

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

**FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

MITOS GREGOS NA LITERATURA INFANTIL: QUE OLIMPO É ESSE?

Autora: Maria das Dores Soares Maziero

Campinas, 2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

MITOS GREGOS NA LITERATURA INFANTIL: QUE OLIMPO É ESSE?

Maria das Dores Soares Maziero

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Educação, conhecimento, linguagem e arte.

Grupo de Pesquisa: ALLE – Alfabetização, Leitura e Escrita.

Linha de Pesquisa: Sociedade, Cultura e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Norma Sandra de Almeida Ferreira

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Mitologia grega na literatura infantil: que Olimpo é esse?

Autora: Maria das Dores Soares Maziero
Orientadora: Norma Sandra de Almeida Ferreira

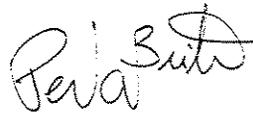
Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Maria das Dores Soares Maziero e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 21/02/2006

Assinatura: 

Profa. Dra. Norma Sandra de Almeida Ferreira

COMISSÃO JULGADORA:



Prof. Dr. Luiz Percival Leme Britto



Profa. Dra. Lillian Lopes Martin da Silva

© by Maria das Dores Soares Maziero, 2006.

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

M457m Maziero, Maria das Dores Soares.
Mitos gregos na literatura infantil :Ab que Olimpo é esse? / Maria das
Dores Soares Maziero. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador : Norma Sandra de Almeida Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Literatura infanto-juvenil. 2. Mitologia grega. 3. Literatura –
Adaptações. 4. Leitores – Formação. I. Ferreira, Norma Sandra Ferreira de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

06-144-BFE

Keywords: Juvenile literature, Mythology, Greek. Literature – Adaptations; Readers - Formation

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Profa. Dra. Norma Sandra Ferreira de Almeida
Profa. Dra. Lilian Lopes Martin da Silva
Prof. Dr. Luiz Percival Leme Britto

Data da defesa: 21/02/2006

A Gilmar, Camila e Luís, pelo incentivo, carinho e, principalmente, por compreenderem minha paixão pelos livros e por compartilharem meu sonho de continuar em busca do conhecimento.

Agradecimentos

À minha mãe, pela força, orações e determinação, exemplos que me ficaram.

A todos os que me contaram histórias ou me puseram em contato com livros, inclusive aqueles sobre mitologia grega.

Às minhas irmãs, por compreenderem minha falta de tempo, especialmente à Salomé, que me salvou nos embates com a informática.

À Norma, pela amizade, carinho, cumplicidade, confiança e, acima de tudo, pela orientação segura.

À banca examinadora, na pessoa da Professora Lilian e do Professor Percival, por me apontarem caminhos no momento da qualificação.

A todos os meus professores e professoras, que me abriram os olhos e a mente para o conhecimento que está além das palavras.

À Meire, pela amizade, pelas conversas, pelas leituras atentas e sugestões, mas acima de tudo por ter vivido comigo o projeto de mestrado.

À Simone Gon, Fabiane e Valéria Aroeira por terem me incentivado a tentar o mestrado, enxergando em mim potencialidades que eu desconhecia.

À Adriana, Verônica e Yara pelo auxílio técnico e amizade.

Aos meus amigos e amigas da pós-graduação: Maria do Carmo, Maura, Maria Lygia, Íris, Carlos Humberto, Luciana, Betânea e Silvana. Especialmente, à Fernandinha e Elizabete, pelas conversas, pelo apoio nos momentos difíceis, pelas trocas de informação e pela amizade.

Aos amigos e amigas do CEMEP e da Universidade São Marcos, que torceram para que esse percurso fosse bem sucedido.

ULYSSES

Fernando Pessoa

*O Mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.*

*Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.*

*Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundal-a decorre.
em baixo, a vida, metade
De nada, morre.*

RESUMO

Os mitos gregos, pertencentes ao universo dos textos ditos clássicos ou canônicos, têm estado presentes na literatura infantil brasileira através de adaptações diversas, desde o início do século XX.

O presente trabalho investiga a presença dos mitos gregos na literatura para crianças no Brasil, especialmente no período de 1990 a 2004, através de pesquisa nos catálogos de quatro editoras voltadas para o público escolar. Procura, também, analisar as estratégias utilizadas por editores, autores e adaptadores para manter atualizado o interesse do leitor infantil pelos heróis e deuses gregos.

Para tanto, o foco principal foi a análise de duas adaptações da *Odisséia* para o público infantil, publicadas por editoras diferentes, tomando-se como referencial teórico R. Chartier e M. Foucault.

Palavras-chave: literatura infanto-juvenil; mitologia grega; literatura adaptações; formação de leitores.

ABSTRACT

Greek myths, which belong to the universe of classical or canonical texts, have been at brazilian children's literature through several adaptations since the beginning of the 20th century.

This work investigates the presence of Greek myths in the juvenile literature in Brazil through research in the catalogues of four publishing companies to school age readers, mostly in the period from 1990 to 2004.

It seeks,also, to analyse the strategies used by publishers, authors and writers that adapt texts to keep a keen interest of the childish readers by Greek heroes and gods.

Therefore, the principal focus was the analysis of two Odissea's adaptations to children, published by different publishing companies, taking as theoretical reference R. Chartier and M. Foucault.

Key words: infantile literature, Greek mythology, literature adaptations, readers'formation.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
PARTE I: MITOLOGIA GREGA NA LITERATURA INFANTIL: UMA ABORDAGEM PANORÂMICA	7
1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS: MITO E LITERATURA INFANTIL	9
2 – MITOS GREGOS NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA ATÉ 1990	15
2.1 – Sobre procedimentos de busca das obras	17
2.2 – Mitos que acompanham gerações: as obras encontradas.....	19
2.2.1 – Fénelon: <i>As aventuras de Telêmaco</i>	19
2.2.2 – Arnaldo Barreto: <i>O Vellochino de Ouro</i>	21
2.2.3 - Monteiro Lobato e os mitos	24
2.2.4 - Orígenes Lessa	26
2.2.5 - Elenice Machado.....	27
2.2.6 - Luiz Galdino e Lia Neiva	28
2.3 – Sobre a produção levantada até 1990.....	29
3 – MITOS GREGOS NA LITERATURA INFANTIL NO PERÍODO DE 1990 A 2004	31
3.1 – Procedimentos de busca das obras.....	33
3.2 – Mitos gregos na contemporaneidade: obras encontradas nas editoras pesquisadas	35
3.3 – Estratégias de apresentação das obras nos catálogos impressos	38
PARTE II: A ODISSÉIA PARA CRIANÇAS	45

1 – CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS	
1.1 – Roger Chartier: a perspectiva da História Cultural	47
1.2 – Michel Foucault: a ordem do discurso	55
2 – JUSTIFICATIVAS E OPÇÕES METODOLÓGICAS	61
3 – A <i>ODISSÉIA</i> DE HOMERO PARA ADULTOS	65
4 – A <i>ODISSÉIA</i> INFANTIL EM DOIS PROJETOS EDITORIAIS	71
4.1 – Adequação do texto: o trabalho do adaptador	73
4.2 – Estratégias ligadas à materialidade das obras	78
4.2.1 - Estratégias de remodelagem da apresentação do texto	82
4.2.2 – A inclusão de ilustrações	84
4.3 – Estratégias discursivas e textuais	88
4.3.1 – Foco narrativo e seqüência da narrativa	89
4.3.2 – Supressão e condensação de episódios	92
4.3.3 – Uma outra forma de supressão: a censura.....	96
4.3.4 – Atualização e simplificação da linguagem	101
4.3.5 – Conservação de episódios e personagens	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

APRESENTAÇÃO

*Se partires um dia rumo a Ítaca,
Faz votos de que o caminho seja longo,
Repleto de aventuras, repleto de saber.
Nem Lestrigões nem os Ciclopes
Nem o colérico Posídon te intimidem;
Eles no teu caminho jamais encontrarás
Se ativo for teu pensamento, se sutil
Emoção teu corpo e teu espírito tocar.*

Os mitos fazem parte das diversas culturas humanas desde sempre, pois as diferentes histórias que vivem seus deuses e heróis acabam remetendo a uma mesma grande aventura: a difícil travessia do rio da vida, com as dificuldades e perigos que assombram a nós, que somos, como disse Drummond, “bicho da terra tão pequeno”¹.

O universo fascinante dos mitos gregos foi por mim descoberto através da leitura ávida dos fascículos da coleção *Mitologia greco-latina*, publicados pela Abril Cultural em 1976. Depois de encadernados, estes fascículos se transformaram em três imponentes volumes de capa dura ilustrada por figuras de guerreiros, parte de um baixo relevo parcialmente destruído, que atraía o olhar por sua força expressiva e fazia disparar minha imaginação.

Algumas obras de Monteiro Lobato lidas na infância e adolescência, também reforçaram em mim esse interesse pelos mitos. Li *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules*, me deliciando em saber mais sobre a Grécia e seus deuses através do estilo divertido deste autor e das peraltices da Emília. Eu não percebia muito claramente ainda, mas com certeza aquele Minotauro que raptara Tia Nastácia para lhe fazer bolinhos era um pouco diferente daquele outro que eu conhecia, terrível, pronto a devorar Teseu no Labirinto.

¹ In Carlos Drummond de Andrade: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.

No curso de Letras e, mais tarde, como professora de Português e Literatura no ensino médio, reencontrei os deuses gregos, só que com nomes latinos. Foi ao ampliar as informações que o livro didático não trazia sobre os deuses citados em *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, que percebi em meus alunos o mesmo fascínio que já havia sentido quando, pela primeira vez, me deparei com o Olimpo e tantos personagens míticos do mundo dos gregos.

As aulas sobre os mitos da Grécia antiga foram bastante interessantes; os deuses e heróis eram sempre ressignificados pelos alunos, que os transformavam em assunto de textos muito criativos e até em peça de teatro. A realização deste trabalho acabou por me levar a dar alguns cursos e palestras sobre mitologia grega para professores, ocasiões em que me via invariavelmente confrontada com a questão: que bibliografia eu poderia indicar para quem quisesse saber mais sobre mitos?

Pela experiência com os alunos do ensino médio, sabia que não havia muitas obras que indicar, pelo menos para o público adolescente. Em 1993, eu conseguira comprar para a biblioteca da escola municipal na qual trabalhava, um pequeno “acervo mitológico” composto por um dicionário de mitologia grega - da Editora Cultrix, um livro de Gustav Schwab - escrito no século XIX, e duas outras obras - uma da Ática e outra da Loyolla, sendo que apenas estas duas últimas eram explicitamente destinadas a leitores em idade escolar.

No caso dos professores que assistiam às palestras, porém, a solicitação era de uma bibliografia básica sobre mitos, só que especificamente composta por livros que pudessem ser trabalhados com alunos de diferentes faixas etárias, principalmente do ensino fundamental, no que poderia ser classificado como uma indicação bastante didática, que procurava atender a objetivos pedagógicos e utilitários.

Eu conhecia algumas obras, aquelas que já havia lido, mas que eram pouco indicadas para os fins escolares buscados pelos professores. Comecei, assim, a pesquisar o mercado livreiro, procurando em revistas, solicitando catálogos às editoras e comprando quase todos os livros lançados sobre mitologia grega. Foi a partir daí, da leitura, do manuseio dos livros e da análise de alguns deles, que passei a ver que havia diferentes tipos de projetos editoriais sobre mito, sendo grande a variação no que dizia respeito às ilustrações, à linguagem utilizada, ao preço das obras. O interesse pelo

assunto também parecia grande: *O livro de ouro da Mitologia*, de Thomas Bulfinch (Ediouro), chegou a ficar mais de cem semanas na lista dos mais vendidos da Revista *Veja* entre 1999 e 2000.

Em 2001, ao decidir retomar minha caminhada acadêmica tentando o mestrado, tive a certeza de que a pesquisa seria sobre mitos gregos; entretanto, como transformaria minha paixão em objeto de estudo?

Ao entrar em contato com pesquisas sobre leitura na perspectiva da história cultural, principalmente os estudos de Roger Chartier, fui me acercando de um outro modo de ver meu objeto de pesquisa. Os conceitos de *apropriação*, *representação*, *tensão operatória entre leitor e texto* e a questão do *suporte do texto* colaboraram para a compreensão das transformações que eu observava de forma empírica nos livros publicados por editoras como Ática, FTD e Scipione. A bibliografia que eu levantara ao longo de meu percurso como professora e leitora de mitos apontava para diferentes projetos editoriais quando se tratava de obras sobre o universo da mitologia grega. De uma edição a outra, eram alterados não só aspectos externos do livro – como capa, contracapa e ilustrações - mas também a forma de apresentação da própria estrutura da narrativa.

Entre buscas e encontros com os heróis mitológicos, esta dissertação de mestrado foi sendo produzida. Entender como um tema tão antigo conseguiu sobreviver por tanto tempo na literatura para crianças e jovens e quais as estratégias de que o mercado editorial lançou mão para manter este interesse do público, foram as primeiras indagações que formulei.

Em busca de possíveis respostas e entendimentos, elaborei os seguintes objetivos:

1) conhecer melhor a produção editorial sobre mitos gregos em versões para crianças no Brasil, desde o surgimento das primeiras obras referenciadas em estudos sobre Literatura Infantil;

2) levantar as obras infantis sobre mitologia, publicadas no período de 1990 até 2004, tomando por base os catálogos de quatro editoras voltadas ao público escolar, de forma a identificar o interesse do mercado editorial pelos mitos gregos e o modo como as obras são anunciadas nos catálogos impressos;

3) investigar as transformações por que passa o projeto editorial de uma mesma obra (*A Odisséia*), quando publicada por duas editoras diferentes, analisando os procedimentos dos escritores ao transformar/adaptar obras sobre mitos gregos para o público infantil contemporâneo, bem como as estratégias editoriais utilizadas para conformar a mitologia grega ao público infantil escolar.

Para selecionar as obras a serem analisadas, pesquisei os catálogos das editoras, atenta às estratégias do pólo da produção, que na verdade apenas expõe nestas “estantes de papel” um produto a ser vendido, pois conforme Ferreira (2001, p. 11):

O livro é um produto intelectual, que se concretiza num certo suporte de material e envolve não só o autor e o leitor, mas diferentes pessoas que se incumbem de (re)organizar um conjunto de impressão, distribuição e circulação dessa mercadoria. Uma mercadoria que, como tal, é objeto de produção e consumo.

O trabalho encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, estão os três capítulos que mostram o resultado do meu esforço de aproximação do universo dos mitos gregos, buscando contextualizar a produção e o consumo de obras sobre este tema para crianças e jovens no Brasil, no período que vai do século XIX até 1990. Também traz a apresentação das obras publicadas pelas quatro editoras pesquisadas no período de 1990 a 2004, resultado de consulta a catálogos impressos e virtuais.

A segunda parte pode ser considerada o foco central da pesquisa. Nela está a análise das duas versões da *Odisséia* para o público infantil, bem como os pressupostos teóricos que nortearam tal análise: os estudos de R. Chartier (1990; 2001; 1999) e de M. Foucault (2004).

Nesta pesquisa, viagem quase tão desafiadora quanto a de Odisseu, reencontrei os deuses e heróis gregos. Assim como Odisseu, eu também perseguia Ítaca, lugar perfeito, porque sempre distante e nunca alcançado. Assim como ele, enfrentei lestrigões, ciclopes e fui tentada pelo canto sedutor, porém falso, das sereias, representado por achados e conclusões que não eram o que pareciam ser.

Como ponto e vírgula, finalizo com as palavras do poeta grego que retomou o fio lançado por Homero e também escreveu sobre a viagem-travessia de Odisseu, que assumo também como minha:

Tem todo o tempo Ítaca na mente.
Estás predestinado a ali chegar.
Mas não apresses a viagem nunca.
Melhor muitos anos levars de jornada
E fundeares na ilha velho enfim,
Rico de quanto ganhaste no caminho,
Sem esperar riquezas que Ítaca te desse.
Uma bela viagem deu-te Ítaca.
Sem ela não te ponhas a caminho.
Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.
Ítaca não te iluiu, se a achas pobre.
Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,
E agora sabes o que significam Ítacas.²

² Kavafis, Konstantinos. **Ítaca**, tradução de José Paulo Paes.

PARTE I:

**MITOLOGIA GREGA NA LITERATURA INFANTIL: UMA ABORDAGEM
PANORÂMICA**

1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS: MITO E LITERATURA INFANTIL

Para muitos estudiosos, o mito tem sido entendido como um gênero que justifica o homem e sua relação com o mundo e com a vida. Vários pesquisadores destacam a importância e a presença do mito em todas as culturas humanas, na forma de narrativas que procuram explicar o mundo.

Nas sociedades arcaicas, inclusive a grega, os mitos estavam ligados a uma dimensão religiosa, sendo, segundo Brandão (1997, p. 35), “o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais”.

Para Mircea Eliade (1989, p. 13), estudioso dos aspectos religiosos do mito, este pode ser considerado uma história sagrada, que se refere “sempre a realidades”. Para este autor, o mito se torna modelo exemplar das atividades humanas, por narrar as lutas e batalhas de seres sobrenaturais, possuidores de poderes sagrados.

Já para Jean-Pierre Vernant (2000), importante helenista contemporâneo, o mito é, acima de tudo, uma narrativa. Sua obra *O Universo, os deuses, os homens* nasceu da experiência de contar lendas gregas ao neto Julien, ao colocá-lo para dormir, em certas férias dos anos 70. Segundo o próprio filósofo, ele que passava o tempo a “analisar, destrinchar, comparar e interpretar a fim de tentar compreender os mitos”, os transmitia como contos de fadas a seu neto deslumbrado, sem outra preocupação que não seguir o curso da narrativa do começo ao fim, respeitando-lhe o fio dramático.

Tal forma de contar, conforme Vernant (Op. cit, p. 10), o alegrava sobremaneira porque significava passar ao neto essa herança oralmente,

na forma que Platão chama de fábulas de ama-de-leite, como aquilo que se passa de uma geração a outra, fora de qualquer ensino oficial, sem transitar pelos livros, para formar uma bagagem de comportamentos e saberes ‘fora do texto’.

Questionando-se sobre o que vem a ser um mito grego, Vernant (2000, p. 10) afirma ser este “um relato, é claro”. Em seguida, destaca a importância de se conhecer como se constituíram, se estabeleceram e se conservaram estes relatos, que no caso grego

só chegaram até nós no fim do percurso, sob a forma de textos escritos. Os mais antigos desses textos pertencem a obras literárias de todos os tipos – epopéia, poesia, tragédia, história, e mesmo filosofia –, nas quais, excetuando-se a *Ilíada*, a *Odisséia*, e a *Teogonia*, de Hesíodo, quase sempre figuram dispersos, de modo fragmentário, por vezes alusivo. Foi numa época tardia – só no início de nossa era – que os eruditos reuniram essas tradições múltiplas, mais ou menos divergentes, para apresentá-las unificadas num mesmo corpo, e guardadas, umas após as outras, como nas prateleiras de uma Biblioteca, para retomar o título que, justamente, Apolodoro³ deu a seu repertório, transformado num dos grandes clássicos do gênero. Assim se construiu o que se convencionou chamar de mitologia grega. (Ibidem, p. 10 e 11).

A afirmação de Vernant de que escolheu contar os mitos gregos para o neto “fora de qualquer ensino oficial, sem transitar pelos livros”, permite perceber que há pelo menos duas formas de transmissão destes relatos: uma ligada à oralidade, que é a que ele escolheu, e outra ligada à forma escrita, a cargo da escola (o “ensino oficial”), feita através dos livros.

A forma escolhida por Vernant para transmitir esse saber ao neto, no entanto, parece valorizar especialmente o aspecto maravilhoso do mito, procurando dissociá-lo de um fim utilitário ou pedagógico. Trata-se de uma forma de adaptação: ele transforma o mito em relato para deslumbrar o neto.

Outro estudioso que também compartilha esta forma de encarar mito como relato é Pierre Brunel (2000, p. XVI), para quem “o mito conta. O mito é uma narrativa”.

No caso das obras a serem analisadas nesta dissertação, acompanho essa definição de mito como narrativa constituída pelas histórias de deuses e heróis da antiguidade clássica grega, inclusive por ser este o formato editorial que é dado a este gênero nas publicações destinadas ao público infantil.

Assumir mito como gênero narrativo, em um campo intitulado Literatura Infantil, também inclui a materialidade em que ele se concretiza, através da tessitura da linguagem literária, uma vez que se sai do campo da cultura oral para o campo da

³ **Apolodoro** de Alexandria (cerca de 200-119 a.C.): Autor, gramático e mitógrafo grego que viveu em Atenas e escreveu a *Biblioteca*, sobre as tradições lendárias, separando os mitos dos grandes ciclos: origem dos deuses e dos homens e as lendas argivas, tebanas e cíclicas.

cultura escrita. Assim, passam a importar não só os fatos contados, mas a linguagem desse relato no âmbito da literatura, que por ser arte deve se valer do sentido conotativo das palavras, fazer uso de metáforas na (re)criação do real, naquilo que se poderia chamar de invenção literária, fruto de uma intenção estética.

Concordo com Coutinho (1978, p. 8) quando diz que “a literatura é um fenômeno estético. É uma arte, a arte da palavra. (...) O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc, porém transformando esse material em estético.”

Discutir sobre o que é literatura, no entanto, é embrenhar-se em um labirinto de posições teóricas, que variam de acordo com as correntes e épocas históricas. Como afirma Marisa Lajolo (2001, p. 13), “um texto pode vir a ser ou deixar de ser literatura ao longo do tempo”.

A discussão sobre o conceito de literatura infantil, por sua vez, é mais complicada, quase como o confronto com o próprio Minotauro, pronto a devorar quem se atrever a percorrer caminho tão tortuoso.

Segundo Lajolo (Op. cit., p. 18), a obra literária é um objeto social muito específico e para existir como tal

é preciso, em primeiro lugar, que alguém a escreva e que outro alguém a leia. E, para ela passar das mãos do autor aos olhos do leitor, várias instâncias se interpõem: editor, distribuidor e livreiros são três delas. O trio constitui uma espécie de *corredor econômico* pelo qual deve passar a obra literária antes que se cumpra sua natureza social, de criar um espaço de interação entre dois sujeitos: o autor e o leitor. (...) podemos chamar de *interação estética* este encontro leitor/autor.

Nesta perspectiva, uma obra literária não o é fora do espaço destas instâncias que se interpõem no pólo da edição e no da (con)sagração pelos canais competentes, representados pela crítica, pelo merchandising das grandes editoras, pelas listas de obras mais vendidas.

Nas palavras de Lajolo (op. cit., p. 19), “a escola é a instituição que há mais tempo e com maior eficiência vem cumprindo o papel de avalista e de fiadora *do que é literatura*. Ela é uma das maiores responsáveis pela sagração ou pela desqualificação de obras e de autores”.

A literatura infantil também se encontra dentro deste circuito, especialmente porque, pela sua destinação, visa especialmente ao público escolar. Nas palavras de

Zilberman (2003, p. 13-14),

a aproximação entre a instituição e o gênero literário não é fortuita. Sintoma disto é que os primeiros textos para crianças são escritos por pedagogos e professoras, com marcante intuito educativo. E, até hoje, a literatura infantil permanece como uma colônia da pedagogia, o que lhe causa grandes prejuízos; e a presença deste objetivo didático faz com que ela participe de uma atividade comprometida com a dominação da criança.

