

**ILÍADA PARA CRIANÇAS: A ADAPTAÇÃO COMO CONFIGURAÇÃO DO
ÉPICO NA MODERNIDADE**

Meirilayne Ribeiro de Oliveira¹

Jamesson Buarque de Souza²

RESUMO

Realizar a leitura de uma epopeia grega em sua forma original é um desafio até para leitores especializados. Neste contexto, as adaptações ganharam espaço no mercado editorial – tanto para adultos, quanto para crianças – e sofreram muitas críticas, acusadas de, em nome da inteligibilidade, diminuir o valor literário dos clássicos. Entretanto, se mudarmos o foco de análise, será que esta não seria uma nova configuração do gênero épico na modernidade? Para responder a essa pergunta, analisamos a obra *Ruth Rocha conta a Ilíada*, uma adaptação do clássico de Homero para crianças.

Palavras-chave: Epopeia. Adaptação. Literatura infantil.

Muito se tem discutido sobre a formação de leitores no Brasil – tarefa atribuída principalmente à escola. E já é consenso que o hábito de leitura é mais efetivo se construído na infância. Essa educação para a leitura não é mais – foi por muito tempo – posterior à aquisição do código da escrita – alfabetização. Contudo, ela pode (deve) ser anterior e concomitante, já que hoje se entende que, para compreender o que se lê, não basta decodificar, mas é necessário conhecer os usos sociais de textos orais e escritos. Por isso, a antiga ação das vovós de contar histórias guardadas na memória tornou-se estratégia de professores para despertar o interesse das crianças pelos livros desde a educação infantil e os primeiros anos escolares. Essa prática insere o livro no cotidiano da criança, apresentando-o primeiro como depositário de histórias interessantes – a cultura –

para, assim, tornar o acesso mais natural e menos imposto. Nesse contexto surge a questão inicial: com que textos a escola (pode) forma(r) leitores?

As pesquisas sobre leitura e formação de leitor chegaram à mesma conclusão que os nutricionistas sobre a formação de bons hábitos alimentares na infância: para nutrir o espírito, o cardápio de textos deve ser variado. Mas ainda vivemos uma cultura que define a preferência das crianças por narrativas. Essa discussão fica para outro momento. Aqui nos interessa perceber que essa concepção não é nova nem nossa.

Numa tradição herdada da Europa, as primeiras crianças brasileiras a frequentar escola foram introduzidas nos contos de tradição oral e histórias de aventura, originalmente para adultos, traduzidos e adaptados para crianças. Além do conhecimento linguístico, esses textos ofereciam ensinamentos morais. Aliás, esse fim pedagógico foi (é) um dos maiores delimitadores do conteúdo e da forma da literatura para crianças no Brasil, já que o contato do brasileiro com a literatura acontece no espaço-tempo da escola. E, por isso, é na escola que se alcançam os consumidores do produto livro – antes as famílias; agora, em maior volume, o governo. Entre interesses humanistas e mercadológicos, os profissionais da educação – nem sempre professores – enaltecem uns textos em detrimento de outros.

Nesse contexto, as adaptações para crianças e adolescentes – ou juvenis – passaram de heroínas a vilãs: quando não havia literatura classificada para esse público, elas foram uma solução eficaz. Hoje, constituem um objeto de acirrada discussão: por um lado acusadas de atenderem a uma “preguiça” moderna de se enfrentar o texto em sua versão original, por outro, defendidas como elo entre leitor e texto separados por cultura, linguagem e tempo. O mais interessante é que um passeio por livrarias e catálogos nos indica que a linha de adaptações está em contínuo crescimento, não mais se restringindo à literatura estrangeira, incluindo também os clássicos nacionais. Nesse grupo, a quantidade de obras que rerepresentam ao público os mitos gregos chama a atenção. (MAZIERO, 2006)

A partir desses dados – principalmente do último – colocamos três questões. Que interesse haverá em se adaptar obras gregas na era da internet?

Considerando, primeiro, que a criança é um cidadão de direitos e com autonomia para fazer ou interferir nas escolhas que lhe dizem respeito como nunca antes na história da humanidade; segundo, que textos pouco significativos para essa faixa etária não contribuiriam para a formação de leitor autônomo, o quê nessas obras chamaria atenção das crianças? E, por fim, o que se mantém da obra original na adaptação que permitiria considerá-la uma nova configuração da epopeia?

