária, Feijó (2010) a define como um tipo de tradução que envolve a seleção de conteúdo, em razão de ser o resumo de uma história, adequando a linguagem para o leitor de um novo tempo. A partir dessa paráfrase artística – conceito utilizado pelos antigos gregos – narra-se uma história com as próprias palavras, mantendo o enredo original. Assim, “a narrativa resumida é uma nova narrativa, que tem de contar uma história com início, meio e fim. Tem de ser autossuficiente, completa, bem resolvida. Tem de ser a mesma [...] e ser a outra [...]” (2010, p.44).

Cada vez mais, as adaptações literárias são recomendadas para que crianças e jovens conheçam a tradição literária desde cedo. Diante disso, faz-se necessário entender as suas características, já que, como argumenta o autor,

se aceitarmos a ideia de que os clássicos podem ser classificados como “textos primários” e dar origem, indefinidamente, a novos textos – sempre atualizados com o contexto histórico em que são produzidos, e com o público a que se destinam –, então poderemos pensar a adaptação como um procedimento habitual e inerente à renovação da tradição literária, como perpetuação e divulgação dos cânones. (FEIJÓ, 2010, p.43)

Hutcheon (2013) explica que, conforme o dicionário, o verbo “adaptar” diz respeito a ajustar, alterar, tornar adequado. Isso, portanto, pode ser feito de diversos modos. Contudo, embora a ideia de adaptação seja, aparentemente, simples, na verdade, existe a dificuldade de defini-la, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo, quanto para o produto.

Segundo a autora, resumidamente, podemos descrever as adaptações como: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p.30). Apoiado nisso, temos o ponto de partida para estudá-las.

2. A NARRATIVA RENOVADA DE *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*

2.1 BORDANDO ENREDOS

Tecido, agulha e linha(s): esses são os instrumentos, essencialmente, necessários para começarmos a bordar. Do mesmo modo, a criação literária carece de matérias-primas para contar uma história ao leitor. Partindo desse ponto de vista, propomo-nos a discorrer acerca do enredo, metaforizando-o como uma das linhas do bordado literário.

A começar, temos o texto literário como o tecido das criações a serem analisadas. Esse material contém a literariedade, isto é, características específicas que constituem o texto como literário (MOISÉS, 2004, p.263). Levando em conta o *corpus* deste estudo, a peça de teatro *Sonho de Uma Noite de Verão* e a adaptação para o público infantil, abordaremos o uso da agulha do gênero dramático e da agulha do gênero épico/narrativo². A primeira agulha concerne aos textos teatrais, criados com o objetivo de serem encenados no palco para espectadores e compostos por diálogos (2004, p.444). A segunda agulha, por outro lado, tem um narrador que conta eventos reais ou fictícios, os quais se desenrolam em um tempo e em um espaço, com a participação das personagens (2004, p.314).

2 O gênero lírico não foi explorado, pois não diz respeito à peça teatral e à adaptação analisadas. Por isso, não o incluímos no bordado literário.

Depois de escolher o tecido e a agulha, que serão utilizados, devemos separar as linhas necessárias para fazer esse trabalho manual. Cada gênero literário exige linhas e pontos diferentes, sem os quais não existem. Entretanto, considerando o foco da análise, atentaremos, somente, para o enredo³.

A linha em questão contém, essencialmente, uma história, sendo, portanto, o corpo do teatro e da narrativa. Moisés (2004) a conceitua como o conjunto de acontecimentos sucedidos de modo ordenado, em uma totalidade de causas e efeitos. Mesquita (2008) endossa essa definição, afirmando se tratar do arranjo dos fatos apresentados. Contudo, antes de dar os pontos, faz-se necessário levar em consideração a verossimilhança, ou seja, a “verdade”, ser “semelhante à” (2004, p.465). Segundo esclarece Gancho, “é a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; é, pois, a essência do texto de ficção” (2003, p.10). Nessa perspectiva, as situações não precisam ser “verdadeiras”, no seu sentido literal, correspondendo, exatamente, à realidade, mas, sim, ser críveis para quem está lendo, mesmo sendo inventados. O verossímil, por conseguinte, respeita a coerência interna do universo fabulado. Diante disso, Gancho (2003) sublinha

3 Os elementos estruturadores do gênero dramático e do gênero épico/narrativa não serão conceituados, dado que não consideramos ser pertinente ao estudo proposto.

que os fatos têm de estar ligados pela relação *causa e consequência*, de modo que tenham uma motivação e desencadeiem, inevitavelmente, outros.

Tendo em vista essas ponderações, podemos bordar o enredo. Consoante explicação de Feijó (2010, p.55), Aristóteles definiu que “as boas histórias devem ter sempre começo, meio e fim – não necessariamente em obediência à ordem cronológica – que elas dão prazer por causa do ritmo de sua ordenação (eis uma boa unidade de ação)”. Do mesmo modo, defende o autor, a adaptação de clássicos da literatura deve estar fundamentada nesse princípio aristotélico. Com base nessa estrutura ideada pelo filósofo grego, de acordo com Carlson (1997), Freytag criou uma estrutura piramidal, sendo constituída por cinco instâncias. Assim, temos:

1. A *introdução* apresentação dos personagens e da situação;
2. O *movimento ascendente* desenvolve um conflito entre protagonista e antagonista, levando ao clímax;
3. O *clímax* é o vértice da pirâmide, com o conflito atingindo o mais alto grau de tensão;
4. O *movimento descendente* ocorre quando uma das partes se sobressai à outra;
5. A *catástrofe* é a resolução do conflito.