Deste modo, a literatura infantil é nomeada, identificada e classificada como tal não pela natureza da linguagem literária, mas pelo público a que se destina. Lajolo e Zilberman (1987, p. 13) preconizam que “vale notar que ela (a literatura infantil) talvez se defina pela natureza peculiar de sua circulação e não por determinados procedimentos internos e estruturais alojados nas obras ditas para crianças”.

Sendo assim, parece ser difícil separar Literatura Infantil de uma certa intenção pedagogizante ou de uma especificidade enquanto objeto que circula na instituição escolar. O livro, ao entrar na escola, se transforma em conteúdo e, como tal, passa antes pela seleção do adulto que indicará sua leitura.

Segundo Menin (1999, p. 33),

Certo é que, ao projetar-se no âmbito escolar, essa literatura para criança compromete-se duplamente com a instituição escolar e com a manutenção e propagação de valores sociais e morais definidos por e pela sociedade, objetivando a preservação da história e da cultura.

Portanto, penso que para este trabalho seja relevante ressaltar o caráter mercadológico que marca essa produção cultural chamada literatura infantil. Concordo com Lajolo e Zilberman (op. cit, p. 18), quando afirmam que:

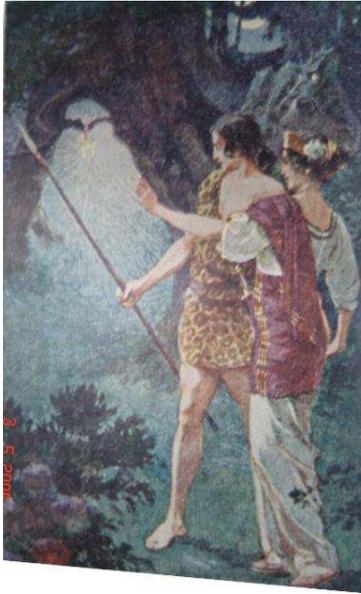
os laços entre a literatura e a escola começam desde este ponto: a habilitação da criança para o consumo de obras impressas. Isto aciona um circuito que coloca a literatura, de um lado, como intermediária entre a criança e a sociedade de consumo que se impõe aos poucos; e, de outro, como caudatária da ação da escola, a quem cabe promover e estimular como condição de viabilizar sua própria circulação.

Se o gênero mito é considerado tradicionalmente como agente que colabora para o entendimento do homem e de sua relação com o mundo e com os outros homens; e se a literatura pode ser vista como linguagem peculiar que tematiza de forma singular as indagações, utopias e conflitos humanos, não é por acaso que mito e literatura caminham juntos e se confundem.

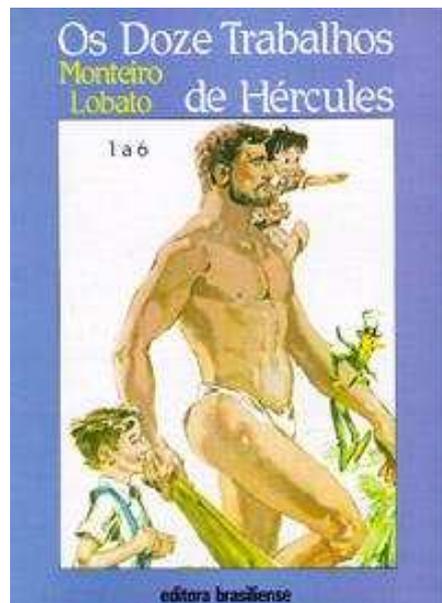
Por outro lado, se pensarmos que a criança é vista pelo adulto como aquela a quem se deve oferecer textos e autores de qualidade, bem como experiências com a cultura letrada, principalmente a literatura, também não é por acaso que a literatura infantil se apodera dos mitos como repertório importante na formação da criança leitora.

Sendo assim, quais teriam sido os primeiros mitos introduzidos no Brasil, direcionados às crianças? Como chegaram até elas? Que caminhos e em que lugares estes mitos poderiam ser encontrados pelo público infantil?

2 – MITOS GREGOS NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA ATÉ 1990



Jasão e Medéia, *O Vellocino de Ouro*, 1915.



Hércules, Pedrinho, Emília e Visconde,
Os doze trabalhos de Hércules, 1944.

Parece ser antigo o interesse por mitos quando se trata de uma produção para o leitor criança, mas investigar quando e onde aparecem no Brasil todos os mitos endereçados ao leitor infantil é um empreendimento que exigiria pesquisa histórica baseada na consulta a fontes primárias, como arquivos e catálogos antigos. Como não é objetivo do presente trabalho esgotar este tema nesta direção, nem problematizar a história da literatura infantil brasileira já construída e estabelecida em obras de referência, abordarei neste capítulo algumas obras e autores identificados e estudados por especialistas em literatura para o público infantil.

2.1 - Sobre os procedimentos de busca das obras

Através de pesquisa bibliográfica em estudos clássicos sobre a Literatura Brasileira - Arroyo (1968), Coelho (1995), Lajolo e Zilberman (1987) - é possível identificar um conjunto de livros de leitura sobre mitos gregos publicados para a criança no Brasil.

Este levantamento permite não só perceber que o interesse pela publicação de mitos não é recente, como também aponta alguns procedimentos editoriais que permanecem ou se alteram no tempo como estratégia de sedução de leitores infantis.

O *Dicionário crítico da Literatura infantil e juvenil brasileira*, de Nelly Novaes Coelho (1995), aponta 784 autores e 3580 títulos, publicados entre 1808 e 1990. Neste Dicionário, a pesquisadora faz um levantamento somente de **autores brasileiros**, portanto não estão registradas possíveis traduções ou adaptações de obras estrangeiras. Deste modo, não se encontra no Dicionário, por exemplo, nenhum registro de adaptações de a *Odisséia* e de a *Ilíada*, cuja autoria é atribuída a Homero - autor estrangeiro - nem a *As aventuras de Telêmaco*, uma das primeiras obras publicadas para o público infantil, mas que por ser de autor francês chega ao Brasil através de uma **tradução** portuguesa.

Nas consultas que fiz a este Dicionário, encontrei, distribuídos entre as publicações para crianças brasileiras no período de 1808 a 1990, treze títulos que remetem ao universo da mitologia grega, a saber:

1. *O Velocino de ouro* (2 volumes) – Arnaldo de Oliveira Barreto (1915)

2. *O Minotauro* – Monteiro Lobato (1939)
3. *Os doze trabalhos de Hércules* – Monteiro Lobato (1944)
4. *O Minotauro e outras lendas gregas* – Orígenes Lessa (1967)
5. *A cabeça da Medusa e outras lendas gregas* – Orígenes Lessa (1967)
6. *O palácio de Circe e outras lendas gregas* – Orígenes Lessa (1967)
7. *Os pigmeus; O Tosão de ouro* – Orígenes Lessa (s/d)
8. *Presente de Grego* – Elenice Machado de Almeida (1976)
9. *Jasão e os centauros invisíveis* – Orígenes Lessa (1977)
10. *O pomo da discórdia* – Elenice Machado de Almeida (1984)
11. *Viagem ao reino das sombras* – Luiz Galdino (1987)
12. *O destino de Perseu* – Luiz Galdino (1987)
13. *Entre deuses e monstros* – Lia Neiva (1990)

Concluído o levantamento dos títulos, procurei ler as obras ainda disponíveis nas editoras, livrarias e/ou bibliotecas a que tive acesso, totalizando nove obras.

No caso de *O Velocino de Ouro*, a obra mais antiga entre os títulos encontrados e que deixou de ser publicada, tomei conhecimento de sua existência através de Arroyo (1968) e Coelho (1995), tendo conseguido localizar um exemplar no *Centro de Referência Mário Covas*, entidade ligada à Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Como não é permitido reproduzir por cópia xerográfica as obras consideradas raras, caso em que se inclui *O Velocino de Ouro*, fiz a leitura oral dos dois volumes, gravando em fita cassete e, posteriormente, procedendo à transcrição do texto integral.

Além das treze obras encontradas na obra de Coelho (1995), as consultas a Arroyo (1968) e Lajolo e Zilberman (1987) revelaram outra obra com temática ligada à mitologia grega, bastante lida pelas crianças brasileiras do século XIX: *As aventuras de Telêmaco*.

A pesquisa poderia ter sido ampliada se a busca incorporasse livros didáticos e manuais de leitura, também materiais que aproximam o leitor infantil brasileiro da mitologia grega. Correia⁴, em sua pesquisa, localizou o *Manual Encyclopedico de Emilio Achilles Monteverde*, publicado ainda na primeira metade do século XIX e que foi um

⁴ CORREIA, Carlos Humberto Alves: pesquisa de Doutorado em andamento pela FE/Unicamp – Grupo ALLE, sob orientação da Prof. Dra. Lilian L. M. da Silva.

sucesso editorial em Portugal. Segundo este pesquisador, a obra foi utilizada, em larga escala nas escolas primárias brasileiras do século XIX.

Através de cópia digital, disponibilizada por Correia, podem ser identificados alguns aspectos do mundo dos mitos abordados neste manual. Sob o título *Da mythologia*, se encontram textos, informações e imagens sobre os principais deuses gregos.⁵

Esta obra ilustra que o interesse por mitos nas publicações voltadas para o público escolar é antigo, chegando ao Brasil não só pela literatura infantil, mas também pelos manuais didáticos.

Após a busca, ainda que não historiográfica, por mitos que estiveram e estão presentes nos livros voltados para as crianças, procurei um modo de conhecer um pouco mais de perto as obras localizadas, todas publicadas durante o século XX. A intenção era descobrir até que ponto se distanciavam ou se aproximavam daquelas que tenho como foco de análise em minha pesquisa.

Que procedimentos de tradução e adaptação são adotados e valorizados quando se publicam mitos para as crianças lerem?

Que estratégias editoriais estas obras podem revelar quando indagadas a partir dos estudos bibliográficos já produzidos sobre elas ou quando manuseadas por mim? Que marcas estas obras “pioneiras” e tão citadas por estudiosos da literatura trazem sobre a adaptação de mitos para o público infantil?

2.2 – Mitos que acompanham gerações: as obras encontradas

2.2.1 – Fénelon: *As aventuras de Telêmaco*

Como já dito, através de Arroyo (1968) e Lajolo e Zilberman (1987), encontrei referências a *As Aventuras de Telêmaco*, obra relacionada por estes autores entre as primeiras publicadas para a infância, e que chega ao Brasil através de uma tradução portuguesa:

⁵ O exemplar do Manual fotografado pelo pesquisador pertence ao acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna – Seção de obras raras – localizada em Belém/PA.

As primeiras obras publicadas visando ao público infantil apareceram no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII. Antes disto, apenas durante o classicismo francês, no século XVII, foram escritas histórias que vieram a ser englobadas como literatura também apropriada à infância: as *Fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, ***As aventuras de Telêmaco, de Fénelon***, lançadas postumamente, em 1717, e os *Contos da Mamãe Gansa*, cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, que Charles Perrault publicou em 1697. (LAJOLO E ZILBERMAN, 1987, p. 15). [grifo meu]

Les Aventures de Télèmaque, classificado como romance pedagógico, foi escrito pelo prelado francês François de Salignac de La Mothe-Fénelon como parte da educação do neto do rei Luís XIV da França e conta as aventuras de Telêmaco em busca de Odisseu, seu pai, que não havia retornado a Ítaca após o fim da guerra de Tróia.

Segundo Arroyo (1988, p. 107), esta obra foi traduzida para nossa língua por José da Fonseca⁶, em Portugal, no século XIX: “Com efeito, desde logo aparecem as *Aventuras de Telêmaco* de Fénelon, compendiadas para uso dos meninos por José da Fonseca, ilustrada com quatro estampas e naturalmente por ele traduzidas”.

Quanto aos leitores de Telêmaco, parecem ter sido muitos e variados, inclusive no Brasil. Segundo Márcia Abreu, no ensaio *O Rei e o sujeito – considerações sobre a leitura no Brasil Colonial*⁷, essa obra liderava a lista de livros cuja entrada no Brasil era solicitada por livreiros do Rio de Janeiro do século XIX, revelando o interesse dos habitantes da Colônia pela cultura grega.

Esta obra é importante para ilustrar um dos procedimentos utilizados quando se trata de apresentar os mitos às crianças brasileiras: a tradução de uma obra publicada em outra língua. *As aventuras de Telêmaco* que chega ao Brasil não é uma adaptação que reproduz o enredo da *Odisséia*: trata-se da tradução de obra que parte da fabulação do texto de Homero e traz personagens mitológicos que fazem parte do “texto primeiro” - para utilizar um termo cunhado por Foucault (2004, p. 24) -, mas que vivem

⁶ Segundo o Catálogo coletivo em linha das Bibliotecas Portuguesas – PORTOBASE, José da Fonseca foi apenas o revisor de matriz. A tradução de “As Aventuras de Telêmaco” é atribuída ao Capitão Manuel de Sousa e a Francisco Manuel do Nascimento, este último um poeta árcade que usava o pseudônimo de Filinto Elísio. (<http://opac.porbase.org> - acesso em 26/03/2005)

⁷ Disponível em www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Marcia/marciarei.htm. Acesso em 08/07/2004.

aventuras diferentes das de Odisseu.

2.2.2 – Arnaldo Barreto: *O Vellocino⁸ de Ouro*

No final do século XIX e início do século XX, a literatura para a infância no Brasil resumia-se à tradução e adaptação de textos europeus, em sua grande maioria contos da tradição oral e histórias de aventura. A única referência que encontrei nas obras pesquisadas sobre a publicação de mitos gregos neste período para as crianças brasileiras está, conseqüentemente, ligada a esta prática.

Trata-se da publicação de *O Vellocino de Ouro*, volume 3 da *Coleção Biblioteca Infantil Melhoramentos*, coordenada pelo educador paulista Arnaldo de Oliveira Barreto. A primeira obra dessa coleção, uma adaptação de *O Patinho Feio*, conto de Hans C. Andersen, foi lançada em 1915, mesmo ano em que, provalmente, tenha ocorrido a publicação de *O Vellocino de Ouro*.

Pesquisa realizada por Menin (1999, p.152) nos arquivos da companhia Editora Melhoramentos, localizou carta de Arnaldo Barreto, datada de 4/8/1915, à Editora Weizflog Irmãos, na qual o autor “oferece a venda de seu trabalho definido por ele como *série de livros escolares*”. Ainda segundo a pesquisadora, “em 6/08/1915, Arnaldo de Oliveira Barreto recebe a quantia de 1.950\$000 réis pela entrega de três volumes: *O patinho feio, O soldadinho de chumbo e o Vellocino de ouro*”. (Op. cit., p. 154).

De acordo com Arroyo (1988, p. 186), o significado revolucionário da iniciativa de Arnaldo de Oliveira Barreto está mais ligado à apresentação gráfica dos volumes que ao tipo de livro trazido pela coleção. Sobre essas inovações gráficas, o aspecto que mais parece se destacar no projeto editorial da coleção, Arroyo explica que

Os livros da série inovavam a leitura para a infância pelo **seu aspecto gráfico**. Fisicamente **já representavam um divórcio dos moldes escolares. Não eram volumes pesados**, com aquela seriedade doutoral dos lançamentos do século XIX. Pelo contrário, **desde seu aspecto externo eram uma festa para os olhos dos meninos pelo seu rosto colorido** e a figura simpática da vovozinha cercada de netos. Eram volumes de poucas páginas **entremeadas de gravuras também coloridas**, estórias compostas em tipo grande, com um equilíbrio de texto em cada página que se constituía em verdadeira atração para a leitura. (ARROYO, 1968, p. 187). [grifos meus]

⁸ A grafia *Vellocino*, com dois *ll*, é a que se encontra na capa do livro de Arnaldo Barreto.

Tal preocupação com as cores, ilustrações e qualidade da impressão já se revela no contrato de venda e compra, onde se lê:

Arnaldo de Oliveira Barreto é actualmente unico e exclusivo autor de um trabalho intitulado bibliotheca Infantil destinado a leitura da infancia brasileira para o cultivo de sua imaginação e gosto literário (...) a Weiszflog Irmãos caberá imprimir o trabalho com toda nitidez e arte, afim de pela sua esthetica, corresponder aos intuitos educativos do referido trabalho. (MENIN, 1999, p. 153).

O destaque dado por Arroyo à materialidade dos livros e ao projeto editorial leva a crer que os livros infantis não deveriam ser assim antes do lançamento desta coleção; mostra também a importância da adoção de projetos editoriais pensados para atingir novos públicos. O que se pode perceber é a emergência de uma fórmula editorial que continua em vigor até os dias de hoje: um projeto marcadamente voltado para o leitor infantil, com o objetivo explícito de ser uma leitura leve, divertida, diferente em tudo dos manuais didáticos, e que pela imagem trazida na capa – a figura de uma avozinha lendo para os netos – já propõe uma prática de ler que remete a algo agradável, acolhedor, próprio para a infância.

O último catálogo organizado pelo professor, cuja morte ocorreu em 1925,

registrava a publicação de 28 títulos:⁹ *O Patinho Feio, O Soldadinho de Chumbo, O Velocino de Ouro (2 vols), O Isqueiro Encantado, Os Cisnes Selvagens, Viagens Maravilhosas de Simbad, o Marinheiro (2vls), A rosa Mágica, O Califa Stork, As Três cabeças de Ouro, Memórias de um Burro, O Filho do Pescador, O Gato de Botas, Os Três Príncipes Coroados, O Sargento Verde, A Serpente Negra, O Lago das Pedras Preciosas, A Festa das Lanternas, Flor Encarnada, Aladino ou a Lâmpada Maravilhosa, A Borboleta Amarela, A Galinha dos Ovos de Ouro, A Gata Borracheira, Ali Babá e os Quarenta Ladrões, A Veadinha Cor de Neve, a Pétala de Rosa, O Gigante de Cabelos de Ouro, O Cavaleiro do Cisne.* [grifo meu]

Especificamente sobre *O Velocino de Ouro*, esta obra revela estratégias editoriais encontradas na literatura contemporânea para crianças: faz parte de uma coleção composta por livros em série, que traz contos de fadas e contos populares consagrados como leitura para a infância. Há alternância entre páginas com texto e

⁹ Apesar de mencionar 28 títulos, a Profa. Nelly Coelho registra apenas 27. Em pesquisa realizada em outros livros da Coleção Biblioteca Infantil, publicados após a morte do Prof. Arnaldo Barreto, encontrei o registro da obra que falta: trata-se de *O anão amarelo*, o número 24 da série, publicado depois de *Ali Babá e os quarenta ladrões*.

outras com gravura colorida, texto impresso em tipos grandes e com linguagem adequada às crianças, além de capa atraente e colorida, na qual a figura da avó contando histórias para as crianças remete a uma tradição que passa de geração para geração.

Esta obra encontra-se dentro da acepção de mito grego como narrativa das aventuras vividas por heróis, com a interferência de deuses e deusas. Trata-se da história do jovem Jasão, líder dos argonautas, encarregado de trazer para o rei Pélias o tosão, ou velo, de um animal fantástico: um carneiro com o pêlo inteiramente de ouro, que antes de ser sacrificado aos deuses era capaz de falar e de voar pelo espaço. Além de tudo isso, o velo dava poder e prosperidade a quem o possuísse, o que justificava a expedição.

Observando-se as condições de publicação de *O Vellocino de Ouro*, pode-se perceber que além de a obra estar no interior de uma coleção que traz livros de aventura e histórias do campo do maravilhoso, acompanhadas por ilustrações coloridas, há a preocupação em tornar a linguagem adequada ao público infantil a quem se destina.

O Prof. Arnaldo Barreto tem claro o fato de ela ser destinada ao público infantil, o que pode ser ilustrado pelo trecho abaixo, extraído do volume que traz a 1^a. Parte de *O Vellocino de Ouro*. Está presente neste trecho, inclusive, uma interlocução com os pequenos leitores, chamados de *leitorzinhos*, aconselhados a não imitar o comportamento de Jasão, que fugira de seu mestre Quíron, aspecto que indica a preocupação com o comportamento que se espera que a leitura da obra adequada à infância leve a criança a adotar:

Jasão viveu na caverna com Quíron desde muito criança, até ficar homem. Tornou-se um belo harpista, hábil jogador de armas, conhecedor de ervas e outros ingredientes medicinais e, principalmente, um admirável cavaleiro, porque no ensino da equitação Quíron não conhecia rival entre os mestres-escolas.

Tornando-se um moço corpulento e atleta, Jasão resolveu conquistar fortuna e, sem consultar Quíron, e nem mesmo lhe tocar no assunto, saiu para o mundo. Insensato procedimento, que nenhum de vós, leitorzinhos, deveis imitar. Para justificar esta resolução de Jasão, ficareis sabendo que ele era um príncipe real e que seu pai, o rei Éson, tinha sido despojado do seu reino de lolcos por Pélias, que também teria assassinado Jasão, se este não estivesse escondido na caverna do centauro. (*O Vellocino de Ouro*, Vol. 1, p. 1 da transcrição)

Diferentemente do que ocorre com *As aventuras de Telêmaco*, Arnaldo de Oliveira Barreto não traduz; reconta com palavras mais “adequadas” ao leitor infantil as aventuras de Jasão, sendo a história apresentada na capa como “O Vellochino de Ouro (Da Mythologia Grega)”. Este educador figura como organizador de toda a coleção e, portanto, adaptador dos textos publicados, apesar de isso não aparecer nestes termos.

2.2.3 - Monteiro Lobato e os mitos gregos

É fato indiscutível a importância de Monteiro Lobato para o surgimento de uma literatura infantil que fugisse aos moldes utilizados até o início do século XX, de apenas adaptar ou traduzir obras estrangeiras para as crianças brasileiras. Coelho (1995) registra duas obras deste autor no universo dos mitos gregos: *O Minotauro* (1939) e *Os doze trabalhos de Hércules* (1944), em que as personagens do Sítio do Picapau Amarelo interagem diretamente com os deuses e heróis do mundo grego. Em *Os doze trabalhos de Hércules*, por exemplo, sem a ajuda dos picapauzinhos seria impossível ao herói obter sucesso na realização de suas difíceis tarefas.

A preocupação de Lobato com as obras infantis, tanto as traduzidas ou adaptadas quanto as de sua autoria, é a mesma: transformar os livros dedicados à infância em algo “adequado” aos novos tempos, “com mais leveza e graça de língua” (Lobato, 1957, p. 233), o que significava a criação de narrativas vivas e desafiadoras, contadas em linguagem simples e descomplicada.

Diferente de *As aventuras de Telêmaco*, uma tradução, e de *O Vellochino de Ouro*, uma adaptação em que se recontam os episódios principais do relato mitológico, Monteiro Lobato cria uma nova história, juntando aos personagens mitológicos as personagens do Sítio, que passam a tomar parte nas aventuras narradas. Em *O Minotauro*, Tia Nastácia é raptada pelo monstro, mas ao invés de ser devorada, é aprisionada no Labirinto para fazer bolinhos para a fera. Monteiro Lobato apresenta à criança o universo grego misturando elementos do mito com a participação da turma do sítio, numa linguagem ágil e bem-humorada:

Foram despertar na ilha de Creta, onde logo descobriram o labirinto. Era um palácio imenso, com mil corredores dispostos de tal maneira que quem entrava nunca mais conseguia sair – e acabava devorado pelo monstro. O Minotauro só comia carne humana.

Diante do labirinto, os três “pica-paus” pararam para refletir.

- Quem entra não sai mais e acaba no papo do monstro – disse Pedrinho. – Mas nós sabemos o jeito de entrar e sair: é irmos desenrolando um fio de linha. Ah, se eu tivesse trazido um carretel...

- Pois eu trouxe três! – gritou Emília, triunfalmente. – E dos grandes, número 50. Desça a mala, Visconde, abra-a. (...)