Já compreendemos que essa não é uma discussão nova. E o leitor já deve ter algumas respostas para as perguntas acima. Mas é a partir da elucidação da última pergunta que faremos outra abordagem nas análises de adaptações feitas no Brasil. Além de reiterar muito do que já foi constatado em trabalhos anteriores, vou abordar a adaptação para o público infantil e juvenil de uma epopeia grega, a *Ilíada*, feita por Ruth Rocha (2004), procurando o que ela manteve do gênero épico.

Há, contudo, uma forte proposição teórica em contrário ao percurso que assumimos. Essa proposição, de autoria de Lukács (2000) em *Teoria do romance*³, concebe que a Literatura é uma expressão da cultura e, por isso, estritamente vinculada ao seu contexto histórico-social, o que atesta a morte da epopeia. Nessa ótica, ela não existiria fora do mundo de Homero: fechado, sem lacunas e questionamentos, com um passado absoluto. Assim, depois da antiguidade grega anterior à chamada Grécia arcaica, quer dizer, a partir do séc. VIII a.C. não seria possível falar em gênero épico. Contudo, para Lukács, há uma ruptura e o romance seria a epopeia do mundo contemporâneo, no sentido de dizer que ele cumpre o papel que aquele tipo de obra literária cumpria na Grécia homérica.

Já Leite (1995) defende a tese de que o gênero épico não morreu, mas se transformou. Após um levantamento histórico das análises da epopeia, a autora trata a reorganização do gênero como modalização épica que engloba

o sentido transformativo e reactivador do gênero (de acordo com Genette) e do modo (de acordo com Fowler), expressando a dinâmica de um processo que revitaliza e incorpora formas estruturais do gênero épico e categorias temáticas que lhe são afins (o heróico), bem como a transformação do próprio gênero épico. (LEITE, 1995, p. 36)

Assim, o investimento de editoras em adaptações e reedições de narrativas épicas indica que há algo que persiste do gênero e das condições que o geram. Nesse sentido, a adaptação seria uma possibilidade da forma épica para a modernidade, ou seja, uma renovação/atualização do gênero?

Na busca das respostas, começamos por tentar definir adaptação. Machado (2002) a apresenta como um texto facilitado, um precursor para o posterior contato com o texto original de narrativas primordiais, aquelas que constituem o patrimônio coletivo da humanidade. Além dos textos gregos, a autora defende a leitura, ainda na infância, da *Bíblia*, de narrativas de viagens, dos contos de fadas orientais, clássicos infantis, Monteiro Lobato, entre outros. Assim, a adaptação para crianças teria como escopo precípua a formação de leitores.

Nessa linha, Amorim (2005) a caracteriza como um processo de reformulação em que a obra original seria simplificada para se tornar mais acessível a um determinado público. Mas amplia, definindo-a também como “atualização de textos de um passado remoto para leitores contemporâneos” (2005, p. 78).

Em outro trabalho bastante referenciado, Monteiro (2002) retoma o conceito de paráfrase, e defende que a adaptação age como uma tradução de um período cultural anterior para o atual. Também destaca que ela tenta ampliar os leitores de uma obra. Assim, serviria a uma conveniência literária e mercadológica ao manter a obra em circulação, mesmo em face da morte de seu autor e dos leitores contemporâneos. Para atingir esse objetivo, o autor enfatiza que a adaptação deve manter o enredo e o efeito sobre o leitor.

Ainda sobre o último aspecto, Bastin (1990, p. 471) destaca que o adaptador deve estar “particularmente atento aos efeitos de sentido”, já que são os responsáveis pelos fatores de coesão do texto. Ele menciona ainda que, além desses fatores serem facilmente identificáveis pelo profissional que realiza a leitura atenta do texto adaptado, é o conjunto deles que dá à obra sua unidade semântica. Na análise feita aqui, isso pode ser exemplificado com a manutenção da linha/sequência narrativa e a correspondência dos cantos na adaptação em relação à obra original.