A Figura 1 clarifica a Pirâmide de Freytag, alterando a intensidade da cor para ilustrar a tensão e os seus diferentes graus durante a história.

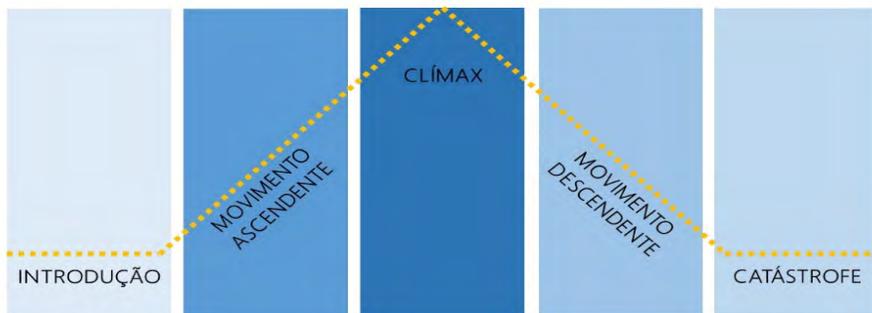


Figura 1 - Estrutura piramidal de Freytag
Fonte: Elaboração **nossa** a partir da leitura de Carlson (1997).

A análise do bordado por Shakespeare e do rebordado de Andrade será pautada, portanto, na proposta de Freytag, comparando os enredos, apoiado nesses cinco blocos. Desse modo, poderemos saber se a renovação literária da comédia shakespeariana para o público infantil tem, de fato, o avesso perfeito.

2.2 DE PONTO A PONTO

2.2.1 AGULHA E LINHAS: A COMÉDIA DE SHAKESPEARE

Para este estudo, elegemos a comédia *Sonho de Uma Noite de Verão*, uma das peças mais inglesas de Shakespeare que foi escrita, especialmente, para uma festa de casamento e, por esse motivo, temos o amor como enfoque. A comicidade

e o cenário quimérico são atrativos para fazer crianças se encantarem pelos escritos do dramaturgo inglês. O texto teatral de *Sonho de Uma Noite de Verão* está dividido em cinco atos, correspondendo, respectivamente, à introdução, movimento ascendente, clímax, movimento descendente e catástrofe. Abaixo, a Figura 2 elucida a estrutura piramidal da comédia shakespeariana:

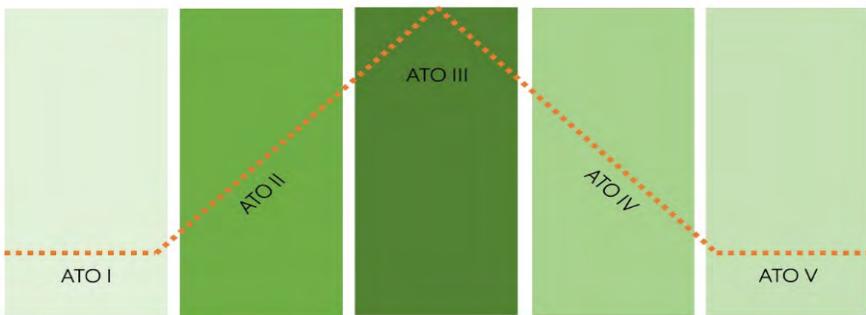


Figura 2 - Estrutura piramidal do livro *Sonho de Uma Noite de Verão*
Fonte: Elaborado pelas autoras.

Com o propósito de comparar o texto primitivo com a adaptação infantil, faz-se necessário rever alguns acontecimentos da história. Partindo da introdução, temos o Ato I que se divide em duas cenas. Na introdução, portanto, estabelece-se o início do conflito: Lisandro e Demétrio estão apaixonados por Hérnia, enquanto Helena fica fora dessa equação. Com isso, evidencia-se a ausência de simetria no grupo. Porém, o leitor tem a expectativa de que, sendo quatro jovens atenienses, ocorra a formação de dois casais.

A menção do amor de Demétrio por Helena, no passado, oferece a possibilidade para a resolução dessa assimetria.

Seguindo adiante, na Cena II, o cenário muda para a casa de Pedro Cunha⁴, o carpinteiro, que tenta conduzir a reunião acerca de um teatro que um grupo de trabalhadores locais esperam encenar na grande celebração do casamento de Teseu e Hipólita, no entanto, Nando Fundilhos, o tecelão, continuamente, interrompe-o com conselhos e instruções.

O Ato II que engloba o movimento ascendente é composto por duas cenas e, novamente, o cenário muda. A partir da Cena I, conhecemos o bosque e as criaturas fantásticas que o habitam e, desse modo, o cenário quimérico começa a se desenhar. Além disso, desse ponto em diante do texto, a ação se eleva, pouco a pouco, encaminhando-se para as confusões amorosas causadas por um encantamento, o qual acaba, igualmente, solucionando-as. Seguindo para a Cena II, em outro ponto do bosque, Titânia, após dançar e cantar com as fadas e os duendes, adormece em uma clareira. Oberon espera o momento de encontrá-la sozinha e, quando a oportunidade aparece, usa a poção mágica da flor de amor-perfeito. O ajudante dos Rei das fadas e dos duendes comete um engano, derramando o sumo nos olhos de Lisandro. Cumprida, teoricamente, a sua tarefa, parte.