Entraram no labirinto e foram desenrolando o primeiro carretel; (...) Eram corredores e mais corredores construídos da maneira mais atrapalhada possível, de propósito para que quem entrasse não pudesse sair. Antes do terceiro carretel chegar ao fim, Emília “sentiu” a aproximação de qualquer coisa.

- Percebo uma catinga no ar – disse ela baixinho, farejando. – O monstro deve ter os seus aposentos por aqui...

Uns passos mais e pronto: lá estava o Minotauro, numa espécie de trono, a mastigar lentamente qualquer coisa que havia numa grande cesta.

Mas como está gordo! – cochichou Emília. – Muito mais que aquele célebre cevado que Dona Benta comprou do Elias Turco. Parece que nem pode erguer-se do trono... (LOBATO, 1995, pp. 269).

O que Lobato faz não é tradução nem mesmo adaptação, isto é, contar com palavras mais simples uma história já conhecida. Ele cria uma obra nova, mantendo os pontos mais importantes da narrativa mítica - no caso do Minotauro, o labirinto, o fio de Ariadne - porém, incluindo aventuras e acontecimentos alheios a ela, introduzindo elementos de humor e adequando os fatos narrados às características e personalidade de cada personagem do Sítio. No trecho citado, Emília faz o papel de Ariadne e, por já conhecer o enredo da história, se preveniu trazendo os carretéis de linha, o que pode sinalizar a intenção do autor de estabelecer uma relação de intertextualidade ou de paródia com o mito grego.

As duas obras trazem páginas com ilustrações intercaladas ao texto, mas não se nota em Lobato a preocupação explícita com a formação moral da criança, que se encontra em Arnaldo Barreto. Com uma heroína como Emília, como ensinar boas maneiras e obediência?

Monteiro Lobato é importante por ter sido um autor que utilizou elementos do universo mitológico em suas obras, que continuam sendo editadas e lidas até os dias atuais, diferentemente de *O Velloçino de Ouro*, de Arnaldo de Oliveira Barreto.

As estratégias editoriais de que faz uso, como a simplificação da linguagem e o uso de ilustrações e de humor, estão presentes em todos os seus livros infantis e não

apenas naqueles sobre mitos gregos. É sua concepção do leitor criança que orienta sua produção: uma criança esperta, viva e questionadora, como Emília.

2.2.4 – Orígenes Lessa

Outro autor referido por Coelho (1995), Orígenes Lessa se dedicou à adaptação de mitos gregos quando já era autor consagrado de obras para o público adulto. Escreveu ficção para crianças, jovens e adultos, tendo sido eleito, em 1981, para a cadeira de número 10 da Academia Brasileira de Letras.

Lessa publicou vários títulos na área da mitologia grega. Em 1967, são publicadas, pela Ediouro: *O Minotauro e Outras Lendas Gregas*, *A Cabeça da Medusa e Outras Lendas Gregas* e *O Palácio de Circe e outras lendas gregas*, adaptações livres baseadas na obra *Um livro de Maravilhas*, do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne.

Nesta obra, Hawthorne cria uma personagem – Estácio - um rapaz de dezoito anos que, enquanto brinca com um grupo de meninos e meninas de várias idades, lhes conta histórias maravilhosas dos mitos gregos. Em 2001, a Editora e livraria Landy relançou tradução desta obra, fato que aponta para um possível interesse dos leitores contemporâneos por esse tipo de gênero.

Esse procedimento utilizado por Lessa fica entre a tradução e a adaptação, como explica a nota da editora no volume *O minotauro/Os dentes do dragão*:

Este volume pertence a uma série de três, escritos especialmente para a Ediouro por Orígenes Lessa, todos inspirados nas histórias que Nathaniel Hawthorne escreveu em torno das lendas e das criações mitológicas da Grécia antiga.

Orígenes Lessa adaptou-as e reescreveu-as livremente, atualizando a sua linguagem e recontando-as em termos do jovem leitor brasileiro. Uma experiência alegre e bem-humorada, que a Ediouro espera seja bem recebida pelos pais e educadores e, principalmente, pelo público ao qual se destina. [grifo meu]

O livro de Hawthorne chama a atenção para dois fatos: o primeiro é constatar que a adaptação dos mitos gregos, textos chamados clássicos, também é feita em outros países para torná-los acessíveis a crianças e jovens. O segundo é que os adaptadores brasileiros muitas vezes se baseiam na leitura dessas adaptações para

recontar as histórias. Porém, todos concordam que os textos canônicos precisam de uma adequação ao público infanto-juvenil, uma vez que as fontes em que primeiramente se encontram são destinadas aos adultos ou, segundo alguns, mais propriamente aos eruditos.

Em 1977, Orígenes Lessa publica outra obra contemplando os mitos gregos, também pela Ediouro: *Jasão e os Centauros Invisíveis*, atualmente publicada pela Editora Miguilim, de Belo Horizonte.

Encontrei em Coelho (1995), referência a outras duas outras obras deste autor, cujas personagens e enredo foram extraídos de mitos gregos: *O Palácio de Circe e outras lendas gregas e Ulisses na Ilha da Feiticeira e as Sementes de Romã*. Atualmente, a Ediouro publica apenas o segundo título, mas como a feiticeira é a mesma – Circe, que mora na ilha onde Ulisses passou durante sua volta a Ítaca - é quase certo que se trata da mesma obra, publicada com título diferente, em edições diferentes. A ficha didática de leitura, que consta ao final de *Ulisses na Ilha da Feiticeira e as Sementes de Romã* (Lessa, 1967), faz referência, inclusive, a *O Palácio de Circe*.

Dos autores que se interessaram pelo universo dos mitos gregos, Orígenes Lessa é o primeiro a adaptar uma das aventuras de Ulisses, herói da *Odisséia*, obra que escolhi para analisar na segunda parte da presente dissertação.

A estratégia editorial à qual está subordinada esta adaptação, porém, não parece privilegiar o reconto de textos mais longos, como seria o caso da *Odisséia*; foi escolhido apenas um episódio da narrativa homérica, aquele em que Odisseu visita o palácio da feiticeira Circe. O outro episódio contado no mesmo volume é *As sementes de romã*, que narra o encontro entre Perséfone e o deus do mundo dos mortos, Hades ou Plutão, não tendo relação com as aventuras de Odisseu.

2.2.5 – Elenice Machado de Almeida

Em 1976, ocorreu o lançamento do livro *Presente de grego*, de Elenice Machado de Almeida, escritora paulista que iniciou a carreira escrevendo para a *Revista Recreio*. O livro é um reconto livre dos acontecimentos envolvendo os gregos e o famoso episódio do cavalo de Tróia, passando pela viagem de Odisseu em sua volta a Ítaca. Para se ter uma noção do estilo bem-humorado da autora, basta dizer que ela imagina

que Odisseu teve a idéia de tapar os ouvidos de sua tripulação com cera, a fim de livrar os marinheiros do canto sedutor das sereias, ao ser picado por uma abelha. Na capa do livro, publicado pela Editora Salamandra com ilustrações de Walter Ono e em sua 12ª. edição – da qual não consta a data de impressão, aparece o herói com o nariz inchado, sugerindo a picada da abelha.

A autora publicaria ainda outra obra sobre a guerra de Tróia: *O Pomo da Discórdia*, em 1984, onde são recontadas as peripécias envolvendo as deusas Juno, Minerva e Vênus na disputa por um fruto de ouro a ser dado à deusa mais bela, o que acabaria provocando o rapto de Helena por Páris e a deflagração da guerra entre gregos e troianos.

A primeira obra recontada por esta autora, *Presente de Grego*, está relacionada àquela que será analisada na segunda parte desta dissertação, mostrando que há certa constância no interesse pela adaptação das aventuras de Ulisses. Tal interesse se iniciou com Orígenes Lessa e sinaliza a renovada procura por esta narrativa, que se concretiza em projetos editoriais diferentes.

2.2.6 – Luiz Galdino e Lia Neiva

Nos anos 80 e 90, são publicadas três obras sobre mitos gregos. Em 1987, Luiz Galdino publica *Viagem ao Reino das sombras* e *O destino de Perseu*, dentro da coleção *Aventuras Mitológicas*, da Editora FTD, numa estratégia editorial voltada para o público juvenil, um mercado em expansão.

Em 1990, finalmente, temos a publicação de *Entre Deuses e Monstros*, de Lia Neiva, pela Editora Nova Fronteira, obra que recebeu o prêmio Altamente Recomendável para o Jovem, 1990, da FNLIJ.

2.3 – Sobre a produção levantada até 1990

O levantamento realizado através de pesquisa bibliográfica mostrou que num período de 75 anos são publicadas, no Brasil, 13 obras sobre mitologia grega para o público escolar. O número reduzido de títulos, se considerarmos o espaço temporal em que isto se deu, pode significar um número reduzido de leitores ou falta de interesse pelo universo dos mitos gregos, mas pode também ser o reflexo de vários fatores, entre os quais o fato de o mercado editorial não ter as dimensões que alcançou a partir dos anos setenta e, especialmente, nos anos noventa, quando ocorre o surgimento de novas editoras, autores, obras e a consolidação de um público leitor escolar cada vez mais assumido pelas políticas públicas de leitura.

Na análise dos títulos levantados, constata-se a preferência por enredos de aventura, protagonizados por heróis famosos no mundo dos mitos. Presentes em duas obras cada um, temos **Jasão** (*O Velocino de ouro* e *O Tosão de ouro*), **Teseu** (*O Minotauro* e *O Minotauro e outras lendas gregas*); **Odiseu**, em *Presente de Grego* e *O Palácio de Circe*; **Perseu** em *O Destino de Perseu* e *A cabeça da Medusa e outras lendas gregas*. Em apenas uma publicação, a de Lobato, aparece aquele que talvez seja o mais famoso de todos os heróis, **Hércules**, personagem principal de *Os doze trabalhos de Hércules, Vol. I e II*.

Quanto às demais obras, temos *Viagem ao reino das sombras*, de Luiz Galdino, já próximo à década de 90, que foge das narrativas heróicas de enfrentamento de monstros, já que a heroína é uma mulher, a bela Psique, que precisa vencer difíceis provas até reencontrar Eros, o deus do Amor.

A última das obras, *Entre deuses e monstros*, de Lia Neiva, é um apanhado dos principais deuses e monstros gregos, sendo que a voz narradora é a de um mortal, Hípias, que apresenta ao leitor o universo fantástico dos mitos gregos.

Duas das obras encontradas no período estudado (final do século XIX a 1990), as de Monteiro Lobato, mantiveram a vocação provavelmente pensada para elas por seu autor: o público escolar. Em 1998, os dois volumes de *As aventuras de Hércules* e *O Minotauro* passaram a integrar o primeiro acervo do *Programa Nacional Biblioteca da Escola*, do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação do MEC, tendo sido enviados às escolas públicas de todo o Brasil. Trata-se do mesmo texto de 1944, com

as mesmas ilustrações de Manoel Victor Filho, publicado pela mesma editora – a Brasiliense, mas com um novo projeto gráfico.

As sucessivas reedições de algumas obras e sua presença nos catálogos das editoras e nas livrarias atestam a permanência do interesse do público infantil e juvenil pelos mitos e heróis da Grécia antiga, ou talvez o interesse dos adultos – representados principalmente pela instituição escolar - responsáveis pela educação desse público. A partir de 1990, ano em que ocorre a publicação do livro da escritora Lia Neiva, registra-se a publicação de novas obras sobre mitos gregos para crianças e jovens, principalmente entre editoras especializadas em atender o público escolar.

Pode-se destacar três fatos importantes sobre o tratamento dado aos mitos gregos destinados ao público escolar, a partir das informações trazidas por Arroyo (1968), Coelho (1995) e Lajolo e Zilberman (1987):

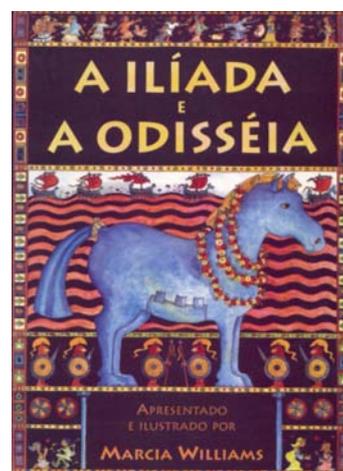
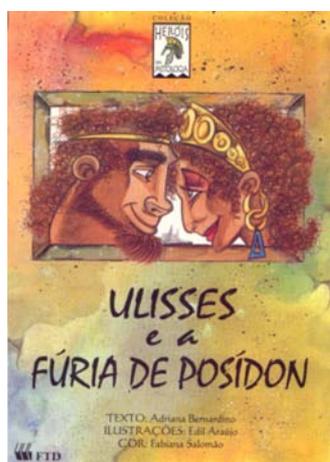
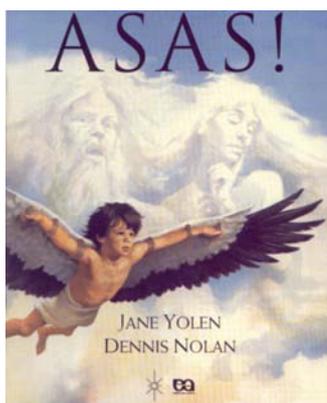
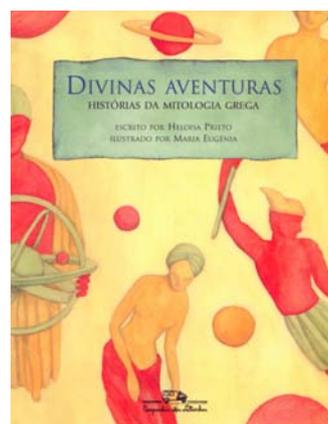
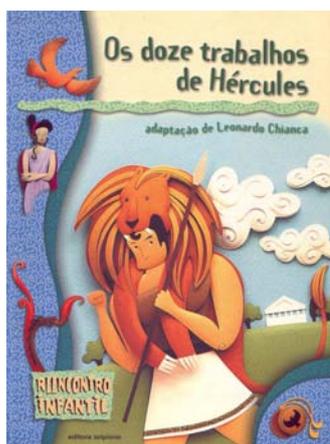
1) esta publicação não é isolada; os mitos aparecem publicados juntamente com outros textos considerados adequados ao público infantil, como contos de fadas e fábulas, dentro daquilo que poderia ser considerado parte da cultura clássica;

2) no Brasil, aparecem primeiramente através de traduções portuguesas e, posteriormente, através de adaptações e recontos;

3) as ilustrações aparecem em todas as obras como estratégia editorial para seduzir o público infantil.

Sendo os mitos um gênero universal que se presentifica em todas as culturas e épocas, pode-se indagar sobre que “roupagens” vão assumindo para se ajustar a culturas, épocas e leitores distintos, bem como sobre os projetos editoriais pensados para as obras e o tratamento que lhes é dado quando são divulgadas nos catálogos.

3 - MITOS GREGOS NA LITERATURA INFANTIL DE 1990 A 2004: A PRODUÇÃO DE QUATRO EDITORAS



3.1 - Procedimentos de busca das obras

Se a primeira busca pela produção de mitos para crianças no período que antecedeu os anos 90 se fez em estudos empreendidos por outros pesquisadores, o segundo esforço se dá em outra direção. Levantar as obras sobre mitos gregos especificamente dirigidos ao público escolar no período de 1990 a 2004 foi possível através da consulta a catálogos de quatro editoras nacionais.

A proximidade temporal viabilizou a localização dos catálogos que divulgam as obras publicadas pelas editoras pesquisadas, tornando-os fontes primárias de pesquisa. Nesta segunda busca, os objetivos foram dois: dar continuidade à identificação das publicações voltadas para o universo escolar, buscando compreender o comportamento do mercado editorial contemporâneo no que se refere à permanência dos mitos gregos na literatura; uma vez esta produção identificada, selecionar as obras que comporiam o *corpus* da pesquisa, voltada para a análise mais aprofundada dos procedimentos adotados pelo pólo da produção ao adaptar mitos gregos para o público infantil.

A publicação de obras infantis sobre mitos gregos entre 1990 e 2004 mostra o surgimento de novos autores e obras, acompanhando a tendência de crescimento registrada do nicho editorial responsável pela literatura para crianças e jovens. Autores como Lobato, Orígenes Lessa e Elenice Machado de Almeida, vêm hoje acompanhados por Leonardo Chianca, Ruth Rocha, Heloisa Prieto e outros, em uma publicação que cresce e se avoluma no decorrer do tempo e em diferentes editoras.

Muitas são as editoras que publicam mitos gregos; basta uma visita a qualquer grande livraria, inclusive virtual, para constatar a variedade de títulos à venda, tanto na literatura para adultos como na infanto-juvenil.

Na impossibilidade de mapear toda esta produção, até porque esta não é a intenção primeira da pesquisa, optei pela busca em catálogos impressos e virtuais de quatro editoras, procurando compreender o comportamento do mercado editorial contemporâneo no que se refere aos mitos gregos na literatura para crianças.

As editoras escolhidas para compor a pesquisa foram quatro: **Ática**, **Cia. das Letrinhas**, **FTD**, e **Scipione**. As três primeiras se encontram entre as que têm publicação voltada para livros didáticos adotados em muitas escolas públicas e privadas, enquanto que a Cia. das Letrinhas, apesar de não estar no mercado dos

didáticos, publica duas obras sobre mitos gregos escritas por Ruth Rocha, uma das quais – a *Odisséia* – foi escolhida em 1998 como parte do acervo de cinco livros que o programa do governo federal *Biblioteca em minha Casa* distribuiu às crianças das escolas públicas de todo o país.

Pelo grande número de publicações para o público infantil e juvenil que estas editoras registram em seus catálogos e por sua preocupação em atingir o mercado composto pela faixa etária correspondente à do público escolar, acredito que sejam adequadas aos propósitos desta pesquisa. Apesar de estar ciente de que existem no mercado outras editoras que também se enquadrariam nestes critérios, escolhi estas quatro e não outras como forma de delimitar o corpus da pesquisa, organizando uma quantidade de dados capaz de sugerir uma amostragem das publicações de mitos destinadas ao público infantil.

Para realizar o levantamento dos títulos, percorri os catálogos impressos das editoras relativos a 2003 e 2004, contendo a publicação classificada por elas como **infantil**, bem como os catálogos eletrônicos disponibilizados por todas em páginas virtuais, sendo que as consultas a estes últimos se deram durante 2004 e 2005.

A busca nos catálogos procurou levantar: 1) os títulos relacionados aos mitos gregos publicados por estas editoras até 2004; 2) como estas obras aparecem dispostas e expostas nos catálogos; 3) quais as obras publicadas por mais de uma editora.

O percurso e o resultado desta busca podem ser melhor visualizados através do seguinte quadro:

EDITORAS	CATÁLOGOS IMPRESSOS PESQUISADOS	CATÁLOGOS ELETRÔNICOS	Nº DE OBRAS ENCONTRADAS
ÁTICA	Literatura Infantil / 2003 Literatura Infantil / 2004	Acessos realizados em 2004 e 2005	02
CIA DAS LETRINHAS	Literatura Infantil / 2003 Literatura Infantil / 2004	Acessos realizados em 2004 e 2005	03
FTD	Biblioteca Viva (s/d)	Acessos realizados em 2004 e 2005	17

EDITORAS	CATÁLOGOS IMPRESSOS PESQUISADOS	CATÁLOGOS ELETRÔNICOS	Nº DE OBRAS ENCONTRADAS
-----------------	--	------------------------------	--------------------------------

SCIPIONE	Paradidáticos Infantis / 2003 Paradidáticos Infantis / 2004	Acessos realizados em 2004 e 2005	03
TOTAIS	7 catálogos impressos	4. catálogos eletrônicos	25 obras

Após a localização dos títulos nos catálogos, iniciei a leitura de todas as obras impressas, procedendo à análise das informações trazidas pelas capas e contracapas de cada obra, o que forneceu outros dados, como ano da publicação, autor, adaptador, ilustrador.

Para confirmar informações relativas à data de publicação de algumas obras e número de edições, consultei ainda o acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional¹⁰.

3.2. Mitos gregos na contemporaneidade: obras encontradas

A busca nos catálogos revelou um total de 25 livros sobre mitos gregos publicados sob a classificação de **Literatura Infantil**, dispostos no quadro a seguir e distribuídos conforme a data de publicação:

Quadro 1

Ano de publicação	Editoras	Obras	Autor/adaptador	Coleção
1996	FTD	<i>1. A caixa de Pandora</i>	Adriana Bernardino ¹¹	Contos da Mitologia
	FTD	<i>2. O destino de Pan</i>	Adriana Bernardino	Contos da Mitologia
	FTD	<i>3. A beleza de Narciso</i>	Adriana Bernardino	Contos da Mitologia
	FTD	<i>4. O tear das Moiras</i>	Adriana Bernardino	Contos da Mitologia
	FTD	<i>5. O ouro de Midas</i>	Adriana Bernardino	Contos da Mitologia
	FTD	<i>6. O sonho de Ícaro</i>	Adriana Bernardino	Contos da Mitologia

¹⁰ www.fn.br.

¹¹ Esta autora tem ainda publicadas na própria FTD, adaptações de *Eros e Psiquê*, *Páris e Helena*, *Orfeu e Eurídice*, temas ligados ao universo dos mitos gregos, mas numa proposta de adaptação teatral (fazem parte da *Coleção Teatro de Papel*), portanto não foram incluídas entre as obras analisadas.

Ano de publicação	Editoras	Obras	Autor/adaptador	Coleção
1997	Cia. das Letrinhas	7. <i>Divinas Aventuras</i>	Heloísa Prieto	Quase tudo que você queria saber
	FTD	8. <i>Adônis</i>	Adriana Bernardino	Lendas da Mitologia
	FTD	9. <i>Píramo e Tisbe</i>	Adriana Bernardino	Lendas da Mitologia
	FTD	10. <i>Aracne</i>	Adriana Bernardino	Lendas da Mitologia
	FTD	11. <i>Hermafrodito</i>	Adriana Bernardino	Lendas da Mitologia
	FTD	12. <i>Tifão</i>	Adriana Bernardino	Lendas da Mitologia
	FTD	13. <i>Hércules e os doze trabalhos</i>	Adriana Bernardino	Heróis da Mitologia
	FTD	14. <i>Teseu e o Minotauro</i>	Adriana Bernardino	Heróis da Mitologia
	FTD	15. <i>Belerofonte e a Quimera</i>	Adriana Bernardino	Heróis da Mitologia
	FTD	16. <i>Jasão e o Velocino de Ouro</i>	Adriana Bernardino	Heróis da Mitologia
	FTD	17. <i>Ulisses e a Fúria de Posídon</i>	Adriana Bernardino	Heróis da Mitologia
	FTD	18. <i>Perseu e as Górgonas</i>	Adriana Bernardino	Heróis da Mitologia
2000	CIA. DAS LETRINHAS	19. <i>Ruth Rocha conta a Odisséia</i>	<i>Ruth Rocha</i>	-
	SCIPIONE	20. <i>Odisséia</i>	Adaptado por Leonardo Chianca	Série Reencontro Infantil
	ÁTICA	21. <i>Asas!</i>	Jane Yolen, tradução Marcos Bagno	Contos de Fada e Histórias da Tradição Universal
	SCIPIONE	22. <i>Ilíada</i>	Adaptado por Leonardo Chianca	Série Reencontro Infantil
2002	SCIPIONE	23. <i>Os doze trabalhos de Hércules</i>	Adaptado por Leonardo Chianca	Série Reencontro Infantil
2004	CIA DAS LETRINHAS	24. <i>Ruth Rocha conta a Ilíada</i>	Ruth Rocha	-
	ÁTICA	25. <i>A Ilíada e a Odisséia</i>	Márcia Williams	Clássicos em quadrinhos

Nota-se no quadro o surgimento de outros autores que não haviam sido identificados na primeira fase da pesquisa, uma vez que o Dicionário de Coelho (1995) – fonte inicial para o levantamento das obras - mapeia apenas as obras publicadas até 1990.