O que resenhamos até então procura evidenciar o quanto a recepção é o foco desse gênero. Não que o efeito sobre quem lê não o seja para o autor da obra original – porque entraríamos em contradição. Mas a relação é diferente: a obra está pronta, contudo, totalmente desvinculada de seu contexto original. Daí que o pacto entre autor e leitor é rompido e ambos não partilham mais os conhecimentos pressupostos na obra. Assim, a adaptação do texto grego serve a uma necessidade do leitor de conhecer uma narrativa que constitui seu *modus vivendi*, mas da qual ele não tem consciência, ou representa um momento fundador no processo histórico da sociedade e da literatura – separadas aqui apenas por uma conveniência didática. Para essa nova relação entre leitor e obra surge a mediação do adaptador.

O adaptador não apenas (como se fosse pouco) opera a (trans)formação da obra, como também institui um novo contrato de leitura, o pacto da confiabilidade, fundamentado na certeza, tanto para o leitor, quanto para o adaptador, de que o texto que ele propõe é fiel ao original, não estritamente em sua forma, mas no enredo. Este elemento, em particular, permite que a mesma história seja contada de diversas formas e, por isso, há uma predominância da narrativa em adaptações. Outro ponto importante para a constituição dessa confiança é o pressuposto de relevância de uma obra para ser adaptada. Aqui, os críticos têm papel fundamental, porque eles determinam o valor estético de uma obra, que no mercado editorial se transforma em valor de troca, como bem demonstrou Monteiro (2002).

Nessa situação, as estratégias das editoras para a relação do leitor com a adaptação podem ser verificadas ainda na capa do livro. Quando a obra adaptada é conhecida, isto é, faz parte do cânone literário (chamado de clássico), título e autor aparecem em destaque; mas, quando o adaptador é mais conhecido que a obra, é o nome dele que aparece junto ao título. (CARVALHO, 2008)

A adaptação aqui analisada é um caso particular em que o título da adaptação não é o da obra original, mas uma nova expressão que inclui o nome da adaptadora em primeiro lugar, seguido da obra. Além disso, desde o título e na obra propriamente dita, ou seja, na adaptação da *Ilíada* feita por Ruth Rocha, a autora assume uma posição que vai além de narradora desconhecida do leitor:

ela é contadora da história. Esse recurso lembra, em dois aspectos fundamentais, o trabalho de Monteiro Lobato a respeito das adaptações para crianças.

Por um lado, ele instituiu Dona Benta como contadora e assim como quem “conta um conto aumenta um ponto”, ela tinha a legitimidade para selecionar e alterar a narrativa (mas não o enredo) de forma a adequar a narrativa às crianças – no universo intra-textual, seus netos e, extra-textual, os leitores. Rocha assume esse papel. Por outro, cada um em seu contexto, os nomes Monteiro Lobato e Ruth Rocha se constituem em selos de qualidade, já que são autores legitimados na tradição literária brasileira, conhecidos e reconhecidos pela crítica e pelo grande público leitor – constituído primeiro por estudantes de nível básico e, em segundo, pelas famílias letradas e leitoras. Em particular, além de garantir visibilidade, Rocha carrega a marca de produzir obras curtas, leve e divertida que diminui a impressão de uma obra longa e cansativa atrelada ao texto grego.

Vale ressaltar que o título, com nome de marca da autora, propõe que a mediação entre a obra original e o leitor contemporâneo é feita antes por uma instituição que garante a qualidade do trabalho. Não se configura, no nível da linguagem, uma relação mais íntima da contadora com o leitor. Ruth Rocha não é como a avó que contava histórias ficcionais como se as tivesse vivido, mas uma contadora de histórias – posição social, típica da vida urbana, em que as histórias são contadas às crianças por pessoas fora do círculo familiar com uma postura mais profissional, uma memória forjada. A adaptadora se intitula (*Ruth Rocha conta a Ilíada*) e se declara, na “Introdução”, como contadora (“como eu já contei”). Essa posição se materializa na linguagem com a predominância de um tom mais formal; o que eleva o valor da obra na comparação com as características da epopeia, que faremos a partir de agora. (ROCHA, 2004, p. 10)