4 Os nomes das personagens serão utilizados conforme o exemplar em análise.

Dividido em duas cenas, o Ato III abrange o clímax. No início da primeira cena, no bosque, a companhia de teatro amadora ensaia a sua apresentação. Bute entra e interessa-se pelo grupo, vendo a possibilidade de se divertir. Quando Fundilho se afasta de todos, o servo de Oberon transforma a sua cabeça em uma cabeça de burro.

A Cena II se passa em outra parte do bosque. Bute relata a Oberon sua travessura, a qual resultou no amor de Titânia por Fundilho com cabeça de burro. O Rei das fadas e dos duendes fica satisfeito, uma vez que sua vingança havia saído melhor do que o planejado. Para desfazer a confusão, Bute é orientado a localizar Helena e trazê-la até o adormecido Demétrio. Enquanto isso, o Rei espreme o sumo nas pálpebras do jovem ateniense. Rapidamente, Bute volta, avisando que Helena se aproxima.

Ela surge acompanhada de Lisandro. A conversa entre eles desperta Demétrio que, vendo Helena, apaixona-se. Os dois enfeitiçados começam a disputar o amor da jovem e, com isso, Helena passa a acreditar que Lisandro e Demétrio uniram-se para zombar dela. Tendo escutado a voz de seu amado, Hérnia se aproxima do grupo e, ao ouvi-lo dizer amar Helena, assim como Demétrio, espanta-se. Lisandro e Demétrio decidem duelar um contra o outro pelo amor

de Helena. Após espiar todos os acontecimentos, Oberon solicita que Bute impeça o combate dos dois jovens e, para realizar o pedido de seu amo, ele voa pelo bosque lançando insultos nas vozes de Lisandro e Demétrio, confundindo-os até que estejam perdidos. Eventualmente, os quatro amantes voltam, em separado, para a clareira e o travesso ajudante do Rei usa o antídoto para fazer Lisandro voltar a amar Hérnia, prometendo que amanhã tudo ficará bem.

O Ato IV, do mesmo modo, divide-se em duas cenas, englobando o movimento descendente. A primeira cena inicia com Hérnia, Lisandro, Helena e Demétrio ainda deitados, dormindo, no bosque. Para eles, a noite anterior parece tão insubstancial quanto um sonho e pouco conseguem relembrar. Entretanto, está claro que Helena e Demétrio se amam, assim como Hérnia e Lisandro. O Duque de Atenas acredita que, afortunadamente, os amantes se encontraram, vendo-se obrigado a passar por cima da vontade de Egeu. Por fim, convida-os para voltarem ao palácio, onde terão “uma festa de grande esplendor, uma bela cerimônia” (SHAKESPEARE, 2017, p.96).

O emaranhado amoroso, isto é, o conflito da história, revolve-se, rapidamente, devido a magia. Cabe destacar que, apesar do amor de Demétrio por Helena ser resultado de um

encantamento, temos, finalmente, a simetria entre os quatro jovens, com a formação de dois casais. Com isso, o final leva ao tradicional casamento. A chegada do amanhecer, juntamente com Teseu e os outros, dissipa a áurea onírica da noite vivenciada pelos amantes, fazendo com que voltem ao mundo não-mágico.

Na Cena II, Flauta, Chaleira e Famélico se reúnem na casa de Cunha, preocupados com o desaparecimento de Fundilho. Tendo-o visto pela última vez no bosque, eles temem que o tecelão tenha sido morto por aquela criatura aterrorizante. Nesse momento, Fundilho entra e declara ter uma história incrível para contar. Cunha pede para ouvi-la, mas o tecelão diz não haver tempo, posto que precisam vestir seus figurinos e ir até o palácio do Duque de Atenas. Com essa cena, reencontramos, brevemente, o divertido grupo teatral. Tendo o conflito sido resolvido, a história se encaminha para a catástrofe ou, melhor dizendo, o desfecho. Assim, temos mais um final feliz, visto que, depois dos casamentos, Fundilho retorna do bosque e, para felicidade de todos os companheiros de peça, poderão se apresentar na grande celebração daquele dia.

O Ato V é composto por, apenas, uma cena e abarca a catástrofe. Voltando ao palácio de Teseu, ele e Hipólita conversam sobre a história absurda, com duendes e fadas,

contada pelos jovens atenienses. O Duque de Atenas não consegue acreditar nas palavras deles, acrescentando que “os amantes e os loucos têm cérebros tão fervilhantes, fantasias tão imaginativas, que acabam por conceber mais do que a fria razão pode compreender” (SHAKESPEARE, 2017, p.101). A Rainha das amazonas, no entanto, observa que, se não estão falando a verdade, é muito estranho todos narrarem os acontecimentos, exatamente, da mesma maneira. Hérmia, Lisandro, Demétrio e Helena se aproximam e Teseu os cumprimenta, convidando-os para assistirem a uma apresentação como forma de passar o tempo antes de irem dormir. Desse modo, chama Filóstrato, pedindo-lhe a lista de atrações. Ao ler acerca da peça de teatro de Píramo e Tisbe, preparada pelos artesãos, recebe avisos de ser “cumprida demais, o que a torna entediante” (SHAKESPEARE, 2017, p.104), porém, mesmo assim, o Duque de Atenas quer vê-la.