Estão presentes no quadro autores (re)conhecidos pelo público escolar e premiados pela crítica, como Ruth Rocha e Heloisa Prieto, mas também um nome

pouco conhecido - Adriana Bernardino¹² - autora de outras obras infantis constantes dos catálogos da FTD, que responde por 17 dos 25 títulos encontrados.

O fato de terem surgido novos autores nas publicações sobre mitologia grega para as crianças a partir da década de 90 não significa, no entanto, que aqueles escritores localizados no período anterior tenham deixado de ter suas obras publicadas. Luiz Galdino, que publicou dois livros sobre mitos gregos em 1987, continua a escrever obras sobre o mesmo tema, pela mesma FTD, mas não aparece no quadro em questão porque os livros que escreve têm como público alvo os adolescentes, sendo divulgados no catálogo juvenil da editora, o qual não foi fonte de minha pesquisa.

Quanto a Monteiro Lobato, Orígenes Lessa e Elenice Machado de Almeida, as obras destes autores sobre mitos gregos têm recebido sucessivas reedições, mas são publicadas por editoras que não foram escolhidas para compor a pesquisa: Brasiliense, Ediouro e Moderna, respectivamente.

O quadro abaixo permite a percepção mais detalhada da participação de cada editora na publicação das obras sobre mitos gregos durante a década de 90 até 2004, possibilitando a visualização individual da produção de cada uma delas, separada por ano:

Quadro 2

EDITORAS	1996	1997	2000	2001	2002	2004	TOTAL
FTD	06	11	-	-	-	-	17
Ática	-	-	-	01	-	01	02
Scipione	-	-	01	01	01	-	03
Cia das Letrinhas	-	01	01	-	-	01	03
TOTAL	06	12	02	02	01	02	25

¹² Adriana Bernardino teve a primeira experiência como autora ao adaptar contos mitológicos para crianças, em 1995. Adaptou 37 livros para a Editora FTD, inseridos em coleções como a Contos da Mitologia e a Heróis da Mitologia, conforme informações retiradas de www.ftd.com.br/v4/Biografia.cfm?aut_cod=272&tipo=A - acesso em 30/07/2005.

A análise deste quadro torna possíveis algumas conclusões. Primeiramente, que a publicação sobre mitos gregos é irregular e instável: se em 1997 registra-se o lançamento de 12 obras diferentes, há anos em que é lançado apenas um único título.

A editora que mais tem títulos sobre mitos é a FTD, que os vem publicando desde 1987. Responde por 17 das 25 obras encontradas, todas publicadas entre os anos de 1996 e 1997. Estes livros pertencerem a três coleções: *Heróis da Mitologia*, *Lendas da Mitologia* e *Contos da Mitologia*, todas da mesma autora, cujos títulos são lançados na mesma ocasião.

As demais editoras - Ática, Scipione e Cia. das Letrinhas - investem na publicação de novos títulos, havendo coincidência na escolha de alguns deles: *Odisséia*, *Ilíada*, *Os doze trabalhos de Hércules*. A Companhia das Letrinhas é a única delas que publica um livro composto por mitos diversos, (*Aventuras Mitológicas* - conforme se pode ver em consulta ao quadro 1).

3.3 – Estratégias de apresentação das obras nos catálogos impressos

Apesar de estar ciente das diversas discussões acadêmicas a respeito da separação de obras literárias em infantil ou juvenil e de concordar com Carlos Drummond de Andrade (1964, p. 591), quando este diz que “o gênero ‘literatura infantil’ tem existência duvidosa”, decidi que neste trabalho não iria enveredar por discussões a respeito de tal denominação, me guiando unicamente pela classificação estabelecida pelas próprias editoras.

As vinte e cinco obras infantis localizadas durante a pesquisa estão dentro de catálogos próprios a uma faixa etária que leva em conta critérios como idade e escolaridade, pois as obras se destinam à escola, prioritariamente.

A respeito dessa relação entre livros para crianças e escola no Brasil, Albergaria (1996, p. 28) afirma que, “a introdução da literatura infantil se dá justamente através da escola”. A confirmar esta associação, lembramos que a obra *Narizinho Arrebitado*, lançada em 1921 por Monteiro Lobato - para muitos, o fundador de nossa literatura infantil - foi uma obra destinada à escola, com a inovação de ter se separado do manual escolar.

O livro de Monteiro Lobato (...) apareceu como literatura escolar, conforme se lê do frontispício da primeira edição. Monteiro Lobato teve que fazer concessões à literatura escolar no primeiro plano do êxito de sua obra literária para a infância. Nem de outra maneira, talvez, a curto prazo, poderia ter vendido ao governo do Estado um total de 30 mil exemplares da sua edição inicial. (ARROYO, 1968, p. 198).

Estas considerações se tornam necessárias, uma vez que as obras sobre mitos circulam no âmbito escolar, o que implica estratégias editoriais diferenciadas de acordo com o que as editoras entendem por escola e seus mecanismos internos de funcionamento. Os mitos gregos fazem parte do que as editoras chamam de paradidáticos, categoria em que se encontram livros de literatura estrangeira, contos de fadas e adaptações de autores do cânone universal, como Shakespeare e Cervantes.

Quando se olha e manuseia os catálogos de editoras, pode-se conhecer um pouco da representação criada pelos editores dos possíveis leitores a ter interesse em mitos: Que importância é atribuída aos mitos por estes editores? Como as obras sobre mitos gregos são apresentadas nos catálogos? Quais os mitos preferidos pelas editoras? Quais são adaptados por mais de uma editora?

Em primeiro lugar, se faz necessário registrar que as possibilidades técnicas e a busca de espaço no mercado fazem com que os catálogos de todas as editoras sejam bem ilustrados e informativos. Eles se constituem em vitrine de exposição das obras, mas também em guia para o professor, indicando, por exemplo, a faixa etária à qual a obra se destina.

Em três das editoras pesquisadas, esta interlocução com o universo escolar fica explícita através de informações a respeito de relações possíveis entre o conteúdo das obras e as exigências dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (1998). A única editora que foge a este modelo é a Companhia das Letrinhas, que não traz nem mesmo indicações de faixa etária à qual as obras se destinam.

Nos catálogos impressos da Ed. Ática, a preocupação em informar o professor sobre o conteúdo das obras e o uso delas na escola pode ser percebida na apresentação da obra *Asas!*, a respeito da qual é dito que se indica a “Leitura acompanhada: a partir de 5 anos; Tema: mitologia grega; Tema transversal: Ética/Pluralidade Cultural”.

Já a Scipione informa ao professor-leitor de seu catálogo as características e

vantagens de cada obra. A respeito de *Os doze trabalhos de Hércules*, ressalta-se que o assunto é “Cultura popular”, sendo possível estabelecer interdisciplinaridade com História, lembrando a preocupação didática presente na escola em promover um ensino não fragmentado, um ensino em que os conteúdos estejam integrados entre si.

Quanto à *Odisséia* e à *Ilíada*, da mesma Scipione, vêm acompanhadas da informação de que, ao adotar as duas obras, o professor poderá ganhar um “kit pedagógico” com atividades sobre a obra, o que demonstra que a editora conhece bem o funcionamento e certas práticas pedagógicas da escola.

As obras são dirigidas a crianças a partir dos 9 anos, trazendo a indicação dos temas abordados: Pluralidade Cultural, Ética, Família e Comportamento, numa clara alusão aos Parâmetros Curriculares Nacionais.

Todas as editoras ressaltam em seus catálogos as qualidades das obras, sendo dado destaque especial ao fato de determinado título ter recebido algum prêmio. É o que ocorre em relação à obra *Ruth Rocha conta a Odisséia*, da Companhia das Letrinhas, que ganhou o selo FNLIJ – Categoria Reconto – 2000, e em relação a *Asas!, da Ática*, que recebeu o mesmo selo FNLIJ – Altamente recomendável para a criança, só que na categoria tradução.

No catálogo da Companhia das Letrinhas é feita uma chamada sobre o estilo da escritora, consagrada autora de livros infantis: “ao apresentar a *Odisséia*, Ruth Rocha consegue se manter fiel ao clássico grego e também imprimir ao texto um tom pessoal”. (p. 8).

A FTD é exceção no que se refere ao tratamento especial dado às obras nos catálogos pelas editoras: as obras com temas ligados à mitologia grega para o público infantil não se encontram em seus catálogos principais, mas no catálogo *Biblioteca Viva*, que segundo informações passadas pela atendente e pelo divulgador da editora, contém obras em final de estoque, isto é, que não estão mais sendo publicadas; são, conforme aviso impresso em cada página do catálogo, “títulos disponíveis até o final do estoque”. Algumas destas obras não constam mais deste catálogo impresso, mas aparecem expostas no catálogo virtual.

As obras desta autora dividem-se em duas coleções, uma delas é **Heróis da Mitologia**, indicada a partir do 1º ciclo do ensino fundamental. São quatro as obras

desta coleção ainda em catálogo: *Belerofonte e a Quimera*, *Jasão e o Velocino de Ouro*, *Teseu e o Minotauro*, *Ulisses e a Fúria de Posídon*, que aparecem na parte destinada a contos, clássicos, lendas e fábulas.

As outras obras estão na **Coleção Lendas da Mitologia**, indicada a partir do 3º e do 4º ciclos do ensino fundamental, conforme terminologia da própria editora. São cinco as obras desta coleção ainda em catálogo impresso: *Adonis, o despertar da Primavera*; *Aracne, o eterno tecer*; *Hermafrodito, a perfeita união*; *Píramo e Tisbe, o amor que transforma*; *Tifão, o monstro do Olimpo*, que também aparecem na parte do catálogo destinada a contos, clássicos, lendas e fábulas.

Este é o catálogo menos elaborado de todos os que foram analisados. As obras são apresentadas brevemente, indicando-se apenas os dados básicos de cada livro e a faixa etária: a *Heróis da Mitologia* para crianças a partir do 1º ciclo, e a *Lendas da Mitologia* para as crianças a partir do 3º. e 4º. ciclos.

Sobre a outra questão cuja consulta aos catálogos tentou responder – quais os mitos escolhidos pelas editoras para publicação - percebe-se a preferência pelas obras mais antigas e consagradas dentro do universo da mitologia grega: a *Odisséia* e a *Ilíada*. Como não me propus a entrevistar editores, autores e adaptadores, não há como afirmar se isso ocorre porque as editoras decidem publicar estas obras e contratam um escritor para adaptá-las, por entender que há espaço para elas no mercado, ou se, ao contrário, o escritor apresenta um projeto de adaptação e é contratado para executá-lo.

A *Odisséia* na versão para crianças aparece nas Editoras Ática, Cia. das Letrinhas e Scipione. A versão infantil da Ática traz, no mesmo volume, *A Ilíada*. A FTD não traz a versão completa, mas tem *Ulisses e a fúria de Posídon*, que é um reconto livre das aventuras vividas por Odisseu.

Já o herói Hércules e seus doze trabalhos têm espaço na FTD e na Scipione, que publicam *Hércules e os doze trabalhos*.

Segundo Monteiro (2002, p. 6), desde os tempos de Lobato, as traduções têm sido uma estratégia para “seduzir e conquistar novos leitores para antigos heróis. Atenção: heróis, não textos”, portanto outros heróis aparecem nas obras publicadas pela FTD.

Estes heróis são **Teseu**, em *Teseu e o Minotauro*; **Belerofonte**, em *Belerofonte e*

a quimera; **Jasão**, em *Jasão e o Velocino de Ouro* – o mesmo herói do livrinho da Coleção Melhoramentos, nas primeiras décadas do século XX; **Perseu**, em *Perseu e as Górgonas* e, finalmente, **Ulisses**, em *Ulisses e a Fúria de Posídon*, o mesmo Odisseu de tantas odisséias.

Além destes livros que contam as aventuras de um herói, há outros que contam em um mesmo volume mitos diversos, procurando reunir em histórias curtas os pontos mais importantes das narrativas de aventura, fazendo um panorama geral dos principais deuses, heróis e episódios míticos. Nesta categoria, se encontram livros como *Divinas Aventuras*, da Cia. das Letrinhas, narrado em primeira pessoa por deuses como Atena e Hermes.

Finalmente, são encontrados livros sobre outros heróis e deuses, o que já está posto na maior parte dos títulos: *A caixa de Pandora*; *O destino de Pan*; *A beleza de Narciso*; *O tear das Moiras*; *O ouro de Midas*; *O sonho de Ícaro*; *Adônis*, *Piramo e Tisbe*, *Aracne*, *Hermafrodito*, *Tifão*, todos da FTD, e *Asas!*, da Ática, que conta a história triste do desobediente Ícaro e de seu pai genial, Dédalo.

A respeito da disposição das obras no interior dos catálogos, elas aparecem dentro de coleções, acompanhadas de títulos sobre outros assuntos, sendo os mitos postos ora ao lado de obras da cultura popular, como lendas e contos de tradição oral, ora ao lado de obras do cânone universal, os chamados clássicos. Um fato que se mantém, no entanto, é que os mitos são sempre associados às histórias de aventura e de exploração do imaginário.

Obra ilustrativa deste aspecto é *Divinas Aventuras*, de Heloisa Prieto – Companhia das Letrinhas - parte da “Coleção Quase tudo o que você queria saber”. A obra vem ao lado de outras histórias escritas pela mesma autora sobre duendes, gnomos, magos, fadas, bruxas, heróis, guerreiros, monstros e mundos misteriosos. Essa forma de inserção em que aparece a obra de Heloisa Prieto, o mito ligado ao mundo do fantástico, do onírico, do aventureiro também se mantém em outros dois catálogos: o da Ática e o da Scipione.

No catálogo da Editora Ática, a obra *Asas!* está junto aos contos de fada e histórias da tradição universal, cujos livros “apresentam à criança importantes temas da mitologia grega, da ópera e do balé clássico do mundo ocidental” (2003, p. 112).

Este livro sobre Ícaro está acompanhado de outras obras como *O lago dos cisnes*, *Aída*, *Romeu e Julieta* e *Polegarzinha*, numa combinação que mistura clássicos da literatura mundial com um conto de Andersen, ligado à tradição popular, o que mostra que as editoras classificam os mitos como pertencentes a dois ramos distintos da literatura: por um lado, são associados à cultura popular – sendo alinhados a fábulas e lendas – narrativas de tradição oral – e, por outro lado, são considerados como parte do cânone, das obras consagradas pela tradição literária de diversos países e tempos históricos, sendo associados à cultura erudita, representada pelos clássicos e por uma tradição escrita.

Esta dicotomia pode ser observada, inclusive, dentro de uma mesma editora: o Catálogo Infantil/2003 da Scipione traz *Os doze trabalhos de Hércules* como **Tradição Oral**, ao lado de outras obras como *Simbá, o marujo*, *Aladim e a lâmpada maravilhosa* e *Ali babá e os quarenta ladrões*, enquanto que *a Odisséia* e *a Ilíada* são classificadas como **Clássicos da língua grega**. O curioso é que as três obras pertencem à mesma coleção, a *Reencontro Infantil*, que reúne adaptações de obras primas do espanhol, do inglês e do francês.

O fator talvez mais importante a ser destacado é que as obras sobre mitologia são vistas pelas editoras do mesmo modo que as demais obras destinadas à infância e ao público escolar; os mitos continuam a aparecer alinhados a outras produções consideradas adequadas para a infância, como, por exemplo, os livros de aventuras heróicas. Trata-se de um produto destinado a um leitor que precisa ser continuamente seduzido para a leitura, através do apelo eterno da aventura, presente nas narrativas de tradição oral. Mas esta sedução precisa estender-se aos adultos que tutoram a criança – pais ou professores: para estes, parece funcionar o apelo da tradição, da literatura de qualidade, caso em que os mitos aparecem ligados aos clássicos e à idéia de transmissão dos valores de uma cultura humanista de que a criança precisa apropriar-se, através da escola, desde as séries iniciais do ensino fundamental.

Esse duplo apelo – o da aventura e o da tradição – parece se conjugar na obra que aparece mais vezes, publicada por diferentes editoras: a *Odisséia* está presente nos catálogos da Scipione, da Companhia das Letrinhas e no da Ática, onde é colocado junto com a *Ilíada*.

A voz que apela para a tradição se faz presente nas chamadas do catálogo da Scipione/2003, por exemplo, quando na página em que estão expostas a *Ilíada* e a *Odisséia*, destaca-se um quadro com informações sobre Homero, ressaltando-se que “a **Ilíada** e a **Odisséia** são consideradas as obras literárias **mais** antigas de que se tem notícia” (grifo da editora). Esta parece ser uma forma de garantir que o professor seja informado da importância das duas obras, sugerindo, ao mesmo tempo, a existência de dúvidas por parte da editora a respeito do fato de todos os professores das séries iniciais do ensino fundamental conhecerem tais obras.

Se a consulta às obras de Arroyo (1968), Coelho (1995) e Lajolo e Zilberman (1987), mostrou que os mitos gregos se mantiveram capazes de conquistar leitores infantis ao longo do tempo, a consulta aos catálogos recentes das editoras revela que estas lançam mão de várias estratégias para seduzir seus leitores e manter o seu interesse pelo gênero. Levando em conta o interesse das instituições (família e escola) pela valorização do conhecimento da cultura humanística e pressupondo um leitor que gosta de aventura, os editores reforçam esses traços na apresentação e no modo de divulgação das obras.

PARTE II:

A ODISSÉIA PARA CRIANÇAS

1 - CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS

1.1 –Roger Chartier: a perspectiva da História Cultural

Para a análise das duas versões da *Odisséia*, apoiarei minha reflexão nos estudos de Roger Chartier, historiador, professor e coordenador da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais da França e um dos principais expoentes da chamada História Cultural, que ganhou força a partir das últimas décadas do século XX.

A História Cultural é herdeira de alguns pressupostos de duas outras correntes historiográficas: a **Escola dos Annales** e a **História das Mentalidades**. Para contextualizar tais correntes, além dos textos escritos por Chartier (1990; 1994; 2001), recorrerei a três historiadores brasileiros contemporâneos, que contribuem para o entendimento da História Cultural como campo de pesquisa: Reis (2000), Vainfas (1996) e Barros (2004).

A Escola dos *Annales* foi um movimento que se contrapôs à chamada História tradicional. O marco deste movimento foi a fundação, em 1929, da Revista *Annales d'histoire économique et sociale*, que “originou um movimento dos mais profícuos na historiografia mundial, ‘a Revolução Francesa da historiografia’, nas palavras de Peter Burke”. (Vainfas, 1996, p. 18)

A principal proposta do programa dos *Annales* foi a interdisciplinaridade. Bloch e Febvre, principais representantes deste movimento, acreditavam que a História deveria estabelecer um diálogo “com as demais Ciências Humanas, a antropologia, a psicologia, a lingüística, a geografia, a economia e, sobretudo, a sociologia, rainha das disciplinas humanísticas na França desde a obra de Durkheim”. (Ibidem, p. 17)

Segundo Reis, (2000, p. 36), a História tradicional à qual os idealizadores dos *Annales* se contrapunham era aquela que não via o homem comum; interessava-se apenas pela biografia dos grandes líderes políticos e pela narrativa de feitos grandiosos, baseando-se em documentos oficiais para contá-los. Era “um olhar a partir de cima”, que visava o particular, o individual e o singular; era legitimadora, partidária, comemorativa, uma narrativa justificadora do poder.

Os historiadores dos *Annales*, ao contrário, vão centrar-se na vida cotidiana das

massas anônimas, transformando em foco de interesse histórico as crenças coletivas e os movimentos populares, passando a buscar vestígios desta história não mais em documentos ligados ao universo dos heróis e dos grandes feitos, mas em listas de preços, de salários, contratos, testamentos, inventários, certidões de batismo, óbito, casamento e nascimento. (Reis, 2000).

M. Bloch e L. Febvre pertencem ao que se costuma chamar de primeira geração dos *Annales*. A segunda geração, caracterizada por uma produção historiográfica predominantemente demográfica, tem como representantes principais Fernand Braudel e Robert Mandrau.

Somente no fim da década de 1960, surge outra corrente historiográfica chamada de “*terceira geração dos Annales*”, que passou a explorar o chamado campo das mentalidades, contando com pesquisadores como Jacques Le Goff e Pierre Nora. Com esta nova corrente, segundo Vainfas (1996, p. 22),

abriu-se o caminho para que a produção historiográfica francesa fosse ‘do porão ao sótão’, metáfora então usada para exprimir a mudança de preocupações da base socioeconômica ou da vida material para os processos mentais, a vida cotidiana e suas representações.

A respeito dos temas abordados pelos representantes da escola das mentalidades, nota-se a preferência por assuntos ligados ao cotidiano e às representações: o amor, a morte, a família, a criança, as bruxas, os loucos, a mulher, os homossexuais, o corpo, a morte, os modos de vestir, os modos de chorar, de comer. Desde o início, predominaram os estudos sobre a História Medieval e a História Moderna, havendo, no entanto, grande heterogeneidade quanto aos pressupostos teórico-metodológicos e aos resultados das investigações.

Vainfas (1996, p. 56) explica que

acuada por críticas de diversos matizes, o grande refúgio da história das mentalidades, de seus temas e objetos, foi a chamada *história cultural* ou *nova história cultural*, um campo em geral mais consistente, posto que, em suas principais versões, procurou defender a legitimidade do estudo do “mental” sem abrir mão da própria história como disciplina específica, buscando corrigir as imperfeições teóricas que marcaram a corrente das mentalidades da década de 1970.

Vainfas (op. cit, p. 36) analisa o que hoje se chama **história cultural** a partir de quatro características bastante abrangentes. A primeira é a aproximação com a

antropologia, a admissão de que a história deve ser vista sob a ótica da longa duração e a simpatia por temas das mentalidades e do cotidiano, no que se aproxima da chamada história das mentalidades.

A segunda característica da história cultural é o fato de ela apresentar-se como uma “nova história cultural”, em tudo diferente da antiga “história da cultura”, disciplina acadêmica dedicada ao estudo das artes, da literatura, da filosofia, portanto vinculada ao mundo da cultura letrada. Esta nova história cultural, ao contrário, apesar de não recusar as expressões culturais das elites ditas letradas, abraça as manifestações das massas anônimas, representadas por suas festas, movimentos de resistência e crenças heterodoxas.

A terceira característica é a preocupação demonstrada pelos historiadores da história cultural em estudar o papel das classes sociais, da estratificação e do conflito social, o que não aparecia de modo claro nos textos teóricos da história das mentalidades da década de 70.

Finalmente, a quarta característica é o interesse por uma história plural, em oposição àquela voltada apenas para os documentos históricos tradicionalmente consagrados pela historiografia. A História Cultural amplia as fontes de investigação através da literatura, da história oral, de cartas, biografias, diários, iconografia, registros de cartórios.

Ainda segundo Vainfas (op. cit, p. 59, 60), há três maneiras principais de tratar a história cultural de modo a distingui-la da “antiga” história das mentalidades, de acordo com os interesses e campos de pesquisa a que os historiadores se dedicam.

São elas:

1) A história da cultura praticada pelo italiano Carlo Ginzburg, que estabeleceu as noções de cultura popular e de circularidade cultural. Um exemplo seria a obra *O queijo e os vermes*, publicada em 1976.