Para tratar da epopeia, consideraremos, principalmente, a enumeração das características da epopeia feita por Hansen (2008). Em suma, este autor retoma o conceito de gênero épico como poema narrativo e bélico de fundação de um mundo, de uma nação. A epopeia é um discurso imperial de vencedores, que iniciam o jogo das ações em desvantagem. Anterior à História, não era alvo de questionamentos e seu enredo constituía a verdade. A sua estrutura métrica é regular – versos em hexâmetro datílico – marcada por paralelismos que, antes da

escrita, cumpriam função mnemônica. Tinha como finalidade provocar a admiração pelas realizações dos heróis e, assim, ensinar as virtudes morais e cívicas, daí que os personagens eram homens superiores. Representa uma “ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heróico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia” (HANSEN, 2008, p. 26). Sua extensão era limitada pela possibilidade de memorização da fábula central e das ações intermediárias, de forma a manter a unidade e a coerência do todo, para ser declamada nas festas religiosas. Para tanto, existiam os rapsodos, homens que tinham a função social de guardar na memória a história e a cultura do povo e transmiti-la às gerações.

Sob esse aspecto é que Ruth Rocha pode ser vista como uma configuração atual do rapsodo. Ela assume a função de guardiã e transmissora de uma narrativa que constitui um dos pilares da memória ocidental. Contudo, o faz no código atual – a escrita. Mas, ao imprimir um tom formal na linguagem ela institui uma distância do receptor, pautada similarmente a que existia entre o rapsodo e o seu ouvinte.

Voltando à obra original, *Ilíada*, de Homero, é considerada a mais perfeita das epopeias, não apenas pela estrutura que ficou consagrada, mas por cumprir a função de representar um mundo em que transcendência e imanência estão em um único plano. Assim, o destino do herói e da nação é uma determinação dos deuses. A epopeia está dividida em vinte e quatro cantos. Seu título é sintético – em lugar de uma longa frase como era comum aos poetas contemporâneos de Homero – e o início de cada canto apresenta a proposição, um resumo da ação que irá se desenrolar. Antes de iniciar a narrativa, o poeta faz uma invocação às musas, pedindo a inspiração. Dessa forma, justificava para o espectador (ouvinte/leitor) a presença do maravilhoso. E, associado à inclusão no texto de elementos que faziam parte da memória e da vida cotidiana do poeta e do seu público, constituíam a verossimilhança e atendiam a um esforço de verdade, próprio do gênero. Isso porque a epopeia era o registro da história do povo, com seus valores e costumes civis e religiosos. Daí que eram mobilizadas as instituições que legitimavam essa verdade: a religião e a memória coletiva. Ambas guardadas e transmitidas por indivíduos separados para tão importante função.

Após a invenção da escrita e da História, o documento toma a posição da memória de *locus* da verdade e torna-se a fonte das epopeias que se seguiram.

O elemento religioso constitui uma das linhas mais diferenciais entre *Ilíada* e a adaptação para o público infantil e juvenil e marca a interferência da cultura do receptor na transformação do texto original. Nesse sentido é que analiso a supressão da “Invocação” pela adaptadora. Se esta atendia a uma necessidade do mundo grego de legitimar a narrativa filiando-a aos deuses, no mundo moderno essa parte seria desnecessária. Entre nós está consolidada a ideia de que a literatura é uma ficção. Ademais causaria um estranhamento no leitor ocidental que tem como referência religiosa (mesmo que não praticante) o sistema monoteísta do Cristianismo.

Essa alteração estrutural já é um indício do que será feito com o foco narrativo do texto adaptado, que passa das ações dos deuses, para a disputa romanesca de Páris e Menelau por Helena. Não significa que as ações e, principalmente, a interferência dos deuses nas relações humanas sejam omitidas. Mas não com o mesmo enfoque, detalhamento e extensão do texto original.