Conforme podemos perceber, o último ato se focaliza na encenação da história de Píramo e Tisbe, com a companhia de teatro amadora se esforçando para, desajeitadamente, realizarem a sua apresentação. Em virtude disso, a tragédia de amor da mitologia romana se transforma em uma comédia, deixando o final desse texto literário ainda mais leve e divertido.

Tendo como título *Sonho de Uma Noite de Verão*, devemos notar como a peça, frequentemente, explora a temática do onirismo. Chevalier e Gheerbrant (1999) explicam que, em virtude de a dramaturgia noturna ser espontânea e incontrolada, subtrai-se à vontade e à responsabilidade do ser humano. Por isso, vivemos os sonhos como se existissem, realmente, fora da nossa imaginação. Para as personagens do mundo não-mágico, portanto, eles têm a função de justificar os acontecimentos da noite no bosque, os quais seriam inexplicáveis, para os jovens amantes, sem esse recurso.

Isso posto, observamos que o bordado de Shakespeare apresenta as cinco instâncias do enredo propostas pela estrutura piramidal de Freytag. Desse modo, ao comparar o texto primitivo com o rebordado de Andrade, devemos verificar se o conflito, ou seja, os amores desencontrados, é mantido, tendo o mesmo desenvolvimento.

2.2.2 O REBORDADO DE ANDRADE

Escrita por Telma Guimarães Castro Andrade e ilustrada por Cecília Iwashita, a adaptação infantil de *Sonho de Uma Noite de Verão*, que obtém o mesmo título da tradução brasileira da obra original, faz parte da coleção *Reencontro Infantil*, da Editora Scipione. Focalizaremos a adaptação do enredo para o público infantil, comparando-a ao texto original

da comédia shakespeariana, a partir de suas respectivas estruturas piramidais. Isso posto, a Figura 3 demonstra as cinco instâncias a serem analisadas:

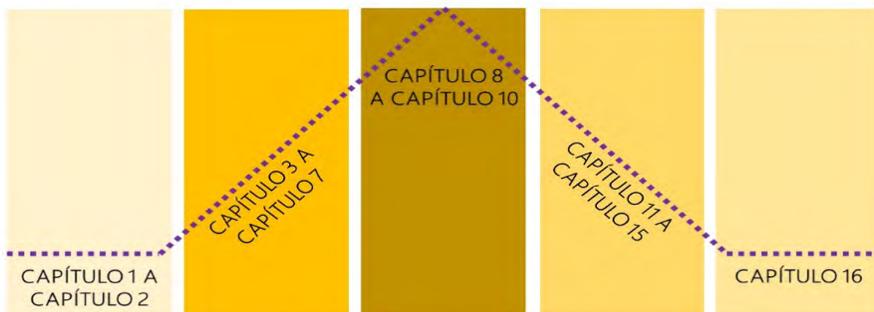


Figura 3 - Estrutura piramidal da adaptação infantil de *Sonho de Uma Noite de Verão*
Fonte: Elaborado pelas autoras.

A começar pela introdução, são feitas supressões: Hipólita e Filóstrato não aparecem, sendo que a Rainha das amazonas é, somente, mencionada devido ao seu casamento com Teseu, uma vez que a criança leitora recebe a informação de que a cidade se preparava para o grande dia. Outra diferença a ser observada diz respeito a visita de Egeu ao palácio do Teseu, dado que aparece com a filha, sem Lisandro e Demétrio, para fazer suas queixas e exigir o cumprimento das leis. Destacamos, ainda, que Hércia recebe um prazo para decidir se obedece ao pai ou aceita a sentença de morte, mas não tem a opção de se dedicar sua vida ao celibato no templo de Diana, parte que não foi

contemplada na adaptação. Após esse ultimato, ela envia um bilhete ao amado para que se encontrem à tarde, na entrada do bosque, e, só nesse momento, planejam fugir. Além disso, Hérnia encontra Helena sem a companhia de seu amado, compartilhando o segredo do casal para a amiga. Por fim, mais um corte foi feito: a companhia de teatro amador, composta por trabalhadores locais não aparece, de modo que não há menções ao seu ensaio da peça sobre Píramo e Tisbe.

No movimento ascendente, a conversa entre Puck e uma Fada sobre Titânia e Oberon não acontece. Ao invés disso, parte-se do ponto da discussão das realezas mágicas pelo menino indiano. Esse momento, inclusive, tem um acréscimo: “as fadas que acompanhavam Titânia fizeram um círculo em volta da rainha para protegê-la do rei” (SHAKESPEARE, 1999, p.8). Ademais, a chegada de Puck se deve ao chamado do amo, logo após a partida de Titânia.

Quanto a Helena e Demétrio, no bosque, o narrador expõe, antes, a reação do jovem ao saber da fuga de Lisandro e Hérnia: “Ele ouviu tudo, pálido de raiva. Por mais que quisesse não conseguia acreditar nas palavras de Helena. Pediu então à moça que se encontrasse com ele e lhe mostrasse o lugar onde sua noiva e Lisandro se encontrariam”

(SHAKESPEARE, 1999, p.10). A jovem, inclusive, vai na frente indicando o caminho, mas, quando não encontram ninguém, Demétrio fica “muito bravo” e pensa que “Helena tinha inventado aquela história para ficar mais tempo perto dele” (SHAKESPEARE, 1999, p.10). Ele declara que nunca vai amá-la, vira as costas, aperta o passo e embrenha-se entre as árvores, pedindo para que ela não o siga. Helena, chorando, continua caminhando atrás do amado.