2) A história cultural de Roger Chartier, historiador vinculado, por origem e vocação, à historiografia francesa, responsável pela divulgação de conceitos como representação e apropriação, aplicados ao estudo da leitura durante o Antigo Regime, conforme seu livro *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime*, de 1987.

3) A história da cultura produzida pelo inglês Edward Thompson, especialmente

sua obra sobre movimentos sociais e o cotidiano das “classes populares” na Inglaterra do século XVIII. Sua principal obra é *The Making of the English working Class*, publicado na década de 1960 e traduzido no Brasil na década de 1980 como *A formação da classe operária inglesa*.

Segundo Roger Chartier (1990, p. 17), “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Ele propõe o conceito de cultura como **prática** e sugere para seu estudo as categorias de **representação** e de **apropriação**.

Para Chartier (1990, p.19), o modo de perceber o mundo social é organizado como “categorias fundamentais de percepção de apreciação do real”, cuja produção varia de acordo com as classes sociais ou com os meios intelectuais em que se dão. “São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.”

As representações assim construídas, não são neutras: Chartier destaca que são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam, sendo necessário relacionar, para compreendê-las, cada representação social e os discursos proferidos, com a posição de quem os profere.

Para Chartier (Op. cit, p. 19), portanto,

Pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.

Além do conceito de representação, outro pressuposto fundamental dentro do quadro teórico de Chartier é o conceito de **apropriação**, que ressalta ser diferente daquele defendido por Foucault, que pensava a apropriação como um confisco que colocava os discursos fora do alcance daqueles que o produziam. Em entrevista a Carlos Aguirre Anaya, ele explica que

o termo (apropriação) é interessante; permite vincular as duas dimensões etimológicas que estão presentes nele: apropriar-se é estabelecer a propriedade sobre algo; e, desta maneira, o conceito de apropriação foi

utilizado por Michel Foucault para descrever todos os dispositivos que tentam controlar a difusão e a circulação dos discursos, estabelecendo a propriedade de alguns sobre o discurso por meio de suas formas materiais. E **existe a apropriação no sentido da hermenêutica, que consiste no que os indivíduos fazem com o que recebem, e que é uma forma de invenção, de criação e de produção desde o momento em que se apoderam dos textos ou dos objetos recebidos.** Desta maneira, o conceito de apropriação pode misturar o controle e a invenção, pode articular a imposição de um sentido e a produção de novos sentidos (...). (CHARTIER, 2001, p. 67) [grifo meu]

Na introdução de *A História Cultural – entre práticas e representações*, Chartier (1990, p. 26), vai além, quando diz que sua reformulação da noção de apropriação afasta-se igualmente do sentido que a hermenêutica dá à palavra, “entendida como o momento do trabalho de refiguração da experiência fenomenológica, postulada como universal, a partir de configurações textuais particulares”, para afirmar que

A apropriação, tal como a entendemos, tem por objectivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. (CHARTIER, op. cit., p. 26)

Se a representação é a forma de ver, mais abstrata, seu estudo deve se voltar para os modos de fazer, isto é, as **práticas** concretas que podem ser percebidas em toda sociedade ao se apropriar de determinado bem cultural, como por exemplo, a leitura, campo estudado por Chartier.

Para Chartier as manifestações culturais são produzidas “entre práticas e representações”, e os sujeitos produtores ou receptores da cultura circulariam entre estes dois pólos. Assim,

saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa, antes de mais nada, identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais. (CHARTIER, 1990, p. 56).

Aplicando estas categorias a seu campo de estudo, a leitura, Chartier (1990) defende que cada época, cada meio tem uma modalidade partilhada de ler, que afeta o sentido do texto. Isto implica dizer que os textos estão presos na rede contraditória das utilizações que os constituíram historicamente e que a construção dos sentidos para o texto também é afetada por estas variáveis.

Decorre daí que, para Chartier (Op. cit., p. 127), reconstituir o processo através do qual as obras adquirem sentido,

exige considerar as relações estabelecidas entre três pólos: o texto, o objeto que lhe serve de suporte e a prática que dele se apodera. Das variações deste relacionamento triangular, dependem, com efeito, mutuações de significado que podem ser organizadas nalgumas figuras.

Nesta discussão, Chartier chama a atenção para a importância da questão do suporte ou materialidade do texto na construção do sentido. Os textos são corporificados em livros e o estudo dos vestígios que se pode detectar em sua letra mostram as formas e modos de ler previstos para leitores diversos; persistem no texto elementos espalhados pelo autor buscando assegurar uma leitura que garanta a correta interpretação que se deveria dar a ele. Seriam os chamados **protocolos de leitura** que inscrevem no texto a imagem de um “leitor ideal”, cuja competência adequada codificaria o sentido preciso com o qual o autor pretendeu escrevê-lo.

Há outro tipo de protocolo de leitura que interessa a Chartier, que é o que está inscrito na própria matéria tipográfica, matéria em geral, de responsabilidade do editor, que o utiliza de modo a favorecer um certo tipo de leitura, caracterizando o seu próprio “leitor ideal”, que não precisa nem mesmo assemelhar-se àquele suposto pelo autor.

Para Chartier (1994, p. 98),

trata-se, antes de mais nada, de sinalizar como os objetos tipográficos encontram inscritos em suas estruturas a representação espontânea, feita por seu editor, das competências de leitura do público ao qual ele os destina.

Enfim, esses protocolos de edição ou de impressão, carregados pelos suportes físicos dos textos, encaminham uma reflexão a propósito da relação entre suporte material e construção do sentido, fundamental para a determinação de sua efetuação nas práticas. Segundo Pécora (2001, p. 11):

A materialidade do suporte passa a ser inalienável do espírito das representações a que seus usos deram margem. Daí que, para Chartier, fazer a história das práticas de leitura inclui privilegiadamente o levantamento dos usos históricos do livro e das várias formas particulares do impresso. O seu materialismo dos meios o faz falar da “ordem do livro, antes da “ordem do discurso”, e menos da ordem dos livros que daquela que existe na aparente desordem dos seus usos.

Para Chartier (1994), é necessário separar dois conjuntos de dispositivos,

freqüentemente confundidos, que visam ao controle do sentido a ser construído pelo leitor: os procedimentos de produção de textos – a cargo do autor - e os procedimentos de produção de livros - de responsabilidade do editor e demais responsáveis pelo pólo da produção. Como ele afirma em outro ensaio, citando o bibliógrafo americano R. E. Stoddard, “façam o que fizerem, os autores *não* escrevem livros. Os livros não são de modo nenhum escritos. São manufacturados por escribas, e por impressoras e outras máquinas”. (Chartier, 2001, p. 126).

Estes dois dispositivos seriam:

a) Procedimentos de produção de textos: “são as senhas, explícitas ou implícitas, que um autor inscreve em sua obra a fim de produzir uma leitura correta dela, ou seja, aquela que estará de acordo com sua intenção” (Chartier, 1994, p.96).

Estas instruções visam definir o que deve ser uma relação correta com o texto, impondo um sentido para ele. Assim, o autor procura inscrever no texto as convenções sociais ou literárias que permitirão sua classificação e compreensão, utilizando técnicas que “como uma maquinaria deverão produzir efeitos obrigatórios, garantindo a boa leitura”. (Ibidem, p. 97).

Estes seriam dispositivos resultantes da escrita, puramente textuais, pensados pelo autor como protocolo de leitura, que orienta o modo de ler, procurando colocar o leitor no lugar pensado e desejado por ele, autor. A leitura se configura como uma tensão entre o sentido pensado pelo autor e aquele a ser construído pelo leitor.

b) Procedimentos ligados às formas tipográficas: ligados à própria impressão do texto, englobando a disposição e a divisão deste, sua tipografia e a inclusão de ilustrações.

São procedimentos que não pertencem mais à escrita, mas à impressão e que são decididos pelo editor, levando o leitor a poder construir sentidos diferentes daqueles pretendidos pelo autor. Trata-se de uma segunda maquinaria, “puramente tipográfica, que sobrepõe seus próprios efeitos, variáveis segundo a época, aos de um texto que conserva em sua própria letra o protocolo de leitura desejada pelo autor”. (Chartier, op. cit., p. 97)

Tais procedimentos autorais e editoriais estão presentes de maneira significativa nos estudos feitos por Chartier sobre os livros da *Bibliothèque Bleu, ou Biblioteca Azul*,

traduzida para o português como *literatura de cordel*, uma fórmula editorial criada no século XVII pelos editores de Troyes, buscando estender seu público leitor ao campo dos leitores mais populares e menos letrados.

Do ponto de vista das **estratégias editoriais**, a fórmula, inventada pelos Outdot, e copiada por seus concorrentes, os Garnier, faz circular pela França livros de baixo preço, impressos em grande número e divulgados através da venda ambulante. Tratava-se de livros brochados, com capa de papel azul (às vezes também vermelho ou cor de mármore), impressos com letras desvanecidas e mal distribuídas, ilustrados com gravuras de refugo e vendidos a preços modestos. Os temas contemplavam a devoção, o imaginário e os livros práticos ou de utilidade. Essa prática conhece seu apogeu entre os séculos XVII e XVIII e também ocorre na Inglaterra, com os chapbooks, e na Espanha, com os pliegos de cordel.

A prática dos editores consistia em selecionar **entre os textos já editados** aqueles que lhes parecesse convir às expectativas ou capacidades da clientela a atingir, promovendo três tipos de intervenção: a remodelagem da apresentação do texto (ampliando a divisão em capítulos), a redução e simplificação das frases, e a supressão de palavras obscenas, escatologias e citações blasfematórias.

Tais estratégias editoriais visam à ampliação do público leitor que predominantemente, era cidadão e parisiense, considerando os modos de apropriação da coleção por este público mais popular. Deste modo, a fórmula editorial da Literatura de Cordel torna acessível a leitura das obras a um público pouco familiarizado com as edições letradas.

Os estudos de Chartier, principalmente as reflexões que traz em relação à Literatura de Cordel, contribuem para o desenvolvimento de minha pesquisa, considerando que ela aborda a questão das fórmulas editoriais criadas a partir de obras clássicas já lançadas no mercado para determinado público letrado e que os editores adaptam para outro público, no caso, o infantil.

1.2– Michel Foucault: a ordem do discurso

Uma das formas de analisar as adaptações contemporâneas de clássicos para

os jovens leitores é aquela defendida por Monteiro (2002), que as classifica como *paráfrases* para o público escolar. Segundo este autor, são textos novos construídos sobre enredos antigos, são apropriações textuais. Paráfrase “refere-se a um conceito dos antigos gregos: a possibilidade de narrar uma história com palavras próprias, mantendo o enredo original; ou de traduzir uma passagem difícil em termos mais simples”. (Ibidem, p. 10)

Monteiro se apóia em Affonso Romano de Sant’Anna, outro autor a defender que essa idéia de simplificação e explicação de um texto complicado através de uma versão mais compreensível, se sustenta pela paráfrase, inclusive na arte e na religião:

Em verdade, tanto a ciência quanto a arte e a religião usam da paráfrase como instrumento de divulgação. (...) Igualmente há algumas edições da Bíblia até em português, onde o texto sagrado é parafraseado para uma linguagem mais atual. Pode-se assim considerar que onde a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem. (SANT’ANNA, 1999, p. 21)

Monteiro e Sant’Anna se voltam para a forma assumida pelo texto, para a maneira como se diz ou se escreve uma obra. Ambos se referem à existência de textos mais complexos, que precisam ser facilitados para se tornarem acessíveis a outros tipos de leitores.

No entanto, Foucault (1999), filósofo e epistemólogo francês, cujo trabalho se inscreve em campos como o da Filosofia, História, Sociologia, Medicina, Psicologia, Estudos de Gênero e Literatura, ao inserir a discussão sobre os vários tipos de texto no campo do discurso, ou seja, no plano das idéias, da organização da percepção simbólica que a sociedade tem do mundo, permite ir além desse aspecto lingüístico das adaptações apontado por Monteiro e Sant’Anna. É ele o segundo pensador cujas idéias vão auxiliar o encaminhamento da reflexão a respeito das adaptações de textos clássicos para o público infantil.

Para o presente trabalho, não será utilizado o quadro completo da obra de Foucault, que pela sua extensão e complexidade exigiria estudos muito mais aprofundados. Detenho-me em algumas reflexões foucaultianas que me ajudam na análise que pretendo desenvolver, principalmente naquelas apresentadas por ele na obra *A Ordem do discurso*, sua aula inaugural em 2 de dezembro de 1970, no Collège

de France.

A *ordem do discurso* pode ser considerado, como informa a tradutora na contracapa da obra, um texto de ligação entre outras obras de Foucault, datadas dos anos 60, como *História da loucura, As palavras e as coisas, A arqueologia do saber*, centradas predominantemente na análise das condições de possibilidade das ciências humanas, e as que se seguiram a maio de 68, como *Vigiar e punir*, voltadas ao exame da microfísica do poder.

Trata-se de uma aula a respeito do poder do discurso e dos mecanismos sociais e lingüísticos criados para controlar sua produção. Foucault (2004, p. 8) diz supor

que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Segundo Foucault, há várias formas de controlar a produção dos discursos em nossa sociedade e ele analisa algumas delas. Em primeiro lugar, ele nos fala de três sistemas de *exclusão* que atingem o discurso e que se exercem do exterior:

1) **a interdição** (a palavra proibida), principalmente nas regiões da sexualidade e da política. Não se pode falar de tudo em qualquer circunstância; “qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (Ibidem, p. 9);

2) **a separação e a rejeição** (a segregação da loucura); Foucault, nesta interdição se refere à oposição razão e loucura, exemplificando que durante a Idade Média, a palavra do louco, seu discurso, eram considerados nulos;

3) **a oposição do verdadeiro e do falso** (a vontade de verdade), um sistema de exclusão histórico, institucionalmente constrangedor que está ligado à vontade de verdade, “reconduzida pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído”. (Ibidem, p. 17).

Foucault se propõe também a isolar outro grupo de procedimentos, desta feita internos, já que se trata dos próprios discursos exercendo seu próprio controle, buscando submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso. São eles:

1) **o comentário**: toda sociedade tem dois tipos de discurso – os que “se dizem” e desaparecem porque constituem os atos mais corriqueiros de fala, e os outros

“discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer”. (Ibidem, p. 22)

Esses discursos são os textos religiosos, jurídicos e, de certa forma, os textos científicos e “também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto, e que chamamos de ‘literários’”.

o comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. (...) O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta. (Ibidem, p. 25)

2) **o autor**, outro princípio de rarefação de um discurso, é entendido não como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu o texto, mas “como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. (Foucault, op. cit., p. 26). Há discursos que dispensam a atribuição de um autor, mas há campos, como, por exemplo, o científico e o literário, nos quais a autoria é pré-requisito para sua aceitabilidade.

O princípio do autor limita o acaso do discurso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade e do eu.

3) **As disciplinas** seriam outro princípio de limitação do discurso, ao estabelecer em seu desenvolvimento o que é verdadeiro e pertinente a um campo do conhecimento, e Foucault cita como exemplos a medicina e a biologia.

Foucault estabelece um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle dos discursos e que determinariam as condições de seu funcionamento, impondo aos indivíduos que os pronunciam um certo número de regras, impedindo desta forma o acesso a eles. Mais precisamente: “nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes)”. (Ibidem, p. 37).

Os procedimentos controladores dos discursos dos grupos que se distinguem uns dos outros constituem sistemas de restrição de três formas. O primeiro, pode ser identificado nos discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e políticos.

Foucault dá um exemplo de sociedades do discurso, formadas pelos rapsodos

gregos que possuíam, apenas eles, o conhecimento dos poemas e das técnicas para recitá-los. Seria o que ele chama de “os rituais da palavra”.

Além destes, aponta para os grupos doutrinários, “a doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam.” (Ibidem, p. 43)

Há, finalmente, a apropriação social dos discursos, na qual a escola vai exercer papel preponderante, ao contribuir para a exclusão ou inclusão de determinados discursos em suas práticas: Conforme Foucault (op. cit., p. 44) “Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo”.

Para a presente pesquisa, a questão trazida por Foucault sobre *comentário* é que será levada em conta na análise das adaptações infantis de obras clássicas.

Histórica e socialmente, algumas obras são consideradas pelas comunidades letradas como discurso fundador; exemplo disso seriam as obras de Platão, Milton, Shakespeare ou de um cientista como Einstein. Delas emergem outros discursos ou obras consideradas, segundo a perspectiva foucaultiana, como comentários.

Aliás, nenhum discurso é fundador quando nasce. É a história que determina que alguns escritores ou cientistas sejam comentados ao infinito, tornando as obras destes autores textos fundadores.

No caso da *Odisséia*, a obra em si seria o texto fundador em relação às adaptações para o leitor infantil, ou texto fundador seriam os mitos que a alimentaram? Nesta direção, para este trabalho tomo as adaptações da *Odisséia* como comentários¹³, acompanhando Foucault (op. cit., p. 24) quando diz que

Uma mesma e única obra literária pode dar lugar, simultaneamente, a tipos de discurso bem distintos: a *Odisséia* como texto primeiro é repetida, na mesma época, na tradução de Bérard, em infindáveis explicações de texto, no *Ulysses* de Joyce.

¹³ A idéia de que as adaptações de clássicos podem ser consideradas **comentário**, assumida na análise das obras escolhidas, foi apresentada e desenvolvida pelo Prof. Percival Leme Brito, na Palestra “D. Quixote e as adaptações dos clássicos para crianças e jovens”, proferida em 07/07/2005, durante o 15º COLE, em Campinas/SP.

Neste caso, cada uma das duas versões da *Odisséia* para crianças analisadas, aponta ao mesmo tempo para o novo, para o não dito e para o repetido, o reconhecido pelo “texto primeiro”. O que a *Odisséia* de Chianca e a *Odisséia* de Ruth Rocha deslocam da *Odisséia* de Homero? Que formas assumem para se apresentarem como novas ao leitor e, ao mesmo tempo, serem reconhecidas de maneira controlada pelo texto fundante?

E a questão da **autoria** como fica? Para Foucault, o princípio da autoria seria complementar ao do comentário, sendo “o autor aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”, que também limita o acaso do discurso, ao impor esse “jogo de uma *identidade* que teria a forma da *repetição* e do *mesmo*. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma *identidade* que tem a forma da *individualidade* e do eu”. (Ibidem p. 29). Homero seria, assim, o autor ideal para Foucault, já que representa o princípio da autoria, por não ter, segundo ele, de fato existido.

Desse modo, se o texto primeiro convida à repetição infinita, ao dizer de outro modo, mas sempre marcado pela identidade de quem diz, discutir se as adaptações são obras de autoria torna-se irrelevante, deslocando-se o foco da discussão para *o modo como se diz*.

No caso desta pesquisa, as adaptações de clássicos para crianças, serão analisadas a partir dos estudos desenhados por Foucault e por Chartier, em dois principais aspectos: pelo discursivo - a forma como se diz – e por sua fórmula editorial, parte também do discursivo, mas que envolve outros aspectos ligados à materialidade das obras.

2 – JUSTIFICATIVAS E OPÇÕES METODOLÓGICAS

As considerações apresentadas desenham a idéia de que o mito vem se mantendo como produção de interesse das editoras, ampliando-se e diversificando-se em alguns períodos, com a preocupação de conquistar o leitor escolar - preocupação revelada já na apresentação das obras nos catálogos, através de estratégias editoriais variadas.

De que modo este interesse pelos mitos pode ser mantido, incentivado e assegurado ao longo do tempo, entre várias gerações, especificamente na atual geração de leitores infantis?

Segundo Bourdieu (2001, p. 250), “o livro muda pelo fato de que não muda enquanto o mundo muda. É muito simples. Quando o livro permanece e o mundo em torno dele muda, o livro muda”. Se considerarmos as palavras deste estudioso para as discussões trazidas nesta pesquisa sobre mitos, a pergunta que se faz é: o que muda e o que permanece nos mitos quando o mundo muda e o leitor é outro? Não mais o adulto, não mais o das primeiras décadas do século XX, não mais o dos anos 70?

A partir do aporte teórico, principalmente construído por Chartier (1990; 2001) e Foucault (2004), pretendo investigar o modo como as editoras voltadas para o público escolar operam ao transformar os mitos gregos em livros infantis, buscando as estratégias que utilizam para manter atualizado o interesse por este tipo de texto tão antigo, aparentemente distante do mundo de crianças contemporâneas.

O termo *estratégia* será utilizado em dois sentidos: aquele que lhe atribui Roger Chartier (2001) e aquele que lhe dá Certeau (1994). Para Chartier, estratégias seriam procedimentos e intervenções textuais e editoriais que visam conformar determinado gênero a determinado público, pensadas no pólo da produção pelos autores, adaptadores, ilustradores e editores.

Por outro lado, as editoras criam mecanismos para controlar a leitura, impondo um querer e um poder, ou seja, como postula Certeau (1994, p. 99), utilizam uma *estratégia*, que poderia ser definida também como “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica),

pode ser isolado”.

A edição de livros destinados ao público escolar atende a interesses diversos das editoras, um deles o econômico, uma vez que, como qualquer empresa, elas estão constantemente desejosas de ampliar seus lucros, no que são auxiliadas pela existência de expectativas pedagógicas que tornam a mercadoria “livro” adequada a um objetivo cultural específico.

Nas palavras de Jaime Pinsky, ele próprio representante deste segmento comercial, já que fala como diretor da Editora Contexto, “os editores leram Marx, se não leram, entenderam mesmo sem ler, quer dizer, eles sabem que o que define realmente o produto é a possibilidade de circulação desse produto.” (Munakata, apud Batista, 2002, p. 569).

Pensando nesse aspecto, para a realização da análise a que esta pesquisa se propõe, foram escolhidas duas adaptações da *Odisséia* entre as 25 obras infantis levantadas, por vários motivos. Primeiramente porque, juntamente com a *Ilíada*, é a mais antiga obra sobre mitos e também porque é o título que aparece mais vezes publicado entre as quatro editoras pesquisadas. Em segundo lugar, porque se trata de projetos editoriais diferentes, que acredito servirão ao propósito de levantar e analisar as estratégias do pólo da produção ao adaptar mitologia grega para as crianças. Finalmente, porque dos títulos encontrados, a *Odisséia* é a obra que tem o texto estabelecido para o público adulto em versões em prosa e em verso, o que fornece elementos para a análise objetiva de modificações e supressões nas adaptações para o público infantil, quanto a fatos do enredo, personagens e outros elementos próprios da narrativa literária.

As obras escolhidas foram: *Odisséia* (2000) – adaptação de Leonardo Chianca – Editora Scipione; e *Ruth Rocha conta a Odisséia* (2000) – Editora Companhia das Letrinhas.

Outro movimento exigido pela pesquisa foi a opção por duas versões da *Odisséia* de Homero, em formato integral para adultos. Uma delas é a tradução do texto grego em versos, feita por Manuel Odorico Mendes, numa Edição de Antonio Medina Rodrigues, publicada em 1996 pela Editora da Universidade de São Paulo, como parte da Coleção Texto & Arte; trata-se de uma obra que, pelo cuidado editorial, deixa

evidente sua destinação a um público mais erudito.

A outra versão escolhida é uma transposição francesa para a prosa, apresentada por Médéric Dufour e Jean Raison, traduzida para o português por Antônio Pinto de Carvalho e publicada em 1979 pela Abril Cultural, numa edição que parece destinada a um público mais alargado, o que já está sinalizado no fato de estar em prosa.