Como já mencionamos, o título da adaptação foi alterado, passando a autoria para Ruth Rocha. Um leitor que não tem informações prévias sobre *Ilíada* e segue a ordem de leitura proposta no livro, só ficará sabendo da relação da obra com Homero na penúltima folha em um curto texto informativo que apresenta dados biográficos e históricos para justificar a dúvida sobre a real autoria da epopeia, conhecida como “Questão homérica”. Ou seja, apresenta a ideia muito defendida de que a obra não tenha sido criada por um indivíduo, mas que Homero seja um nome representativo de uma instituição de poetas. Essa teoria leva em consideração o contexto histórico, já apontado nesse texto, em que as histórias eram guardadas na memória e sofriam transformações ao serem declamadas; como também as contradições entre os cantos já identificadas em pesquisas. Portanto, seria muito remota a possibilidade de o texto que conhecemos ser obra de único poeta. Ainda assim, após a invenção dos direitos autorais, a sugestão de autoria pela adaptadora soa como apropriação indébita, ou, no mínimo, uma sugestão a uma identificação errônea de autor-obra pelo leitor, se considerarmos o público a que se destina a adaptação.

Ao analisar a autoria na epopeia, Hansen destaca que a noção de propriedade privada do texto é recente e, antes das invenções da imprensa e do produto livro “o poeta tem a *posse* dos meios técnicos de produção da poesia” (HANSEN, 2008, p. 20). Na transmissão oral do texto, a marca do autor – sua identificação – era o estilo, a forma como organizava/ornamentava um enredo que já fazia parte da cultura. Assim, havia uma espécie de código comum que determinava a composição e a recepção (julgamento) do poema. Esse código compreendia a materialidade do texto – divisão e composição das partes do texto – e o conteúdo – fábula, costumes, pensamento e elocução. O leitor, assim pressuposto, assumia a posição de crítico e avaliava a qualidade do texto.

Portanto, ao se colocar como contadora, Ruth Rocha reforça a “Questão Homérica”, apontando para um texto que não tem autor definido, mas, por suas particularidades enquanto narrativa, pode ser recontado de forma que aquele que o faz deixe sua marca estilística sem, contudo, alterar o enredo original que historicamente ficou identificado como autoria de Homero. E, ainda, atualiza a relação original entre o indivíduo que declama (um co-autor) e o público, que mantém no texto a marca estilística do poeta que o criou.

Na adaptação, principalmente para a criança, a contemporaneidade se dá entre adaptador – que assume a posição de autor – e leitor. O pressuposto é o de que este não tem o conhecimento cultural do período original da obra e será função do adaptador preencher essa lacuna. Daí que o contrato entre autor (adaptador) e leitor se dá num pacto de confiabilidade – já mencionado anteriormente.

Para tanto, Ruth Rocha apresenta três estratégias, entre ilustrações e textos escritos, que também garantem ao leitor informações prévias fundamentais à compreensão da obra, ou seja, para constituir essa memória comum entre adaptador e leitor, criando as condições para que se realize a verossimilhança da narrativa. Primeiro, o leitor conhece o mapa da Grécia antiga que, à primeira vista, parece uma ilustração, em tons de azul e branco, com barco desenhado no mar. Mas a legenda abaixo dele garante a veracidade da representação, que, inclusive, traz escala e orientação geográficas, indicando a direção Norte. É também nesse

ponto que Rocha começa a configurar o fio narrativo que perpassa a adaptação, como já foi comentado acima.

Na página ao lado da que aparece o mapa, vemos o “Índice” e, na seguinte, uma ilustração colorida de Páris e Helena. Ambos, como todas as imagens que ilustram a obra, são caracterizados de forma muito fiel ao que se conhece hoje sobre gregos e povos contemporâneos. Assim, a adaptação dá ao leitor a imagem do local e das personagens que, em seguida, na “Introdução”, serão apresentadas como centrais nos fatos geradores da guerra.

Esse texto não se caracteriza como uma proposição porque não apresenta a ação que vai se desenrolar na narrativa, mas nesse momento é consolidada a relação entre adaptadora, enquanto contadora, e leitor. Ainda compreende duas estratégias de formação de leitor que aparecerão ao longo da narrativa: desenhos em preto e branco e vocabulário explicativo sobre nomes, lugares, instrumentos de trabalhos e de guerra e, também, expressões características da época citadas no texto.

Logo após, outro mapa oferece ao leitor a configuração do espaço da narrativa, uma imagem do local onde se desenvolvem as ações, indicando as localizações de Tróia e do acampamento grego; o posicionamento do exército troiano e o caminho percorrido pelos invasores. A legenda esclarece que esse é baseado em informações geográficas atuais e indícios presentes na *Ilíada*.