Ainda, o texto não coloca a fala de Oberon, ao pegar a flor de amor-perfeito trazida por Puck, acerca de onde Titânia, frequentemente, dormia. Ao invés disso, apenas divide a poção em duas partes, “ficando com um tanto para si e devolvendo o restante ao seu ajudante”, e pede para cumprir outra missão: procurar o moço “bem-vestido mas de gênio insuportável” e enfeitiça-lo para que se apaixone pela linda jovem que o persegue (SHAKESPEARE, 1999, p.12). Não há alusões sobre as vestimentas atenienses de Demétrio.

Em relação à entrada de Hércia e Lisandro no bosque, somos levados a um tempo anterior, não quando estão vagando, mas, sim, quando se encontram. A conversa a respeito de dormirem separados não acontece e ele espera sua amada adormecer, pois “tomaria conta dela até durante o sono” (SHAKESPEARE, 1999, p.16). Entretanto, acaba tirando

um cochilo. Depois de Bute cumprir a sua tarefa, Helena surge sozinha, sem Demétrio que “aproveitou e correu por entre as árvores, sumindo na escuridão” (SHAKESPEARE, 1999, p.17). Desse modo, a discussão entre o perseguido e a perseguidora é retirada da adaptação.

Passando para o clímax, o ensaio dos trabalhadores locais para a peça de teatro, novamente, deixa de fazer parte da narrativa. O capítulo seguinte pula para o relato de Bute a Oberon de que, depois de colocar as gotas nos olhos do rapaz dormindo, viu “uma outra jovem fugindo de um rapaz bem-vestido” e percebeu “que podia ter cometido um pequeno engano” (SHAKESPEARE, 1999, p.19). O Rei dos duendes decide colocar ordem na confusão causada por aquele equívoco e, junto com o seu serviçal, tratou de procurar Demétrio, encontrando-o dormindo. Ele usa a poção mágica e os dois esperam escondidos pela chegada de Helena, pois “Oberon tinha certeza de que ela estava bem perto dali” (SHAKESPEARE, 1999, p.20).

Depois da briga entre os quatro jovens, o Rei dos duendes orienta a Bute a imitar as vozes de Lisandro e Demétrio, a fim de confundi-los e afastá-los um do outro e, quando ficassem cansados e caíssem em um sono profundo, usar a erva da ilusão como antídoto para que Lisandro volte a

amar Hérnia. Enquanto isso, ele próprio iria ver por quem Titânia se apaixonou. Nesse momento, Puck conta ao amo o que havia aprontado: ao ver trabalhadores ensaiado para uma peça de teatro a ser apresentada durante o casamento de Teseu e Hipólita, teve a ideia de transformar a cabeça do homem vestido de palhaço em uma cabeça de burro. Como resultado, o grupo de atores fugiu, “achando que por ali tinha um feiticeiro”, deixando-o sozinho e, “mais que depressa, Puck fez com que o ‘burro’ se aproximasse do lugar onde Titânia dormia” (SHAKESPEARE, 1999, p.24). Oberon adorou o fato de que Titânia tivesse se apaixonado por um homem semitransformando em um animal daqueles. Antes de sair, manda Puck deixar Hérnia e Helena cansadas e levá-las para perto de outros dois jovens, imitando as vozes deles. E avisa: “Verifique se elas vão se deitar perto dos seus namorados. Não quero mais saber de amores trocados, está me entendendo?” (SHAKESPEARE, 1999, p.25).

Assim, uma nova ordem nos acontecimentos, visto que, no texto original, primeiramente, Puck faz a sua travessura com os trabalhadores locais ensaiando a peça de teatro e, somente depois, quando está contando a Oberon que Titânia se apaixonou pelo palhaço com cabeça de burro, entram Hérnia e Demétrio – o que não acontece nessa renovação

–, expondo o erro do ajudante do Rei dos duendes. Eles se dão conta juntos do equívoco. Na adaptação infantil, Puck vê o momento em que Lisandro acorda e, imediatamente, apaixona-se por Helena e, por isso, conta ao amo. Observamos que isso colabora para manter a atenção do leitor criança, com o desenvolvimento mais dinâmico da ação.

No movimento descendente, temos um *flashback*, o qual contribui para manter a lógica do enredo narrado, do momento em que Titânia se apaixona pelo homem com cabeça de burro, resgatando o evento contado por Puck. Em seguida, depois de mimar o seu amado até ele dormir, a Rainha das fadas recebe a visita de Oberon que deliciado com as cenas vistas decide pedir pelo menino indiano e, tendo conquistado seu objetivo, chama Puck e desfaz o encantamento, usando um antídoto. Como o núcleo dos artesãos foi cortado, por seguinte, não sabemos como o homem com cabeça de burro acorda sozinho no bosque, depois do ajudante de Oberon desfazer o feitiço. Hércules, Lisandro, Helena e Demétrio são os últimos a serem desencantados por Puck, antes da chegada de Teseu e dos outros. Além disso, mais para o final desse momento de enredo, a reação do pai de Hércules diante da resolução do conflito, a qual não é explorada no texto original, mostra-se positiva: “O velho Egeu ficou feliz.