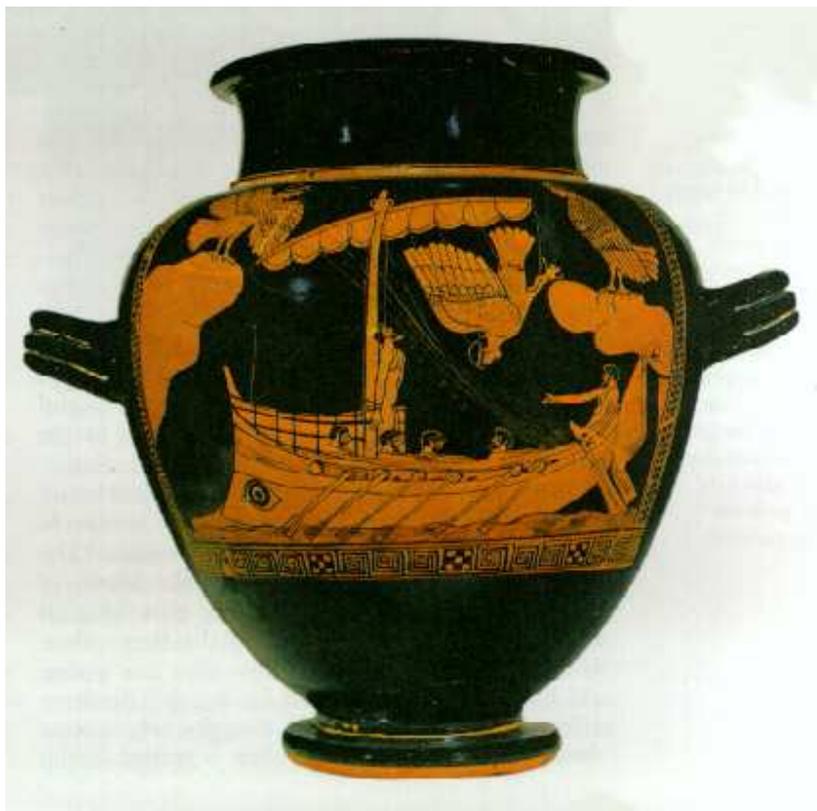
Não há o estabelecimento de juízo de valor entre as obras adultas e as infantis, como se uma fosse melhor ou pior que a outra, como também não há uma perspectiva de investigação de “faltas” pretensamente cometidas na versão para o público infantil, vistas como “o que se perde” em relação à versão para o público adulto. A intenção é apostar no confronto, olhando para as intervenções editoriais como estratégias para atender ao leitor infantil, considerando que originalmente a obra não se destinava a este público. A obra passa a ser capítulo para ser incorporado a uma formação humanística cultural, motivo pelo qual é antecipada ao leitor infantil.

3 - A ODISSÉIA DE HOMERO PARA ADULTOS

Odysseus - Persona

Pois de ilha em ilha todo te percorreste
Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa
Até as rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias.

(Sophia de Mello Breyner Andresen)



Odiseu e as sereias. 500-480 a.C. Londres, British Museum.

A *Odisséia*, do ponto de vista da crítica literária, originalmente pertence a um gênero chamado de poesia épica, que se constitui na narrativa de fatos, própria para recitação, sendo, juntamente com a *Ilíada*, as obras que principiam esse tipo de narrativa na literatura ocidental. Foram fonte de inspiração para poetas de épocas posteriores, dentre eles Virgílio, autor da *Eneida*, e Luís Vaz de Camões, que escreveu *Os Lusíadas*.

Os estudiosos destas obras clássicas afirmam que a *Odisséia* teria surgido depois da *Ilíada*, cerca de 800 anos antes de Cristo. Sobre Homero, a quem se atribui a criação da *Odisséia* e cuja existência começa a ser posta em dúvida já no século XVIII, muito se tem escrito; há, inclusive, a chamada *questão homérica*, uma discussão entre críticos de diferentes correntes, que apontam diferenças de estilo entre as duas obras, o que provaria que teriam sido compostas por autores diferentes. Tal fato explicaria, talvez, a Cia. das Letrinhas creditar a Ruth Rocha a autoria da *Odisséia* e da *Ilíada* que recontou, como se pode ver na contracapa da edição analisada no próximo capítulo.

Quanto ao título das duas obras, *Ilíada* tem sua origem em *Ílion*, ou Tróia, já que vai narrar o último ano da guerra entre gregos e troianos por causa do rapto de Helena, esposa de Menelau, rei de Esparta. O título *Odisséia* vem do nome grego de Ulisses, rei de Ítaca, Odysseus, constituindo-se no relato de suas aventuras e desventuras na viagem de volta a Ítaca após o término da guerra de Tróia.

A respeito das características do gênero épico, segundo Moisés (1995, p. 184),

a poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme e/ou permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia; o protagonista da ação há de ser um herói de superior força física e psíquica, embora de constituição simples, instintivo, natural; o amor pode inserir-se na trama heróica, mas em forma de episódios isolados; e, sendo terno e magnânimo, complementar harmonicamente as façanhas de guerra.

Na *Odisséia*, encontramos todos estes elementos: Odisseu ou Ulisses é um herói forte e valente, que vive aventuras fantásticas para conseguir voltar aos braços de sua fiel esposa Penélope, eternamente a esperá-lo na distante Ítaca.

Quanto à estrutura, ainda segundo Moisés (1995), o poema épico deve

constituir-se de três partes autônomas:

- a) **a proposição** – onde se anuncia o tema da obra.
- b) **a invocação** – o apelo do aedo/poeta para que os deuses ou as musas o auxiliem na tarefa empreendida, isto é, “cantar com engenho e arte”, nas palavras de Camões, os feitos heróicos.
- c) **a narração** – a parte principal, a mais extensa, que contém o relato minucioso da ação executada pelo herói. A seqüência cronológica preferida é aquela que surpreende a ação já começada, isto é, *in media res*. Quanto ao epílogo, deve conter o imprevisto, mas precisa ser verossímil, coerente e ter um final feliz.

Na *Odisséia*, esta estrutura está distribuída em 24 cantos, começando a narração *in media res*, pois já se passaram vinte anos desde que Odisseu partiu de Ítaca para Tróia. Muitos outros heróis regressaram com o final da guerra, que deu a vitória aos gregos, mas Odisseu encontra-se preso aos encantos da ninfa Calipso, na distante Ilha Ogígia, o que já nos é apresentado no Canto I da obra:

Canta, Ó Musa, o varão que astucioso,
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,
Viu de muitas nações costumes vários.
Mil transeis padeceu no equóreo ponto,
Por segurar a vida e aso seus a volta;
Baldo afã! Pereceram, tendo, insanos,
Ao claro Hiperiãoio os bois comido,
que não quis para a pátria alumiá-los.
Tudo, ó prole Dial, me aponta e lembra.
Da guerra e do mar sevo recolhidos
Os que eram salvos, um por seu consorte
Calipso, ninfa augusta, apeteendo,
Separava-o da esposa em cava gruta.
O Céu porém traçou, volvendo-se anos,
De Ítaca reduzi-lo ao seio amigo,
Onde novos trabalhos o aguardavam.

(HOMERO, trad. de Manuel Odorico Mendes, 1996, Livro I, v. 1 a 16)

Transpor todos esses elementos clássicos para uma obra destinada ao público infantil é tarefa não muito fácil, à qual, no entanto, vários autores, de diferentes editoras, têm se dedicado. Ao que parece, tanto os editores e autores quanto os adultos

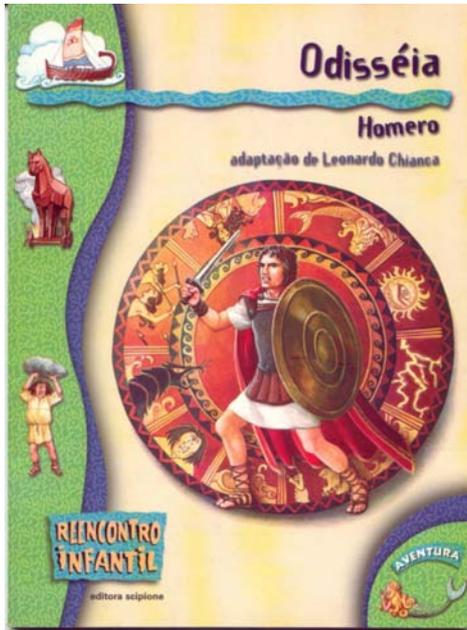
responsáveis pela educação das crianças, reconhecem a necessidade de colocá-las em contato com este texto fundador da literatura ocidental, principalmente através da escola.

Como fazê-lo, porém? Retomando as idéias de Foucault, os comentários são infinitos e cada um encontra sua própria maneira de continuar a dizer o que foi dito de forma tão singular por Homero, no desejo de construir novos sentidos para a *Odisséia*.

O trabalho de aproximação entre as adaptações da Companhia das Letrinhas e da Scipione, buscará sentidos para duas questões centrais: 1) Que fórmula editorial parece ter sido planejada para manter presente o mundo dos mitos gregos na tradição escolar e na educação do leitor? 2) como uma obra que traz elementos da mitologia grega é apresentada ao jovem leitor do século XXI?

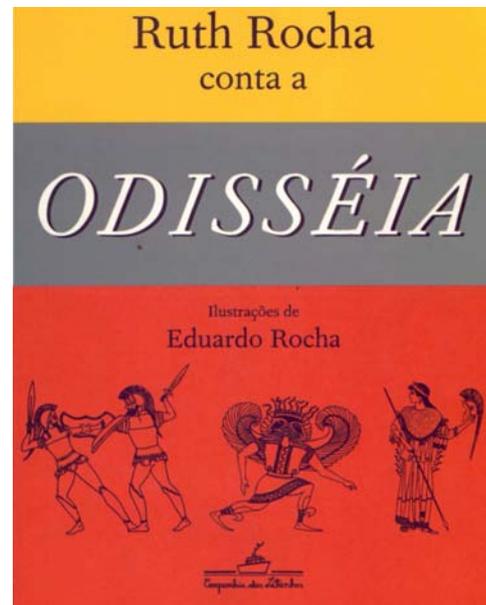
No encaminhamento das discussões sobre estas duas questões centrais, tentarei identificar nas duas adaptações analisadas: a) as mudanças que ocorrem em uma mesma obra editada por diferentes editoras, do ponto de vista do enredo; b) os pontos de semelhança e de afastamento em relação ao texto da obra fundante, fonte para o trabalho de adaptação; c) os procedimentos dos escritores ao transformar/adaptar obras sobre mitos gregos ao público leitor infantil contemporâneo.

4. A *ODISSÉIA* INFANTIL EM DOIS PROJETOS EDITORIAIS



Odisséia, Adapt. Leonardo Chianca. Editora Scipione, 2000.

Ruth Rocha conta a Odisséia. Cia. das Letrinhas, 2000.



4.1 – A adequação do texto: o trabalho do adaptador

A adequação do texto das obras ao público infantil é uma estratégia editorial fundamental, que exige dos envolvidos no pólo da produção atenção especial na escolha do profissional encarregado de recontar o enredo da obra escolhida, de modo a adaptá-la ao público infantil.

Esta adequação se faz necessária porque os mitos gregos não surgiram como literatura para crianças. Na verdade, pertencem ao que se costuma chamar de obras clássicas ou cânone, isto é, obras literárias de tradição, pertencentes ao universo adulto, que não contemplam apenas o gênero narrativo, mas incluem a poesia, o teatro e mesmo a filosofia.

As adaptações seriam, assim, o primeiro contato do jovem leitor com estas obras literárias, entre as quais estão os mitos, cuja complexidade as colocaria além da possibilidade de compreensão da criança.

Ana Maria Machado (2002, p. 12), ela própria adaptadora de algumas obras para o público escolar, defende que

não é necessário que essa primeira leitura seja um mergulho nos textos originais. Talvez seja até desejável que não o seja, dependendo da idade e da maturidade do leitor. Mas creio que o que se deve procurar propiciar é a oportunidade de um primeiro encontro. Na esperança de que possa ser sedutor, atraente, tentador. E que possa redundar na construção de uma lembrança (mesmo vaga) que fique por toda a vida. Mais ainda: na torcida para que, dessa forma, possa equivaler a um convite para a posterior exploração de um território muito rico, já então na fase das leituras por conta própria.

Falar em adaptação de textos para crianças e jovens, como fica implícito na citação acima, implica sempre assumir que existe um texto complicado, escrito em linguagem erudita, com estilo pouco claro e direto, que para ser entendido por quem ainda não é adulto e letrado precisa ser “traduzido”. Sendo assim, há a necessidade de um mediador do encontro entre a criança e o texto “adulto”, alguém que funcione como intérprete. O adaptador seria tal intérprete, encarregado de recontar, isto é, contar com palavras mais simples um enredo que já existe na escrita de outro autor, que foi o criador da história.

A adaptação não é um gênero recente, como já foi mostrado em outros

momentos deste trabalho; desde antes da publicação de *O Vellocino de Ouro* esta prática está presente na literatura para crianças. Este modo “simplificado” de narrar pode ser ilustrado de forma metalingüística em Monteiro Lobato, escritor bem sucedido no ofício de recontar, ou melhor, de apresentar o mundo das obras clássicas às crianças. Em *Dom Quixote das Crianças*, obra publicada em 1936 – mesmo ano de publicação de *O Minotauro*, D. Benta se dispõe a ler a bela história do fidalgo espanhol, diretamente de “dois volumes enormíssimos e pesadíssimos”, de uma edição feita em Portugal, uma tradução de autoria dos famosos Viscondes de Castilho e de Azevedo, mas é interrompida pelas reclamações de Emília quanto ao estilo de Cervantes:

E dona Benta começou a ler:

- “Num lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga e galgo corredor”.

- Ché! – exclamou Emília. – Se o livro inteiro é nessa perfeição de língua, até logo! Vou brincar de esconder com o Quindim. Lança em cabido, adarga antiga, galgo corredor... Não entendo essas viscondadas, não...

- Pois eu entendo – disse Pedrinho. – Lança em cabido quer dizer lança pendurada em cabido; galgo corredor é cachorro magro que corre e a adarga antiga é... é ...

- Engasgou! – disse Emília. – Eu confesso que não entendo nada. Lança em cabido! Pois se lança é um pedaço de pau com um chuço na ponta, pode ser “lança atrás da porta”, “lança no canto” – mas “no cabido”, uma ova! Cabido é de pendurar coisas, e pedaço de pau a gente encosta, não pendura. Sabem que mais, meus queridos amigos? Vou brincar de esconder com o Quindim...

- Meus filhos – disse Dona Benta -, esta obra está escrita em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma, razão pela qual se tornou clássica. Mas como vocês ainda não têm a necessária cultura para compreender as belezas da forma literária, **em vez de ler vou contar a história com palavras minha.**

- Isso! – berrou Emília. – com palavras suas e de Tia Nastácia e minhas também – e de Narizinho – e de Pedrinho – e de Rabicó. Os viscondes que falem arrevesado lá entre eles. **Nós que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo de clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido. Comece.**

E Dona Benta começou, **da moda dela:**

- Em certa aldeia da Mancha (que é um pedaço da Espanha), vivia um fidalgo, aí duns cinqüenta anos, dos que têm lança atrás da porta, adarga antiga, isto é, escudo de couro, e cachorro magro no quintal – cachorro de caça. (LOBATO, 1995, pp. 144). [grifos meus]

Como se pode observar no trecho transcrito, Dona Benta atua como adaptadora ao transformar um texto canônico, complicado para o entendimento das crianças, em um texto de estilo claro, fluente, estilo “de clara de ovo”, nas palavras irreverentes de Emília. Ela revela alguns dos recursos que os adaptadores usam ao adaptarem obras clássicas para o público infantil, personificando dentro da história o próprio trabalho feito

por Monteiro Lobato autor.

Esta citação traz ainda várias implicações pedagógicas, político-literárias e político-lingüísticas que merecem ser comentadas, ainda que brevemente. Trata-se de um programa de educação para o leitor iniciante, que por ser pouco preparado - a escola ainda não teria exercido seu papel? - não pode apreciar a literatura clássica através da língua na modalidade escrita culta, distante do seu universo lingüístico.

D. Benta, representante do mundo dos adultos, defende este “alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma”, definição que, por oposição, leva a pensar que, para ela, só este tipo de literatura merece ser reconhecido e socialmente valorizado, mesmo que o primeiro contato das crianças com as obras que o representam tenha que ser estabelecido através de sua mediação, que reconta o enredo com as próprias palavras.

Para esse leitor pouco proficiente, portanto, deve ser oferecida uma versão fácil, simplificada, próxima de seu mundo, de preferência com a intermediação do adulto – D. Benta – que **conta**, poupando a criança de ler a obra integral, já adequando a linguagem ao mundo do leitor infantil, numa espécie de iniciação ao mundo dos clássicos.

Tal estratégia, explicitada na ficção de Lobato, corresponde à das editoras contemporâneas, que confiam esta adequação dos textos tanto a escritores iniciantes como a outros já consagrados no universo de publicações infanto-juvenis e até mesmo na literatura dita “adulta”, havendo neste último caso o acréscimo de um diferencial atrativo, que agrega credibilidade à obra.

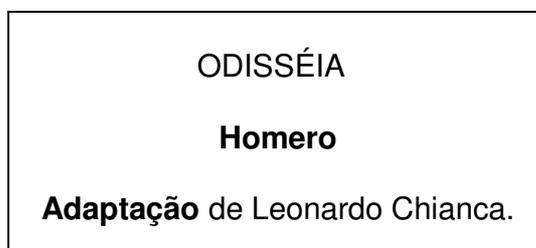
Este adaptador, espécie de Dona Benta moderna a quem é confiado o trabalho de adequar o texto clássico ao público infantil, é um escritor contratado pela editora mediante a assinatura

do chamado “contrato de cessão definitiva de direitos”, documento assinado por jornalistas *free-lancers*, capistas, ilustradores, tradutores ou adaptadores ao entregar seu trabalho à editora que o encomendou. Este documento serve, juridicamente, para caracterizar uma prestação de serviço por encomenda. (MONTEIRO, 2002, p. 56)

A capa e os créditos trazem registrada essa marca do trabalho do adaptador, que não tem direito a porcentagem sobre a venda dos exemplares, uma vez que

recebeu por contrato antecipado. No caso de a obra ser um sucesso de vendas que exija uma reedição, a editora não depende da autorização do autor e nem terá que pagar mais nada ao adaptador, pois se torna dona dos direitos sobre a obra adaptada.

É o caso de uma das obras analisadas nesta pesquisa, a versão da *Odisséia* da Editora Scipione. A autoria é creditada a Homero, ficando claro, já na capa, que Leonardo Chianca apenas a adaptou. Este procedimento pode ser encarado como uma estratégia da editora: marcar a autoria como sendo de Homero deixa a adaptação mais próxima do texto primeiro; afinal, o autor é o mesmo, só se inseriu entre ele e a obra infantil a figura do adaptador, necessária, mas vista aqui como secundária:



Em entrevista concedida a Mário Monteiro, em 15 de março de 2002, Carlos Heitor Cony, que adaptou inúmeros clássicos estrangeiros para a Ediouro e até mesmo um nacional para a Scipione, respondendo à questão sobre ser a atividade de adaptador um trabalho bem remunerado, acaba também por confirmar e esclarecer as relações de trabalho entre este profissional e as editoras:

CONY: O trabalho intelectual nunca é bem remunerado. Em nenhum lugar do mundo e aqui, no Brasil, muito menos. Mas dava para viver como profissional do livro. A vantagem da adaptação para o escritor profissional é que se trata de um trabalho pago antecipadamente. Quando você entrega o trabalho à editora, você recebe. Mesma coisa que tradução. Hoje, estão pagando a um tradutor de inglês de 12 a 18 reais por página. Um bom tradutor ganha 18 reais por página. Os comuns, 12 por página. E o tradutor não tem direito autoral sobre o livro. Se você traduzir um livro de sucesso, um Harry Potter da vida, você ganha apenas pelas páginas que traduziu. Com adaptação é a mesma coisa, afinal é um tipo de tradução em que se ganha pelo **resumo** da obra. O adaptador entrega seu trabalho no prazo combinado e recebe 6 mil, 7 mil, de acordo com o preço. Há adaptadores que têm preço maior e adaptadores que têm preço menor, é de acordo com o status de cada um. (MONTEIRO, 2002, p. 135).

A Editora Scipione adota esse procedimento em todas as adaptações de obras estrangeiras para o público infantil e juvenil, principalmente concentradas nas séries

Reencontro e Reencontro Infantil, à qual pertence uma das versões da *Odisséia* analisada neste trabalho.

Leonardo Chianca, portanto, apenas prestou um serviço previamente contratado, recebendo uma quantia pela adaptação que fez da *Odisséia*, cujo autor reconhecido pela editora é Homero. A proprietária dos direitos sobre a obra, incluindo futuras reimpressões, é a Editora Scipione.

Há outra situação, porém, em que apesar de as obras serem também adaptações, pode-se falar que são adaptações “de autoria”, tendo em vista o tratamento que é dado pelas editoras ao escritor responsável por elas, o que já pode ser percebido pela forma como aparecem os créditos na capa das obras. Mesmo sendo os fatos narrados apenas o reconto livre de um enredo vivido por personagens que já são conhecidos há muito dentro do universo literário, isto não é mencionado de forma clara, sendo quem reconta apontado como autor da obra, pelo menos do ponto de vista dos créditos, ou seja, do ponto de vista legal.

Este é o tratamento que recebe, por exemplo, Ruth Rocha. Por ser, talvez, a mais consagrada das autoras brasileiras de literatura infantil, com uma publicação que ultrapassa uma centena de títulos, não aparece nas obras desta escritora o termo *adaptação*. Apesar de o título na capa ser *Odisséia e Ilíada*, é precedido por um **Ruth Rocha conta a**. Referência a Homero aparece apenas na última página dos livros, onde se menciona que não se sabe se este poeta realmente existiu, sendo atribuída a ele a autoria das duas obras, o que de certo modo traz de volta a famosa *questão homérica* referida no capítulo anterior.

Pela adaptação da *Odisséia*, a autora recebeu em 2000 o selo *Altamente Recomendável*, concedido pela FNLIJ na categoria **reconto**, o que representa, afinal, o reconhecimento do mérito de um trabalho que ultrapassa a mera adaptação, além do estabelecimento oficial de uma categoria diferente dentro do universo da literatura infantil e juvenil – o reconto.

Este fato também tem implicações econômicas. Lembrando as informações fornecidas por Carlos Heitor Cony em entrevista já citada, Ruth Rocha, ao receber o tratamento de autora nos créditos, torna-se dona da obra que produziu, com todas as

vantagens financeiras asseguradas pela lei de direitos autorais; portanto, cada nova edição do livro só ocorre com sua autorização, mediante a assinatura de um contrato de reedição, como acontece com os demais livros que escreveu.

4.2 - Estratégias ligadas à materialidade das obras

Dentre as várias estratégias editoriais relativas à edição de livros para crianças, há aquelas que poderiam ser chamadas de **tipográficas**, por se constituírem em um tipo de intervenção que se volta para os aspectos visuais e materiais da obra, encontrando-se, portanto, fora do texto. São estratégias que fogem ao controle do autor do texto.

Podem ser percebidas em aspectos como capa e ilustrações, sendo organizadas por editores, paginadores, ilustradores e outros responsáveis pela feitura do livro. As duas obras escolhidas para análise trazem significativas diferenças do ponto de vista de seus aspectos externos.