Sendo assim, os desenhos e o texto introdutório são recursos de enfatizam nessa obra seu caráter de adaptação para o público infantil em duas frentes: ampliam a possibilidade de compreensão do texto e também a familiaridade por terem elementos comuns às obras infantis.

Quanto à estrutura da narrativa, temos também uma adaptação. O texto original é estruturado em versos, com frequentes inversões e repetições; os diálogos são demarcados com aspas – nas citações de trechos da *Ilíada* que aparecerão mais a frente essa marca poderá ser notada. E há uma variação na linguagem que se tornou marca do estilo homérico: a combinação de dialetos, formas contemporâneas e arcaicas e, ainda, outras que nunca foram usadas para que o texto materializasse o rompimento com a realidade cotidiana e o desejo de elevar a epopeia em nobreza e caráter literário. (ROMILLY, 2001)

Na adaptação, o texto tem a forma da narrativa moderna: a prosa. A linguagem mantém um tom mais formal constante, frases diretas e curtas, vocabulário acessível ao público infantil e juvenil e, menos interpolação de cenas – recurso característico da epopeia homérica para dar informações ao público e, principalmente, aumentar a sua extensão. Além disso, o diálogo também assume a marcação mais comum para esse público, geralmente a apresentada nas séries iniciais: parágrafo marcado por recuo e travessão.

Essas características já diminuem significativamente a extensão dos cantos na adaptação. Uma perda, *a priori*. Mas a extensão da epopeia, como um gênero oral no período pré-escrita, era limitada pela capacidade de memorização do rapsodo, que não poderia alterar nem perder a sequência e os fatos essenciais da narrativa. Assim, a estrutura do texto adaptado estaria ajustada a outro suporte de transmissão. A epopeia não precisa mais ser memorizada integralmente por um sujeito para ser transmitida. Contudo, tanto o espectador grego que ouvia a declamação, quanto o leitor do texto escrito precisam memorizar a sequência das ações para compreender. Assim, a alteração da linguagem e a diminuição na extensão do texto reconfiguram a epopeia para uma recepção que acontece de forma diferente no tempo e no espaço.

Outro ponto que se difere visivelmente nas narrativas analisadas diz respeito ao conteúdo apresentado. Constituídas através de uma narrativa de aventuras com conflitos e cenas de apelo emocional, a epopeia era um gênero com forte alcance de público. Essa essência narrativa corrobora para a ideia da atualidade e grande aceitação das narrativas gregas na era moderna.

Rocha demonstra, mais uma vez, a força da cultura do receptor, com seus valores morais, na reformulação do texto, já que suprime ou atenua cenas fortes de rituais religiosos e de guerra, substituindo descrições minuciosas por insinuações. Essa estratégia também contribui para diminuição da extensão do texto, tornando-o mais fluido para o leitor moderno e adequado à faixa etária a que se destina. Seguindo essa linha, também são suprimidas as eloquentes adjetivações e uso de sinônimos para se referir e caracterizar ações, personagens gregos e troianos; paráfrases e comentários de falas de personagens, como apontaremos a seguir.

No Canto II, Odisseu percorre o acampamento convencendo os soldados a não desistirem da guerra. Apenas um discordava, chamando para si a atenção de todos. Após muita discussão, Odisseu o repreende com uma agressão física que o faz chorar de dor e ser motivo de galhofa pelos soldados:

Unicamente Tersites sem a pausa a falar continuava,
pois tinha sempre o bestunto repleto de frases ineptas,
que contra os reis costumava atirar, sem propósito ou regra,
contanto que provocasse dos nobres Argivos o riso.

.....
Ao dizer isso, golpeou-o com o cetro nas costas e espáduas,
o que o obrigou a encurvar-se, nadando-lhe os olhos em lágrimas.
Incha-lhe, logo, nas costas sanguíneo vergão da pancada
do cetro de ouro. Sentar-se foi ele a tremer, temeroso,
apatetado, a enxugar, dolorido, dos olhos as lágrimas

(HOMERO, 2009, p. 83, v. 212-215; p. 85, v. 265-269)⁴

Mas, na adaptação, o episódio é narrado de forma genérica sem nenhuma referência à violência: “Mas, se encontrava um homem do povo a gritar que se fossem, Odisseu o repreendia, dizendo que todos não podiam ser chefes e que cabia aos soldados obedecer ao rei. E agitava o cetro de Agamenon como sinal de autoridade” (ROCHA, 2004, p. 23).