Não queria que sua filha morresse, e, agora que Demétrio tinha outra noiva, nada impedia o casamento de Hércia e Lisandro” (SHAKESPEARE, 1999, p.35). À vista disso, temos mais alterações sequenciais e acréscimos na narrativa: vemos o momento em que Oberon pede a Titânia sobre o menino indiano, levando, diretamente, o Rei dos duendes a desfazer o encantamento ao conquistar o seu objetivo e, perto do dia amanhecer, Puck resolve o conflito entre os amantes. Assim, os eventos vão sendo, mais claramente, interligados, facilitando a compreensão e interpretação do leitor criança.

Haja vista que a peça teatral de Píramo e Tisbe, ensaiada pelos trabalhadores, não é explorada nesse texto adaptado, a catástrofe, isto é, o desfecho, traz, brevemente, a cerimônia de casamento, “com Hércia e Helena mais lindas do que nunca” (SHAKESPEARE, 1999, p.37). A ilustração, inclusive, mostra os três casais recém-casados. Desse modo, termina com todos indo “para o grande salão de festas, onde todos os aguardavam” (SHAKESPEARE, 1999, p.37). E, para se despedir dos leitores, Puck aparece com um discurso renovado:

Eu sei, você deve estar pensando...
Um pesadelo? Fantasia? Imaginação?
Estavam sonhando ou dormindo acordados?
Tiveram um delírio, uma alucinação ou visão?
Não se preocupe, meu amigo e minha amiga,
Foi tudo apenas um sonho inofensivo, um
lindo

Sonho de uma noite de verão.
(SHAKESPEARE, 1999, p.38)

Com base nessas comparações, podemos perceber que o rebordado de Andrade, apesar de trocar a agulha, utiliza a mesma linha do enredo e mantém o conflito da obra original, de modo que sua causa e seus efeitos não sofrem alterações. Com isso, a essência do texto primitivo permanece presente na narrativa, durante as cinco instâncias analisadas. As alterações e os acréscimos feitos, por vezes, na sequência dos acontecimentos, defendemos que foram realizadas com o intuito de fazer com que a leitura fosse mais dinâmica para o leitor, visando torná-la mais atrativa, resultando em um bordado literário renovado com os mesmos pontos de riqueza feitos por Shakespeare.

2.2.3 O AVESSO PERFEITO

O bordador, independentemente da agulha e das linhas, deve ter cuidado para ter o avesso perfeito. Levando em conta o rebordado de Andrade, depois de o compararmos com o bordado de Shakespeare, a partir da linha do enredo, a qual foi reutilizada para a (re)criação do título clássico da literatura, faz-se necessário analisar o arremate dessa criação literária. Desse modo, poderemos inferir se o resultado final efetivamente contribui para a formação de leitores.

A princípio, percebemos que a adaptação recorreu ao uso de supressões que, conseqüentemente, resultou no corte de personagens. Os atores da companhia amadora de teatro, por exemplo, são citados apenas como trabalhadores que ensaiavam uma peça de teatro, quando Puck decidiu fazer a sua travessura. Para evidenciar essas diferenças, elaboramos o Quadro 1:

PEÇA TEATRAL	ADAPTAÇÃO INFANTIL
Teseu	Teseu
Hipólita	Hipólita
Lisandro	Lisandro
Demétrio	Demétrio
Hércules	Hércules
Helena	Helena
Filóstrato	-
Oberon	Oberon
Titânia	Titânia
Bute	Puck
Flor de Ervilha	Flor de Ervilha
Teia de Aranha	Teia de Aranha
Mariposinha	Mariposinha
Semente de Mostarda	Semente de Mostarda
Pedro Cunha	-
Nando Fundilho	-
Chico Flauta	-
Tonho Chaleira	-
Justinho	-
Beto Famélico	-

Quadro 1 - Comparativo de personagens da peça teatral e da adaptação de *Sonho de Uma Noite de Verão*

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Além disso, alguns aspectos pertinentes ao texto devem ser abordados. Inicialmente, ressaltamos que, presumidamente, Andrade não fez uma tradução direta do inglês para o português, ao adaptá-lo para o seu público-leitor, pois não temos informação acerca da fonte do texto primitivo utilizada no processo de adaptação. Isso, por conseguinte, quando comparados os dois exemplares em estudo, mostra diferenças entre os nomes das personagens.

Seguindo, consideramos importante evidenciar a adaptação do vocabulário e a formulação sintática para os leitores iniciantes, começando pelo Quadro 2:

<p>TEXTO PRIMITIVO</p>	<p>“Lisandro – Argumento bem persuasivo; portanto, escuta-me Hérmia: tenho uma tia, viúva dotada, de muitos proventos, e sem filhos. Tem ela uma casa distante sete léguas de Atenas. E refere-se ela a mim como seu filho único. Em sua casa, gentil Hérmia, posso casar-me contigo. E até a esse lugar não podem perseguir-nos as severas leis atenienses. Se tu me amas, então fuge da casa de teu pai amanhã à noite. E, no bosque a uma légua da cidade, onde encontrei-te uma vez com Helena, a observar um amanhecer de maio, lá estarei, esperando por ti” (SHAKESPEARE, 2017, p.22).</p>
<p>ADAPTAÇÃO INFANTIL</p>	<p>“Lisandro ficou pensativo, mas logo teve uma ideia: — Já sei! Tenho uma tia muito rica que vive longe daqui. Vamos fugir e nos casar na cidade dela! Lá, essa pena de morte não tem valor algum” (SHAKESPEARE, 1999, p.6).</p>