A **obra 1**, da Companhia das Letrinhas, tem 104 páginas, tendo sido lançada em abril de 2000. Também fez parte do lote de livros doados às crianças das escolas públicas brasileiras, como parte do programa “Biblioteca em minha casa”, só que com outro projeto editorial, que não contemplou as ilustrações coloridas de Eduardo Rocha, marido da autora Ruth Rocha.

É um livro de formato maior que o convencional (20cm de largura por 25,5 cm. de altura), impresso em papel de excelente qualidade e com ilustrações em quase todas as páginas, o que sugere que é destinado especialmente a um público infantil com bom poder aquisitivo.

A capa é colorida (amarelo, cinza escuro e vermelho), trazendo a ilustração da deusa Atena, de dois guerreiros gregos em combate e de um ser alado usando máscara.

Além da adaptação da *Odisséia*, Ruth Rocha também publicou a adaptação da

Ilíada, mas o livro analisado não traz esta nem outra informação sobre a autora, só uma espécie de selo ou de *logo* na quarta capa, onde se vê escrito “Ruth Rocha – 30 anos de muita história pra contar”, sob o desenho de uma lua minguante adormecida, com touca de dormir, tendo uma estrela brilhando perto de si.

A presença deste *logo* leva à formulação de algumas questões; é como se esta autora emprestasse à *Ilíada* e à *Odisséia* um “selo novo”, combinando dois discursos em um mesmo plano: um discurso da ordem do clássico, do universal – representado pelas próprias obras adaptadas - e outro que destaca o peso institucional da escritora consagrada que é. Seria uma espécie de marca registrada do autor, selo de garantia de qualidade, o que explicaria o tratamento diferenciado que a editora dá à autora no caso do contrato pelo reconto, conforme já foi citado anteriormente.

Ruth Rocha não adapta simplesmente, mas **conta** - como aparece no título da obra (*Ruth Rocha conta a Odisséia*), ou **reconta**, como fica marcado no nome do prêmio recebido pela obra (selo FNLIJ – categoria reconto).

Quanto à **obra 2**, da Editora Scipione, pertence à coleção Reencontro Infantil, dedicada à adaptação de clássicos universais para crianças, contando atualmente com 32 títulos. Todas as obras desta coleção são apresentadas pelas editoras como *adaptações* e não como *reconto*, portanto Leonardo Chianca, diferentemente de Ruth Rocha, não é dono dos direitos autorais da *Odisséia* e da *Ilíada* que adaptou, conforme explicado anteriormente.

Sobre mitos gregos, além da *Odisséia*, a coleção tem também a *Ilíada* e *Os doze trabalhos de Hércules*, todos adaptados pelo mesmo autor.

A capa traz a classificação do livro como *Aventura*, repetindo a mesma categorização já apontada nos catálogos de divulgação da obra, o que pode ser visto como forma de identificação capaz de guiar a escolha do leitor.

A capa é bastante colorida, ilustrando o gênero que anuncia. Como figura central, mostra Ulisses em pose de luta, empunhando a espada e o escudo, cercado de outras personagens da história: o ciclope Polifemo, o cavalo de Tróia e uma sereia, que

nada tem de grega: ao invés de ave com cabeça de mulher morena, vemos a representação de uma linda moça de longos cabelos loiros, metade mulher, metade peixe, lembrando as lendas nórdicas e o folclore brasileiro (a lara). As ilustrações foram feitas por Cecília Iwashita.

Sobre o adaptador, na última página do livro o leitor é informado de que, quando criança, ele gostava de algumas histórias de aventura, principalmente daquelas que se passavam no mar: “Quando cresceu, conheceu Ulisses, o herói grego da Odisséia, e se encantou com as muitas aventuras narradas por Homero, como a da ilha das Sereias e a da caverna do gigante de um olho só”.

A respeito dessa fascinação do autor por Ulisses e suas aventuras, fica a dúvida: seria este um dado biográfico real, ou mais um jogo da editora para marcar uma ligação entre autor e obra ou entre autor e leitor criança, estabelecendo uma identificação entre ambos através da apreciação das aventuras de Ulisses? Ou haveria um pouco de cada um desses elementos?

O leitor é informado, ainda, de que este autor tem outros livros de literatura infanto-juvenil publicados por editoras como Atual, Ática, Saraiva e Rhj, exercendo também a função de editor. Portanto, apesar de não ter projeção tão marcante no campo da literatura infantil como Ruth Rocha, trata-se de alguém familiarizado com o universo de produção das obras literárias.

A narração, isto é, a história das aventuras de Ulisses, ocupa 47 páginas, havendo mais 16 de atividades. As páginas são de papel de boa qualidade, brilhante, com ilustrações coloridas e vivas. A parte dos exercícios vem em papel mais duro que o sulfite comum, na cor branca, uma vez que se propõe que o aluno-leitor complete os exercícios e pinte as figuras no próprio livro.

Se o livro de Ruth Rocha traz como marca mais evidente de sua destinação escolar apenas um mapa inicial mostrando a localização dos lugares principais da ação, o de Leonardo Chianca assume sua destinação didática no suplemento de trabalho intitulado “Trabalhando com o livro lido”, que está colocado logo após o término da história.

Este suplemento traz uma reprodução, em preto e branco e em tamanho reduzido, do Ulisses da capa, seguido de um breve resumo:

Na antiga Grécia, havia um valente guerreiro chamado Ulisses. Ele viveu uma história cheia de aventuras, que se iniciou com a conquista de Tróia e durou vinte anos de dificuldades, lutas e conquistas. Ao retornar a Ítaca, sua terra natal, ainda precisou lutar para reconquistá-la, bem como seus bens e seu castelo. Finalmente conseguiu, podendo então viver feliz com sua esposa Penélope, seu filho Telêmaco e seu pai Laertes.
(Suplemento “Trabalhando com o livro lido”, p. 1)

O que chama a atenção é o fato de as atividades se iniciarem com um resumo da obra, colocada a título de introdução; mas, por que essa preocupação se o leitor acabou de ler o livro? Outro ponto que merece ser destacado é o que diz que Ulisses reconquistou seus bens e seu *castelo*, uma palavra que nos remete à Idade Média e que não faz parte do universo grego, muito menos da *Odisséia*, onde se fala de *palácio*.

Quanto às atividades trazidas pelo suplemento, podem ser entendidas, conforme demonstrado por Melo (2004), como uma fórmula editorial encontrada pelas editoras para trabalhar com os livros de literatura infantil ou paradidáticos, como costumam classificá-los. As atividades, por trás de seu aspecto lúdico, funcionariam como controle da leitura, cujo objetivo seria a fixação dos aspectos importantes da obra, indicando sua vinculação ao universo escolar.

Neste *Trabalhando com o livro lido*, encontram-se jogos e atividades típicas de outro produto cultural impresso para o público infantil: as revistas de lazer, que trazem brincadeiras do tipo pintar os espaços com pontos, colorir a ilustração, encontrar o caminho certo, localizar as sete diferenças, encontrar palavras no diagrama, todas baseadas em fatos do enredo das aventuras de Ulisses.

Quem opera o pólo da produção, isto é, editores, escritores e ilustradores, sabe da necessidade de fazer com que esse tipo de texto se conforme às regras de mercado, agradando aos jovens leitores e ainda atendendo às expectativas dos adultos responsáveis pela formação deste público, incluídos pedagogos, professores e pais. Para tal público, o livro infantil não pode ser apenas divertido, deve ser também ferramenta de formação do aluno, tendo, portanto, fim utilitário. Aliás, sobre essa

preocupação com a utilidade da obra infantil, Lajolo e Zilberman (1987, p. 18), afirmam:

Por outro lado, (a literatura infantil) depende também da escolarização da criança, e isso a coloca numa posição subsidiária em relação à educação. Por consequência, adota posturas às vezes nitidamente pedagógicas, a fim de, se necessário, tornar patente sua utilidade.

Pensar sobre as diferentes estratégias utilizadas pelas editoras para tornar o livro atrativo e, portanto, rentável, leva a perceber que livros são produtos culturais, submetidos às leis de mercado, com público-alvo específico e normas internas que regulam a lei da procura e da oferta. O mercado editorial que visa ao público escolar mantém, por isso mesmo, estreita relação com a escola e o professor, responsável pela adoção ou não do livro lançado.

4.2.1 - Estratégias de remodelagem da apresentação do texto

Nas obras analisadas, são várias as intervenções editoriais feitas com a intenção de apresentar um texto cuja leitura pressuposta seja mais leve, menos virtuosa, não contínua e um leitor que poderá interrompê-la ou abandoná-la se ela for considerada densa e cansativa.

Nesta direção, os editores fracionam o texto, deixando mais leve sua distribuição na página através de diversos procedimentos: inserção de resumos, chamadas ou títulos no início dos capítulos; multiplicação de parágrafos ou capítulos ao longo da história; alteração no tamanho e tipo de letras; inserção de ilustrações.

Exemplo desta primeira remodelação visual, dentro do campo dos acréscimos orientados para um leitor que necessita de protocolos de leitura, a *Odisséia* de Ruth Rocha traz, antes de iniciar-se a narrativa, uma página com um mapa mostrando as principais localidades onde se passa a ação: Ítaca, Esparta, Pilo, Atenas, Monte Olimpo, Tróia e Creta, com a intenção clara de situar, mais que o leitor infantil, o leitor escolar.

Dentro do livro há também “vinhetas” informativas, inseridas sempre a partir do que está sendo narrado na página: quem são os deuses; o que é um oráculo; o que é o

Olimpo e outros dados orientadores do sentido “correto” da leitura, revelando o didatismo característico das obras com destinação escolar. Como nos explica Chartier (1990, p. 132):

Este reparo pode levar a duas séries de reflexões. Antes de mais, chama a atenção para as identificações explícitas, que designam e classificam os textos, criando em relação a eles expectativas de leitura, antecipações de compreensão. O mesmo sucede com a indicação do gênero, que aproxima o texto a ler de outros, já lidos, e que aponta ao leitor qual o pré-saber onde inscrevê-lo. É igualmente o caso de indicadores puramente formais ou materiais: por exemplo, o formato e a imagem. (...) do mesmo modo, a imagem, no frontispício ou na página do título, na orla do texto ou na sua última página, classifica o texto, sugere uma leitura, constrói um significado. Ela é protocolo de leitura¹⁴, indício identificador.

Outra estratégia presente em ambas as obras analisadas, ainda dentro do que Chartier (1990) denomina como *acréscimo*, é que ambas trazem um capítulo inicial, uma espécie de introdução, “onde se conta o que aconteceu antes que a *Odisséia* começasse” (Rocha, 2000, p. 7); trata-se de um breve relato sobre a Guerra de Tróia, que não faz parte daquela epopéia homérica. Com esta estratégia, junta-se em uma mesma obra a *Odisséia* e parte de outra epopéia, a *Ilíada*, que narra o conflito entre gregos e troianos, provocado pelo rapto de Helena, esposa de Menelau.

Por que se acrescentar um fato novo a estas adaptações? Este acréscimo pode ser visto como forma de fazer com que o leitor infantil a quem a obra se destina entenda que o difícil regresso de Odisseu a Ítaca relaciona-se com o fato de ele ter participado da Guerra de Tróia. Esta inclusão dá às obras adaptadas uma linearidade causal dos acontecimentos, o que parece ser pressuposto pelos autores/editores como uma forma mais fácil de entendimento da narrativa por parte de um leitor que não tenha autonomia em relação ao texto (um leitor proficiente conheceria o contexto).

Outra providência para tornar a obra mais acessível a este leitor não familiarizado com o universo mítico é a transformação do texto erudito clássico, escrito em versos, que ganha nova configuração na forma de narrativa em prosa.

¹⁴ Protocolos de leitura são “senhas, explícitas ou implícitas, que um autor inscreve em sua obra a fim de produzir uma leitura correta dela, ou seja, aquela que estará de acordo com sua intenção.” (CHARTIER, 1996, p. 96)

A narração passa a ser feita de forma direta, numa modalidade que o responsável por esta produção acredita ser mais facilmente entendida pelo leitor infantil pressuposto. Este procedimento parece ser característica de certa tradição cultural que busca promover o acesso dos menos eruditos ao cânone literário ocidental, sendo comum também em algumas apresentações de obras clássicas em forma de poema para o público adulto. Pode-se supor que a leitura do texto em versos acarretaria dificuldades de compreensão devido ao fato destes estarem em ordem indireta e se apresentarem num modelo próprio para a declamação.

Sendo assim, a narrativa em prosa não traz as repetições próprias dos poemas homéricos – espécie de fórmula para facilitar a memorização do texto pelo declamador. São cortadas, também, as longas descrições de lugares e a linguagem se apresenta de forma atualizada, mais próxima à dos leitores.

4.2.2 – A inclusão de ilustrações

Em se tratando de uma obra para crianças, as ilustrações assumem papel muito mais significativo, sendo presença consolidada nos livros infantis. Elas se juntam ao texto, produzindo outros sentidos, não possíveis em um livro só com imagens ou só com texto e também fazem parte dos aspectos exteriores das obras, de sua materialidade.

Ítalo Calvino (2003, p. 108) relata que a sua experiência de formação inicial

é já a de um filho da ‘civilização da imagem’, ainda que ela estivesse em seu início, muito distante da inflação atual. Digamos que eu seja filho de uma época intermediária, em que se concedia bastante importância às ilustrações coloridas que acompanhavam a infância, em seus livros, seus suplementos juvenis e seus brinquedos. Creio que o fato de ter nascido naquele período tenha marcado profundamente a minha formação. Meu mundo imaginário foi influenciado, antes de mais nada, pelas figurinhas do *Corriere dei Piccoli*, que era à época o mais difundido dos semanários infantis. Falo de um período de minha vida que vai dos três aos treze anos.

O trecho de Calvino chama a atenção para a importância das figuras e ilustrações na formação do imaginário infantil. Se este autor diz ter vivido o início da

“civilização da imagem”, as crianças contemporâneas estão vivendo na época da inflação da imagem, para usar uma expressão também dele, a ponto de não se conceber a existência de um livro infantil sem ilustrações coloridas e variadas, em alguns casos suplantando até mesmo o texto escrito.

Para Guto Lins (2002, p. 31), professor de Artes e design, a imagem seria a materialização do que já está contado pelo texto escrito e a junção destas duas instâncias, o texto e a imagem, é que daria ao leitor a possibilidade de criar a sua própria história:

O texto escrito conta uma história recheada de imagens nas linhas e nas entrelinhas. A imagem complementa e enriquece esta história, a ponto de cada parte de uma imagem poder gerar diversas histórias. O texto e a imagem juntos dão ao leitor o poder de criar na sua cabeça a única história que realmente interessa. A história **dele**.

Nesse caso, há uma posição muito diferente da de Calvino, para quem as imagens que acompanhavam sua infância através dos livros, semanários infantis e brinquedos eram o mais importante; por si mesmas se constituíam em estímulo para fazer disparar sua imaginação, mesmo porque seu contato com elas antecedeu o conhecimento da escrita.

A visão de Guto Lins se aproxima da de outro especialista no assunto, o escritor e ilustrador Luís Camargo (2004, p. 180), que considera que “a ilustração é uma imagem que *acompanha* um texto e não uma imagem que *traduz* um texto”.

Chartier (1996, p. 78), em seus estudos, aponta também para a ilustração como estratégia editorial utilizada para seduzir o leitor e orientá-lo na construção de sentidos do texto verbal.

O que é comum em todos estes autores é que chamam a atenção para a importância da presença de ilustrações no momento da leitura. O que fica evidente é que ilustração e texto materializados na obra infantil se cruzam, se contaminam, se aproximam e se distanciam no momento da produção de sentidos pelo leitor. Mais do que acompanhar, dialogar, estimular - texto e ilustração, juntos, permitem uma leitura diferente daquela realizada apenas a partir do texto verbal ou exclusivamente através

das ilustrações.

E no caso das obras analisadas? Como não poderia deixar de ser, por se tratar de obras infantis, são fartamente ilustradas, embora possuam projetos gráficos muito diferentes.

Com referência à obra escrita por Ruth Rocha, a ilustração parece não ser um desses procedimentos de produção de livros que Chartier (1996) diz serem alheios ao autor, por representarem o objetivo explícito do editor de orientar um tipo de leitura. Em entrevista, a autora chama para si o fato de conhecer e aprovar o projeto editorial de seu livro, afirmando que “a ilustração, feita pelo meu marido¹⁵, é bem adequada, mostrando a arte grega da época, com destaque para a cerâmica branca”¹⁶.

Neste caso, não se trata de uma intervenção exclusiva do editor no momento de fabricação do livro. Há um trabalho conjunto entre autor e ilustrador: o ilustrador conhece o universo em que trabalha e a autora endossa porque quer oferecer ao leitor uma obra em que texto e imagem apontem de maneira coerente este universo, independente de o leitor ser criança ou adulto.

De fato, na adaptação da obra desta autora, as ilustrações estão de acordo com o universo grego a que todos somos expostos desde o período escolar, pelo menos se levarmos em conta as gravuras, pinturas e fotos a que somos submetidos através das imagens trazidas pelos livros de História, pelo cinema ou pelos vasos gregos nos principais museus do mundo.

Essa adequação demonstra que há, por parte do ilustrador, grande familiaridade com o universo clássico grego; além das figuras coloridas que abrem cada capítulo e da figura da página dupla que introduz cada uma das três partes em que o livro está dividido, há em cada página vinhetas em preto e branco, ilustrando uma informação que serve para contextualizar a narrativa.

Um exemplo que pode ser trazido para demonstrar esta familiaridade de Eduardo Rocha com o contexto do assunto que está sendo narrado é a ilustração do episódio das sereias. Diferentemente do que ocorre com a ilustração presente na adaptação da Editora Scipione, na obra da Cia. das Letrinhas as sereias são representadas tal como

¹⁵ o ilustrador Eduardo Guimarães.

¹⁶ Entrevista concedida à FolhaOnline Especial – 16ª. Bienal do Livro de São Paulo, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fofha/especial/bienal/ruth.htm>

aparecem na epopéia homérica: seres com corpo de pássaro e cabeça de mulher. Confirmando a declaração de Ruth Rocha, a ilustração desse episódio é claramente inspirada numa pintura de um vaso grego do século V a.C.

Essa familiaridade do ilustrador traduz também uma intenção. Tanto autora quanto ilustrador quiseram oferecer à criança o que acham que mais se aproxima da representação que têm do mundo grego clássico. Assim, conhecer a obra “no original” seria garantir a apropriação pelo leitor do esqueleto narrativo da obra e de imagens do mundo daquela época. Temos, mais uma vez, a confirmação da inscrição no texto do tipo de leitor pretendido: a criança, que precisa ser guiada e educada, inclusive visualmente, nos caminhos da erudição.

As ilustrações oferecem ao leitor infantil a possibilidade de completar a leitura do livro, contribuindo para a formação de uma cultura visual, não se limitando a mostrar o que já foi contado em palavras. No caso desta obra, apesar de o texto ser o que recebe maior destaque, as ilustrações contribuem para complementar esteticamente o sentido, pois ajudam a compor o contexto, além de permitir que as crianças possam também apenas “ler” as ilustrações, como fazia Calvino (Op. cit.) em sua própria infância.

Neste caso, a intenção editorial encontra-se articulada ao leitor pressuposto para o gênero: infantil e menos “letrado”. As ilustrações fazem parte, junto com o enredo contado de modo simplificado e fragmentado, da iniciação deste leitor ao universo grego, da educação do leitor que se faz visualmente e do ponto de vista do conteúdo.

Quanto ao livro da editora Scipione, este é fartamente ilustrado por Cecilia Iwashita¹⁷, trazendo quantidade até maior de imagens do que o da Cia. das Letrinhas. Além delas, todas as páginas vêm ornamentadas por frisos na parte superior e na inferior, inspirados nas faixas que enfeitam muitos vasos e desenhos gregos, como recurso para contextualizar a época e a cultura. Seria o que Lins (2002, p. 12) chama de “ilustração extremamente literal ou puramente ornamental, decorativa (que) não representa mais a diversidade, a pluralidade e a riqueza de informações visuais a que as crianças de hoje têm acesso”.

Apesar de presentes em quantidade maior por página, as ilustrações pouco

¹⁷ O nome desta ilustradora não consta da capa, ao contrário do que ocorre com o de Eduardo Rocha. Segundo LINS (2002, p. 57), isso é comum, pois “algumas editoras e até alguns autores não permitem que o nome do ilustrador conste na 1ª. capa.”

remetem ao traçado e ao estilo gregos, a não ser no desenho dos navios e na presença de frisos e vestimentas que lembram aquele povo, sendo sempre calcadas no estereótipo presente no imaginário social sobre os gregos, a não ser no caso da representação das sereias, já referido anteriormente.

Nesta obra, as ilustrações são apenas a representação em desenho do que está sendo contado na página, com a intenção principal de fragmentar o texto verbal, tornando-o mais fácil, de modo a permitir uma leitura mais agradável.

Parece ficar evidente que há uma diferença entre o leitor infantil buscado por este projeto de ilustração e aquele pensado pelo ilustrador da obra de Ruth Rocha, que aparentemente mostra-se preocupado em atender um leitor mais exigente.

4.3 – Estratégias discursivas e textuais

Como ficam os elementos do poema épico ao serem transpostos para uma obra infantil, nas obras selecionadas para análise? Como os adaptadores fazem para condensar os 12.106 versos do texto homérico em um livro de poucas páginas e muitas ilustrações? Que procedimentos atingem o interior do texto e a estrutura da frase ao se recontar a *Odisséia*?

Assim como nas estratégias ligadas à materialidade das obras, as intervenções do pólo da produção no interior do texto, em sua estrutura e em seu conteúdo, buscam a simplificação de sua leitura, sendo de várias ordens, conforme apontado a seguir.

4.3.1 - Foco narrativo e seqüência da narrativa

Do ponto de vista da estrutura do texto, apenas Ruth Rocha mantém o modo de contar da epopéia tradicional, isto é, *in media res*, conservando a ordem dos cantos homéricos, transformados por ela em Parte I, Parte II e Parte III, que são subdivididas em 24 capítulos - apesar de não estarem assim nomeados - o mesmo número de cantos da *Odisséia* de Homero.

O procedimento de manter a estrutura narrativa da *Odisséia* foi uma decisão tomada de forma deliberada pela autora, como pode ser confirmado em entrevista concedida por ela ao Jornal “Folha on line”, quando da 16^a. Bienal do Livro em São Paulo, ocorrida no ano de lançamento do livro:

Folha Online – Como foi traduzir para uma linguagem acessível para crianças a *Odisséia* de Homero?

Ruth Rocha – Na verdade, fiz uma adaptação da *Odisséia* de Homero preservando todos os seus capítulos. Mantive a estrutura e o esqueleto. Como é difícil ler o original, deixei todos os elementos para que as pessoas tomem conhecimento da obra, o que considero muito importante para a formação da cultura geral.¹⁸

A fala de Ruth Rocha pode ser vista como justificativa para o fato de haver na literatura infantil a adaptação de algumas obras, difíceis de ler no original. Elimina-se para o público mirim as dificuldades oferecidas pela leitura do original: o número alentado de páginas, a densidade do texto, o vocabulário erudito e o custo pouco acessível desse tipo de livro. A escritora, no entanto, considera que devido à importância da obra adaptada para a formação da cultura geral das pessoas (e não

¹⁸ disponível em <http://www.1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal/ruth.htm>, acesso em 06/08/2005

apenas das crianças), deve-se manter sua estrutura, seu esqueleto, o aspecto que lhe dá sustentação, de modo que quase possa substituir o original.