Ainda, nesse canto, é suprimida a referência de sacrifício de uma criança de cinco anos ao deus Crono. Entretanto, no Canto XXIII, a adaptadora manteve a referência ao sacrifício de doze prisioneiros troianos na pira onde estava o corpo de Pátroclo, sem mencionar que fora um ato de crueldade de Aquiles, como está comentado no original. Parece resultado de uma das contradições da nossa moral que defini graus de aceitabilidade para o sacrifício humano: a morte de homens em situação de guerra, principalmente do exército opositor, seria mais aceitável do que o sacrifício de uma criança e, ainda mais, por motivo religioso.

Outra linha de supressões diz respeito às relações amorosas. Se o foco é o público infantojuvenil, essa supressão indica, por um lado, a adequação à maturidade do receptor. É o caso da omissão de uma discussão típica de casal entre Zeus e Hera no Canto I. Por outro, há uma explícita interferência de valores morais na construção da adaptação. Como exemplo, temos o Canto III, que no original apresenta a referência explícita a uma relação sexual entre Páris e

Helena, enquanto, na adaptação, essa cena pode passar despercebida, porque se resume às expressões “a esperava no leito” e “chamou-a para perto dele”, tornando-se, portanto, implícita/ou apenas uma sugestão (ROCHA, 2004, p. 32). Abaixo esse trecho do texto de Homero que lembra os versos de Salomão registrados em Cantares:

Ora, concordes, gozemos do amor as carícias, no leitor,
pois nunca tive os sentidos tomados por tanta ebriedade,
nem mesmo quando em navios velozes te trouxe da pátria,
Lacedemônia querida, no tempo em que foste raptada
e de uma ilha rochosa o primeiro conúbio gozarmos.
Hoje, mais doce paixão, por tua casa, de mim se apodera”.
Tendo isso dito, subiu para o leito; seguiu-o a consorte.
(HOMERO, 2009, p. 116, v. 441-447)

Por outro lado, quando ocorre um encontro que não se consuma através do enlace sexual, Rocha mantém uma descrição mais fidedigna. É o caso do encontro de Heitor e Andrômaca no Canto VI. Esse é um momento de forte emoção, porque ela, entre lágrimas, implora para que o marido não volte à guerra; lembra-o de que seu pai e irmãos foram mortos cruelmente por Aquiles e que o marido é a família que ela possui. Mas Heitor diz que maior do que a dor da perda será a da vergonha de ser apontada como esposa de um homem que abandonou a guerra. Ela ainda lamenta o destino funesto a que estará destinada junto com o filho se caírem nas mãos dos inimigos e pede que ele reforce a segurança nos muros da cidade, porque gregos e aliados tentavam escalá-lo. Tanto na descrição de Homero, quanto na adaptação é mais forte a motivação romântica para o sofrimento. Porém, no Canto XXIV, o leitor do texto original conhece o motivo de Andrômaca ter certeza do sofrimento que adviria ao se tornar prisioneira, pois Heitor sempre fora impiedoso nas batalhas:

E tu, caro filho, na mesma desdita
me seguirás, para seres forçado a trabalhos indignos
sob os maus-tratos de um amo perverso, se acaso não fores
do alto da torre atirado por um dos Aqueus – horrorosos! –
a quem Heitor, em combate, privado do pai haja, acaso,
de irmão ou filho extremado, pois muitos Acaios, decerto,
pela mão forte de Heitor o chão de Tróia morderam.
Nunca foi brando teu pai nas funestas batalhas dos homens.
(HOMERO, 2009, p.546, v. 732-739)

Mas o leitor do texto adaptado não terá essa informação que diminuiria o valor do caráter desse herói aos olhos ocidentais. Heitor fica com a imagem de guerreiro valente, esposo protetor, pai amoroso e filho dedicado. Nesse sentido, o medo de Andrômaca limita-se a um sentimento natural em situação de guerra. Algo que, apesar de não fazer parte da cultura brasileira diretamente, é discurso comum nas mídias da informação e do entretenimento. Observe a atenuação operada por Rocha (2004, p. 131): “Andrômaca, sua esposa, lamenta-se mais que todos, pois prevê seu futuro e o do seu filho, ambos aprisionados e levados para longe como escravos”.