Quadro 2 - Comparativo de trechos dos textos da peça teatral e da adaptação de *Sonho de Uma Noite de Verão*

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Podemos observar, a partir dessas citações, que o texto renovado é constituído por frases mais curtas, se contrapostas ao texto de Shakespeare. E, para não exceder o domínio cognitivo do público-alvo, substitui, a título de exemplo, “viúva dotada, de muitos proventos” por “muito rica”. Destacamos, ainda, que a fala de Lisandro se torna mais direta e clara no rebordado de Andrade, enquanto a original se estende, com pormenores rebuscados na sua fala. Nesse sentido, o livro infantil consegue aproximar o clássico literário ao entendimento das crianças-leitoras.

A objetividade do texto para os destinatários da literatura infantil se evidencia, ainda mais, nas citações contrapostas no Quadro 3. O discurso de Titânia acerca da mãe do menino indiano e seus motivos para protegê-lo, são ricos em detalhes no trecho primitivo. Porém, a renovação literária o resume em poucas linhas, sintetizando os tristes acontecimentos que levaram a Rainha das fadas e dos duendes a cuidar dele. Nesse caso, o fato de que a mulher era uma devota de Titânia não é mencionado, encurtando mais a história.

<p>TEXTO PRIMITIVO</p>	<p>“Titânia – Apazigue o seu coração. A terra das faz e duendes não me comprará essa criança. Sua mãe era uma devota da ordem que me venera; e no ar impregnado de temperos da Índia, à noite, muitas vezes esteve ela a conversar comigo; e comigo sentou-se nas amareladas areias de Netuno, observando navios mercantes nas marés que os traziam à praia. Ríamos ao ver as velas concebendo, suas enormes barrigas a crescer com aqueles enamorados ventos, coisa que ela iria imitar, com o lindo gingado de um corpo que mais parecia deslizar. Ela copiou a cena, seu ventre então enriquecido com o meu jovem acompanhante, e ela velejava na terra, e buscava presentinho para mim, e voltava, como de uma viagem, trazendo uma fortuna em mercadorias. Ela, porém, sendo mortal, morreu no parto, e é por causa dela que estou criando o menino; e é por causa dela que dele não me separo.</p> <p>Oberon – Quanto tempo pretendes permanecer aqui, neste bosque?</p> <p>Titânia – Talvez até depois do casamento de Teseu. Se você quiser dançar pacientemente em nossa roda e acompanhar nossas folias ao luar, venha conosco. Se não, afaste-se de mim, e eu cuidarei de evitar os seus lugares preferidos” (SHAKESPEARE, 2017, p.38-39).</p>
<p>ADAPTAÇÃO INFANTIL</p>	<p>“— Não! Quando a mãe do garoto estava para morrer, prometi que cuidaria dele! É comigo que ele deve ficar, Oberon. Esta é a minha última palavra! — e Titânia deu meia volta” (SHAKESPEARE, 1999, p.8).</p>

Quadro 3 - Comparativo de trechos dos textos da peça teatral e das adaptações de *Sonho de Uma Noite de Verão*

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Além disso, a narrativa em prosa nos viabiliza, durante a leitura, conhecer mais as personagens, desde suas características corporais até comportamentais, enquanto o

texto literário criado para a encenação nos palcos explora esses aspectos apenas nos diálogos, posto que, teoricamente, no espetáculo teremos os atores para representar e expressar os papéis. Por isso, ao ler uma peça teatral, o leitor experiente preenche essas lacunas, a partir de inferências com base no texto lido. Tendo em vista que crianças e jovens estão começando a criar sua bagagem leitora, a agulha do gênero épico/narrativo facilita o processo de leitura, trazendo essas informações na voz do narrador. No rebordado de Andrade, graças ao narrador onisciente e heterodiegético, quem está lendo tem acesso aos pensamentos e aos sentimentos das personagens. Comparativamente, o Quadro 4 demonstra essas diferenças:

TEXTO PRIMITIVO	<p>“Oberon – O que aprontaste? Tu te enganaste completamente, pingando o sumo do amor nos olhos de quem sente um amor verdadeiro. De tua negligência forçosamente resultará algum amor verdadeiro falseado, e não um falso amor retificado” (SHAKESPEARE, 2017, p.67).</p>
ADAPTAÇÃO INFANTIL	<p>— E como descobriu que colocou o encantamento no moço errado? — Oberon até gemia de raiva.</p> <p>— Quando vi o moço bem-vestido correndo atrás de uma moça linda como a outra, mas loira... — Puck gaguejou.</p> <p>A princípio, Oberon achou que o duende levado havia feito aquilo de propósito, mas logo concluiu que tudo não passara de um terrível engano” (SHAKESPEARE, 1999, p.19).</p>

Quadro 4 - Comparativo de trechos dos textos da peça teatral e da adaptação de *Sonho de Uma Noite de Verão*