Esses dois encontros citados servem para exemplificar o quanto o enfoque narrativo se materializa na própria extensão do texto. Se no primeiro houve uma marcante redução no texto adaptado. Ao segundo, a adaptadora dedicou um espaço significativo. São trinta e seis linhas para o registro do encontro entre Heitor e Andrômaca.

Entretanto, chama a atenção o fato de que, mesmo com as supressões e atenuações realizadas na adaptação, o caráter principal da epopeia, que é a consolidação de uma ação una e inteira, é mantido. Temos, primeiramente, uma sequência narrativa linear, que se assemelha a uma ordem cronológica. Foram suprimidas as interpolações de cenas e fábulas que serviam na epopeia para explicar origem de fatos e nomes mencionados, mas isso não comprometeu o enredo principal. Ou seja, a adaptadora mantém a essência dos episódios e ocorre uma movimentação dupla em relação ao costume. Afinal, ela lida com duas culturas, no sentido de minimizar as distâncias e contradições.

Enfim, a partir do exposto, *Ruth Rocha conta a Ilíada* pode ser considerada uma adaptação singular. Ela amplia as zonas de significação e recepção da obra e, considerando a epopeia como forma embrionária da narrativa, a adaptadora atualiza o gênero aderindo-o a forma do conto de fada. Assim, torna-o legível para o leitor não especializado de todas as faixas etárias.

ILÍAD FOR CHILDREN: THE ADAPTATION HOW CONFIGURATION OF THE EPIC IN THE MODERNITY

ABSTRACT

To carry through the reading of an epic Greek in its original form is a challenge for readers even specialized. In this context, the adaptations had gained space in the publishing market - as much for adults, how much for children - and had suffered many critical ones, accused with, on behalf of the intelligible, to diminish the literary value of the classics. However, if to change the focus of analysis, will be that this would not be a new configuration of the epic sort in modernity? To answer to this question, we analyze the workmanship Ruth Rocha counts the *Iliad*, an adaptation of the classic of Homero for children.

Keywords: Epic. Adaptation. Children's literature.

Notas

- ¹ Licenciada em Letras-Português e mestranda em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Pesquisadora de formação de leitor, com ênfase na literatura infantojuvenil.
- ² Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade de Pernambuco (1998), mestrado e doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2002; 2007).
- ³ O livro *Teoria do romance* foi publicado pela primeira vez, em forma de periódico, em 1916 e, na forma de livro, em 1920.
- ⁴ Levando em conta sua acessibilidade (de mercado e de legibilidade, pois se trata de um texto latinizado), preferimos a tradução de Carlos Alberto Nunes em vez daquela de Haroldo de Campos, que serviu de fonte para Ruth Rocha. Embora o percurso natural fosse ir à mesma fonte da adaptadora, a tradução de Campos é muito helenizada e encerra problemas de recepção, no sentido de levar o jovem que leu a história contada por Ruth Rocha a essa tradução.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Unesp, 2005.

BASTIN, Georges L. Traduire, adapter, réesprimer. *Revista Meta*. Ano XXXV. nº 3. Ano 1990. p. 470-475. Disponível em:

<<http://www.erudit.org/revue/meta/1990/v35/n3/001982ar.pdf>>. Acesso em: 24/08/2009.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens no Brasil e seus adaptadores*. Artigo publicado nos anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: www.aqprocura.com.br/adaptacao_literaria_para_crianças_e_jovens_robinson_crusoe_no_brasil.html>. Acesso em: 19/ 07 /2009.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca Pirama*. Série Multiclássicos. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008. p.17-91

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

LEITE, Ana Mafalda. *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Veja, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MAZIERO, Maria das Dores Soares. *Mitos gregos na literatura infantil: que Olimpo é esse?* Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Unicamp, 2006.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2002.

ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Ilíada*. Ilustrações de Eduardo Rocha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

ROMILLY, Jacqueline de. *Homero: introdução aos poemas homéricos*. Lisboa: Edições 70, 2001.