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Concluindo, os textos escritos por Shakespeare, sem dúvidas, continuam atuais, abordando questões significativas acerca do ser humano. A cada encontro e reencontro com o dramaturgo inglês, o leitor se enriquece com a experiência de leitura. Adaptá-lo para crianças viabiliza que, desde a formação leitora, esses indivíduos conheçam, não apenas a tradição literária, mas, também, uma riqueza imensurável herdada por todos nós. Eles lerão as suas obras originais no futuro? Não temos como dar uma afirmativa ou negativa, colocando ponto final. Todavia, ao mostrar um pouco desse ouro escondido, às vezes, fora do seu alcance, estamos dizendo: “Ei, você aí, existem livros maravilhosos e eles estão esperando para serem lidos”. Por esse motivo, concluímos que, sim, as adaptações dos clássicos da literatura, não só Shakespeare, como Austen, Cervantes, Defoe e outros tantos, contribuem para a formação de leitores, ao passo que instigam o público infantil a se aventurar pelo mundo literário. Não estamos falando de qualquer aventura. Estamos falando das melhores aventuras, todos muito bem guardadas por um livro.

Alicerçados nessas reflexões, ainda, constatamos a renovação literária de *Sonho de Uma Noite de Verão*, priorizada nessa investigação, mantém a essência, ou melhor

dizendo, o coração da comédia de Shakespeare. A natureza leve e divertida da peça teatral pode ser encontrada no texto de Andrade. Analisando o livro, tornou-se evidente a sua tentativa de se aproximar da literatura. Além disso, o conflito, o emaranhado amoroso, não tem alterações, de modo que os pontos do enredo são, quase totalmente, fiéis ao bordado original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo objetivou investigar como a adaptação de clássicos da literatura contribui para a formação de leitores, tendo como objeto de análise a comédia *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, e a adaptação de Telma Guimarães Castro Andrade. A partir desse estudo, verificamos que as renovações literárias visavam à adequação do texto shakespeariano ao público infantil, com o propósito de aproximar seus destinatários da literatura. Com isso, esperamos ter evidenciado a relevância de textos adaptados para tornar as criações canônicas acessíveis aos indivíduos durante o período da infância.

Na construção da presente pesquisa, metaforizamos o fazer literário como o bordado capaz de transformar o branco do tecido, com a ajuda de agulhas e linhas, em arte. Chegando ao fim, percebemos que a literatura, mais especificadamente,

a literatura destinada a crianças, tem a função de colorir as suas vidas, ajudando-os a conhecer e entender o mundo. Por essa razão, defendemos a importância desse gênero na formação leitora, pois, como base da bagagem literária, ela auxilia na constituição do ‘eu leitor’ de cada um.

REFERÊNCIAS

- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de (1993). “Formação do leitor”. In _____. *Literatura: a formação do leitor* (alternativas metodológicas). 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto. p.9-17.
- CALVINO, Italo (2007). “Por que ler os clássicos”. In: _____. *Por que ler os clássicos?*. Nilson Moulin (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. p.9-16.
- CARLSON, Marvin (1997). “A tradição alemã no final do século XIX”. In: _____. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Gilson César Cardoso de Souza (Trad.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP. p.240-263.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1999). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- FEIJÓ, Mário (2010). *O prazer da leitura: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores*. São Paulo: Ática.
- GANCHO, Cândida Vilares (2003). *Como analisar narrativas*. 7.ed. São Paulo: Ática.
- HUTCHEON, Linda (2013). *Uma teoria da adaptação*. 2.ed. André Cechinel (Trad.). Florianópolis: Editora UFSC.
- MACHADO, Ana Maria (2002). *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- MESQUITA, Samira Nahid (2006). *O enredo*. 4.ed. São Paulo: Ática.
- MOISÉS, Massaud (2006). *Dicionário de termos literários*. 13.ed. rev. e ampl. São Paulo: Pensamento-Cultrix.

SHAKESPEARE, William (1999). *Sonho de uma noite de verão*. 2.ed. Telma Guimarães Castro Andrade (Adapt.). Cecília Iwashita (Ilust.). São Paulo: Scipione.

_____. (2017). *Sonho de uma noite de verão*. Beatriz Viégas-Faria (Trad.). Porto Alegre: L&PM.

Carolina Acosta é Graduada em Letras (UCS); Pesquisadora-bolsista PIBIC-CNPq (UCS).

E-mail: carolina.acosta@live.com.

Cristina Loff Knapp é Doutora em Literatura Comparada (UFRGS); Professora do Curso de Letras (UCS); atua na Graduação em Letras na área de Literatura Brasileira, Estágios e Produção Textual; Participação no grupo de Representações do Insólito na Literatura de Autoria Feminina. E-mail: clkknapp@ucs.br.

Cecil Jeanine Albert Zinani é Doutora em Literatura Comparada (UFRGS); Estágio pós-doutoral na linha de pesquisa Memória e História (PUCRS); Professora no Curso de Letras e no PPGET (UCS). Atua na Graduação de Letras e no Mestrado e Doutorado de Letras na área de Literatura Ocidental, Brasileira, Portuguesa, Latino-Americana e áreas afins. Publicou e organizou diversas obras, entre as quais: *História da literatura: questões contemporâneas* (2010); *Mulheres gaúchas na imprensa do século XIX: Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (2018); *Imprensa feminista no século XIX: contribuições da revista A Mensageira* (2019), além de artigos publicados em periódicos. Coordena o Grupo de Pesquisa “Mulher e Literatura” (UCS), desde 1999.

E-mail: cezinani@terra.com.br.

Recebido em 15 de novembro de 2019.

Aprovado em 16 de agosto de 2020.