Sendo assim, para esta autora, ler uma adaptação não é apenas se inteirar dos fatos narrados, mas apossar-se de um modelo, de uma estrutura que deve ser conhecida e incorporada como forma de letramento cultural do indivíduo, no caso a criança, quase confirmando o que diz Ana Maria Machado (2000) sobre a leitura de adaptações: seriam uma preparação para, quem sabe, a leitura futura da obra clássica “legítima”.

O fato de Ruth Rocha ter que se preocupar com a imagem positiva que leitores e editores têm de suas habilidades como escritora, talvez explique essa preocupação com a qualidade da obra adaptada e com o reconhecimento das características literárias próprias da obra primeira.

Respeitando ou não a estrutura da obra em capítulos que correspondam aos cantos da *Odisséia* de Homero, as duas adaptações analisadas trazem como outra intervenção a modificação do foco narrativo. Ruth Rocha, por exemplo, conserva o esqueleto da *Odisséia* de Homero, mas promove uma modificação no foco narrativo: mesmo mantendo a estrutura da narração *in media res*, quando Ulisses se dispõe a contar ao rei Alcínoo suas aventuras, o que no texto homérico é feito em primeira pessoa, a autora o faz em terceira, utilizando-se do discurso indireto:

Ulisses contou então a sua história.
Contou que era Ulisses, filho de Laertes e rei da ilha de Ítaca, aquela que se avista de longe. Contou como lutou em Tróia, ao lado do exército grego. E como, quando deixou Tróia, com seus homens e seus navios, foi aportar no país dos cícones, em Ísmaros. (ROCHA, 2000, p. 42)

Quanto a Leonardo Chianca, sua adaptação não mantém a estrutura da *Odisséia* de Homero, seguindo a tendência identificada nas adaptações juvenis desta obra publicadas por outras editoras e lidas por mim, embora estas não estejam sendo aqui analisadas. O livro adaptado por ele está dividido em 14 partes, sendo a primeira dedicada a contar sobre o cavalo de madeira que deu a vitória aos gregos na Guerra de Tróia, episódio que faz parte da *Ilíada* e que foi transposto pelo adaptador para esta

versão da *Odisséia*.

O narrador em terceira pessoa inicia o relato da *Odisséia* propriamente dito pela viagem de regresso de Ulisses, não levando em conta o fato de que já havia passado vinte anos do fim da guerra. Os fatos são contados em ordem cronológica direta, retirados praticamente apenas da parte da epopéia homérica conhecida como **narração**, aquela que é relatada por Ulisses no palácio do rei dos Feácios, o que parece revelar clara intenção de assegurar a leitura e o entendimento dos acontecimentos narrados.

Já que o público pressuposto é o infantil e, acima de tudo, o escolar, a escolha do uso da ordem direta de narrar parece assumir a incapacidade dos leitores de acompanharem uma narrativa cujos fatos não sejam contados de forma linear.

Através deste tipo de intervenção, o que se busca atingir é a **redução** da extensão da letra do texto, de modo a adequá-lo ao reduzido número de páginas que se espera de uma obra infantil destinada ao público escolar. Considerando-se que a versão integral da *Odisséia* publicada pela Abril tem 222 páginas impressas em tipos reduzidos, são necessários muitos cortes para transformá-la nas 104 páginas da adaptação de Ruth Rocha e nas 47 páginas da de Leonardo Chianca, impressas em letras grandes e dividindo espaço com ilustrações em todas as páginas.

A alteração da ordem de contar os fatos possibilita a Leonardo Chianca o uso de outra estratégia: os procedimentos de antecipação como forma de reduzir o que seria contado de forma mais longa. A escolha do narrador onisciente e da ordem direta permitem antecipar elementos que na narrativa homérica só aparecem no final da narrativa, depois do regresso de Ulisses a Ítaca.

Exemplo desta antecipação aparece já no primeiro capítulo, quando são mencionados Argos, o cão que Ulisses deixara em Ítaca, e Eumeu, o escravo guardador de porcos, a primeira pessoa que o herói vai encontrar em seu regresso ao lar e figura fundamental para que possa derrotar os pretendentes à mão de Penélope:

Cansado e com o coração carregado de tristeza, Ulisses sentia saudades da família, de alguns velhos amigos, como Eumeu, e de seu fiel cão,

Argos. Navegou por dez dias sem avistar terra, até chegar a uma pequena ilha, onde se podia ver, no extremo da praia, uma fenda em forma de abóbada nas rochas”. (HOMERO, adaptação L. Chianca, 2000, p. 9) [grifo meu]

4.3.2 - Supressão e condensação de episódios

Na intenção de encurtar o texto para facilitar a leitura, os projetos editoriais lançam mão de estratégias de encurtamento e de supressão de episódios, numa intervenção realizada no interior do texto. Seria o que se pode denominar como supressão, isto é, o encurtamento de episódios considerados desnecessários, o que atinge o próprio modo de operar com as estruturas lingüísticas e textuais da narrativa, contribuindo para atenuar e reduzir a densidade da *Odisséia* adulta. Esta intervenção vem acompanhada ainda de simplificação da linguagem, eliminando-se o que possa constituir entrave para o entendimento imediato dos fatos narrados.

Segundo Chartier (1990, p. 175) em seu estudo sobre as publicações da Biblioteca Azul dos editores de Troyes,

Na sua maioria, com efeito, as edições de Troyes encurtam o texto que reproduzem, fazendo-o de duas maneiras. A primeira consiste em desbastar o texto, em abreviar alguns dos seus episódios, em efectuar cortes por vezes drásticos. Nos romances passados a livros *de cordel*, tais reduções amputam os textos de relatos julgados supérfluos, e, sobretudo, das descrições das características sociais ou dos estados psicológicos das personagens, consideradas como inúteis para o desenrolar da ação.

Nas duas obras analisadas, os cortes - desbastamento do texto e amputação de detalhes considerados supérfluos - podem ser observados em um dos episódios mais emblemáticos das aventuras de Ulisses: o do ciclope Polifemo, o gigante que devora seis companheiros do rei de Ítaca, mas que acaba tendo seu único olho vazado pelo esperto grego.

Na adaptação em prosa e no texto homérico em versos, este episódio aparece no canto IX, incluído na primeira parte da narrativa das aventuras de Ulisses, feita ao rei dos feácios.

Então, abeirando-me do Ciclope, com uma gamela de vinho tinto na mão, assim lhe falei: “**Ciclope, toma, bebe este vinho em cima da carne humana que comeste**, para que saibas quão excelente era a bebida guardada em nossa nau. (...)”

Assim falou, e de novo lhe enchi a gamela com vinho de reflexos de fogo. Três vezes lho servi, e três vezes o imprudente sorveu de um trago. Depressa o vinho subiu à cabeça do Ciclope. Então lhe dirigi estas melíficas palavras: “Ciclope, perguntas-me qual é o meu nome famoso. Vou dizer-to, mas tu me darás o prometido presente de hospitalidade. **Meu nome é Ninguém. Minha mãe, meu pai, todos os meus companheiros me chamam Ninguém**”. Assim disse; e, ato contínuo, ele replicou com ânimo inexorável: **“Ninguém, serás o último a ser comido, depois de teus companheiros; sim, a todos comerei antes de ti: será esse meu presente de hospitalidade”**.

Dizendo isto, revirou-se e caiu de costas, ficando estendido, com o pescoço papudo encurvado, e o sono, domador irresistível, o venceu. Da garganta lhe golfava o vinho, à mistura com nacos de carne humana, por entre os arrotos da embriaguez. Então, enterrei a cachorra na densa cinza e, enquanto ia aquecendo, incutia ânimo em meus companheiros, receoso de que algum deles recuasse por medo. Logo que a estaca de oliveira, apesar de verde, começou a estar incandescente e a espalhar terrível clarão, tirei-a do fogo, peguei nela; os companheiros, de pé, me cercaram, porque um deus lhes incutira grande audácia. **Eles tendo tomado a estaca de oliveira, apoiaram a ponta aguçada da mesma no globo ocular, enquanto eu, por cima, fazendo força, a fazia girar: assim como, quando se fura com o trado a trave de uma nau, se enrola numa das extremidades do instrumento uma correia, e esta é puxada dos dois lados para fazer rodar aquele no mesmo lugar, assim, nós, segurando a estaca com a ponta em brasa, a fazíamos revoltear no olho do ciclope;** o sangue corria em torno do ponto incandescente e entre as pálpebras e as sobrancelhas rechinavam a pupila tostada, e as raízes se encarquilhavam, por ação da chama, do mesmo modo que um grande machado ou uma machadinha produzem som agudo e penetrante, quando metidos em água fria para se lhes dar têmpera, mas em seguida o ferro sai mais resistente, assim o olho do monstro silvava em vota da estaca de oliveira. (HOMERO, Abril Cultural, 1978, p. 86) [grifos meus]

Texto 2

Quando o monstro chegou, fez tudo como tinha feito na véspera, inclusive devorou mais dois dos homens.

Ulisses então chegou junto dele e lhe ofereceu uma gamela cheia do vinho que ele tinha trazido.

O gigante bebeu rapidamente e pediu mais, dizendo que daria a Ulisses um presente de hospitalidade por causa do vinho, que era muito bom. Por três vezes o ciclope esvaziou a gamela.

Então perguntou a Ulisses seu nome.

Ulisses, o mais astuto dos gregos, respondeu:

- **Ninguém! Ninguém é meu nome.**

- **Pois bem! – disse o gigante. – Você será o último a ser devorado! Este será meu presente de hospitalidade!**

Mas ele estava muito bêbado e caiu de costas, dormindo profundamente.

Mais que depressa, Ulisses pôs em prática seu plano. **Com a ajuda dos companheiros, desenterrou o enorme espeto que tinha preparado e pôs a ponta do espeto no fogo, até que ficou em brasa.**

Então, todos juntos, enterraram com força aquele tição no olho do ciclope, e giraram e giraram e forçaram para dentro até que boa parte do espeto ficou enterrada. (ROCHA, 2000, p. 45) [grifos meus]

Texto 3

Quando Polifemo voltou, Ulisses ofereceu-lhe o vinho que haviam trazido.
- Hum... que bebida magnífica! Deve ser o que os deuses bebem no Olimpo – disse o gigante, e depois perguntou a Ulisses: - **Diga-me, qual é o seu nome? Gostaria de lhe dar um presente como recompensa...**
- **Meu nome é Ninguém – respondeu Ulisses. – Agora me dê o presente.**
- **Meu presente é muito simples: Ninguém será comido por último! – deu uma gargalhada e caiu, entorpecido pelo vinho.**
Ulisses percebeu que essa era a hora certa para atacá-lo e avisou os companheiros. **Puseram o tronco de oliveira no fogo até que ficasse incandescente e assim o enfiaram no olho do ciclope.** Ouviu-se um chiado de brasa em água. (HOMERO, adaptação L. Chianca, 2000, p. 12 e 13).
[grifos meus]

Como se pode notar, os episódios encurtam em tamanho, tendo em vista que pretendem iniciar a educação do leitor infantil no universo de uma obra do cânone literário, sem desanimá-lo com uma narrativa cansativa. Nos textos adaptados, os fatos são contados privilegiando a ação, desprezando os detalhes reveladores do modo como esta é executada. O que parece nortear a redução é a importância de manter as seguintes ações: 1) o ciclope devora os companheiros de Ulisses; 2) Ulisses o engana dizendo chamar-se “Ninguém”; 3) uma acha incandescente é fincada no olho do ciclope, cegando-o.

Esta forma de contar as ações do enredo, sem longas descrições, sem detalhes sobre o que sente o herói, visando à economia textual e à leitura mais rápida, menos densa para quem lê, retira da versão infantil informações a respeito do medo dos homens, e do próprio Ulisses, das providências deste para que os companheiros não esmorecessem, enfim, a “descrição do estado psicológico” das personagens ou o modo como giraram a acha. Tudo isso é suprimido, resultando de tal procedimento um texto econômico, enxuto, quase sem adjetivos, que busca dar agilidade à leitura, evitando a conhecida afirmação dos leitores pouco experientes: “textos longos são cansativos”.

Mas há outras intervenções na obra de Chianca, em relação à versão adulta, para diminuir o volume de páginas e o tamanho do texto. Trata-se de resumir alguns episódios, contados de forma muito abreviada, deslocados dos cantos em que aparecem na narrativa homérica, muitas vezes fundidos a outros. Exemplo disso é a parte das aventuras de Telêmaco em busca do pai e muitos fatos narrados no canto VII e VIII – onde se conta a estada de Odisseu no palácio do rei dos Feácios - que são cortados da adaptação.

Desse modo, orienta-se o leitor infantil pressuposto para o conhecimento da obra preferencialmente pelos fatos principais da ação, fundamentais para o entendimento e apreensão da obra, de forma rápida e sem muito esforço.

Esse tipo de intervenção realizada no interior do texto também orienta o apagamento do trecho em que é feita a invocação às musas, presente na versão adulta em verso e em prosa:

Canta, ó Musa, o varão que astucioso
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima
Viu de muitas nações costumes vários.
(HOMERO, trad. de Manuel Odorico Mendes, 1996, Livro 2, v. 1 a 3)

Espécie de súplica em que o poeta pede a inspiração divina para conseguir compor o poema a ser declamado, esta é uma parte fundamental em toda obra épica, relacionando-se com o fato de que na Grécia antiga acreditava-se que a poesia não estaria dentro do poeta, mas sim em poder das Musas, filhas da deusa Mnemósine (Memória), que tinham o poder de inspirar ou não aos escolhidos, isto é, aos aedos, a palavra poética, considerada sagrada.

Neste caso, a supressão da invocação às Musas faz com que o adaptador apareça com um novo conceito de autoria, aquele que por si só é responsável pela produção da história, que afinal já existe porque foi escrita antes por outro autor, que seria aquele que recebeu dos deuses a sua inspiração.

A história inicia-se, assim, pela própria seqüência dos fatos e apresentação do herói, suprimindo das adaptações infantis aquilo que supostamente seria ininteligível para a criança contemporânea por estar distante de seu mundo e do seu entendimento sobre ele.

A supressão, neste caso, parece orientada para a idéia de redução, de diminuição de um texto longo, facilitando a aproximação entre o leitor e a obra, através do corte de trechos distantes de sua realidade. A estratégia de redução atinge, deste modo, não apenas o texto; trata-se da supressão de uma idéia, de um significado cultural associado ao ser poeta em outra época e cultura que não aquela em que vive o leitor da adaptação.

Na edição de Chianca, esse apagamento de cantos inteiros, bem como de episódios completos e de partes de outros, é facilitado pela escolha da ordem direta de narrar, podendo ser ilustrado pela supressão dos seguintes episódios: **os lotófagos** (canto IX); **os lestrigões** e **Éolo** (no canto X); **a Ida de Ulisses aos Infernos** (canto XI) e **o banquete dos pretendentes** (canto XX).

Do ponto de vista do enredo, portanto, o que se pode concluir é que a redução adotada por Ruth Rocha limita-se ao modo mais resumido de contar os fatos, cortando descrições mais longas e detalhes pouco importantes para o desenvolvimento da aventura de Odisseu, sendo preservada a seqüência de ações do enredo, narradas nos 24 cantos da epopéia de Homero. Já na obra de Leonardo Chianca, as estratégias de redução e encurtamento são mais acentuadas, dando-se através da supressão de diversos episódios e da condensação de outros.

4.3.3 – Uma outra forma de supressão: a censura

Há outro tipo de supressão, cujo objetivo não é apenas encurtar o texto para facilitar a leitura; trata-se do uso de procedimentos de censura, orientados por uma natureza um pouco diversa daquela que determina a simples redução do que é contado buscando-se a economia textual.

Segundo Chartier (1990, p. 130), um procedimento dos editores dos livros de cordel era de caráter censor, pois consistia em tirar “as alusões tidas por blasfematórias ou sacrílegas, as descrições consideradas licenciosas, os termos escatológicos ou inconvenientes”, de modo a atender as exigências da religião e da moral da Contra-Reforma. Entende-se a preocupação dos editores de Troyes, afinal os livros censurados pela Igreja Católica não venderiam muitos exemplares.

No caso das adaptações infantis de mitos gregos, no entanto, não é essa preocupação de ordem moral e religiosa que orienta os procedimentos de censura. Se houvesse, os próprios deuses pagãos seriam considerados ofensivos e, portanto, uma obra em que fossem personagens centrais não poderia ser escolhida para reconto.

Mas se não há a censura religiosa, não se pode esquecer que o texto canônico adaptado tem como público-alvo a criança que está na escola, instituição estabelecadora de normas e regras que determinam os combinados em relação ao que

é adequado ou não para a leitura infantil.

Sendo assim, esse tipo de supressão pela censura recai sobre fatos do enredo que possam ser considerados cruentos, violentos em demasia ou que atentem contra os costumes e regras de boas maneiras. O trecho sobre Polifemo, que diz que “da garganta lhe golfava o vinho, à mistura com nacos de carne humana, por entre os arrotos da embriaguez”, pode ser considerado um exemplo de alusão escatológica, demonstração de maus modos, que causa asco em quem lê, pois temos combinados os hábitos pouco higiênicos de Polifemo e, o mais grave, a lembrança de sua antropofagia, um dos tabus ancestrais de nossa espécie.

Não há menção a estes detalhes repulsivos em nenhum dos trechos em que o episódio é contado nas duas adaptações analisadas, conforme se pode conferir nos excertos reproduzidos em páginas anteriores. Que formação estaria sendo oferecida aos jovens leitores deixando-os expostos a uma cena como esta?

Outro exemplo diz respeito à cena final, a do massacre dos pretendentes, extremamente cruenta. Na versão homérica, a matança é descrita com detalhes que realçam a violência de Ulisses:

(...) Ulisses disparou e a flecha feriu Antinoo na garganta, e a ponta se lhe cravou no delicado pescoço. Antinoo tombou de costas, e a taça lhe caiu da mão. Estava morto e bem morto. Imediatamente, espesso jorro de sangue lhe brotou das narinas; com um movimento brusco, seu pé esbarrou na mesa e a derribou, de sorte que os alimentos, pão e pedaços de carne assada, se espalharam pelo solo, de envolta com o pó. (HOMERO, Abril Cultural, 1978, p. 197).

Nas adaptações infantis, esse fato é contado, mas de forma aligeirada, sem detalhes, de modo impessoal: “A flecha veloz atravessou o pescoço de Antino, que tombou imediatamente” (p. 44) – na adaptação de L. Chianca – ou “desferiu uma seta, que atingiu a garganta de Antínoo. O rapaz caiu, levando com ele a mesa; as comidas e bebidas espalharam-se no chão”, no relato de R. Rocha.(p. 94).

Tanto Ruth Rocha quanto Leonardo Chianca contam os fatos trazidos pela epopéia homérica, porém o fazem de maneira rápida e direta, extirpando os detalhes mais violentos, como o sangue jorrando das narinas do pobre Antinoo, talvez preocupados em não “incentivar a violência”, em não amedrontar a criança ou traumatizá-la.

Leonardo Chianca, durante a narração das aventuras de Ulisses, suprime três episódios, entre eles a ida de Ulisses aos Infernos, onde este reencontra diversos companheiros e heróis mortos na guerra de Tróia, incluindo o grande Aquiles, além de sua própria mãe, que está no reino dos mortos por ter se suicidado num momento de desespero causado pela longa ausência do filho.

Seria este corte fruto da necessidade de encurtar a narrativa, ou o episódio foi retirado por tratar da morte, ou melhor, do que ocorre com os seres humanos após a morte, motivo de controvérsias religiosas? Teria a palavra **inferno** pesado na decisão do adaptador, mesmo não sendo o inferno dos gregos aquele da representação cristã? O apagamento deste episódio teria sido orientado por uma imagem de criança que deva ser poupada?

Leonardo Chianca não conta que, logo após o massacre aos pretendentes, as mulheres que haviam desrespeitado a casa de Ulisses por se envolverem com os pretendentes, são obrigadas a ajudar a tirar da sala os cadáveres de seus antigos amantes e a limparem tudo, após o que Ulisses ordenou que fossem levadas para fora e mortas por Telêmaco e Melântio; é apenas dito que “em seguida, Ulisses ordenou que limpassem o sangue do salão e lhes dessem roupas novas e perfumadas” (p. 45).

Mesmo Ruth Rocha, que menciona a cena, a suaviza e tira muito de seu horror, contado na versão em prosa para adultos:

“Odisseu ordena a Telêmaco, ao boieiro Melântio e ao porqueiro Eumeu:
- Removei agora daqui os cadáveres e ordenai às mulheres que vos ajudem; depois, lavem as magníficas poltronas e as mesas com água e esponjas de muitos olhos. Logo que toda a casa esteja em ordem, conduzi as escravas para fora da bem construída sala e, entre o pavilhão e o belo muro do pátio, feri-as com espadas de longo fio até que lhes arranqueis a vida e a memória daqueles prazeres que davam aos pretendentes, em suas uniões clandestinas” (HOMERO, Abril Cultural, 1978, p. 204)

Mas Telêmaco não segue estritamente a ordem do pai, como se pode ver na seqüência dos fatos:

Então o prudente Telêmaco tomou a palavra: “Não se dirá que tirei com honrosa morte a vida a estas mulheres, que lançaram o opróbrio sobre minha cabeça e sobre minha mãe, e que passavam as noites dormindo com os pretendentes”
Dito isto, tomou a corda de uma nau de escura proa, e retesou-a à altura da grande coluna em volta do pavilhão, de sorte que os pés não pudessem tocar no solo. Do mesmo modo que os tordos de larga envergadura ou as pombas

tombam numa armadilha disposta sobre uma sarça – leito funesto – quando voltam para o ninho, assim as mulheres, alinhadas e com um nó corredio em volta do pescoço, sofriam horrorosa morte. Seus pés se agitaram uns instantes, e tudo acabou. (HOMERO, Abril Cultural, 1978, p. 204).

Como contar um episódio violento desses num livro para crianças? Ainda mais envolvendo Telêmaco, com quem certamente as crianças se identificarão durante a leitura, por ser o mais jovem herói da narrativa e por ser filho e não pai, como Ulisses. Não há como justificar, dentro de nossa cultura e de nosso tempo histórico, a crueldade do rapaz: além de não contestar a ordem do pai para matar as mulheres, ainda resolve que elas não merecem a morte pelo fio da espada, mas sim outra, mais indigna, lenta e dolorosa.

Leonardo Chianca também omite o enfrentamento final entre Ulisses e os parentes dos pretendentes mortos, contando apenas que Ulisses reencontrou seu velho pai Laertes e que ele, Telêmaco e Penélope puderam viver felizes, com a bênção da deusa Palas Atena; só faltou o “para sempre” para completar o clima de final de conto de fadas, um outro gênero bastante apreciado pelas crianças.

Outro aspecto, dessa vez envolvendo o tabu da sexualidade, também é omitido por Leonardo Chianca. Trata-se do episódio envolvendo Circe, a feiticeira que transforma os amigos de Ulisses em porcos. Seguindo instruções do deus Hermes, Ulisses enfrenta a feiticeira e esta lhe diz:

“(…) Pois bem! Torna a embainhar a espada, e vamos para meu leito, a fim de nos amarmos, e, doravante, confiarmos um no outro.”
Assim falou, e eu lhe repliquei: “Circe, como podes exortar-me a ser amável para contigo, que em tua morada metamorfoseaste meus companheiros em porcos, e que, retendo-me aqui, maquinavas um pérfido plano, convidando-me a penetrar em teu aposento e a subir a teu leito? Queres que me desnude, para me privar da força e da virilidade; mas eu não consentirei em fazer-te a vontade, a não ser, ó deusa, que te obrigues por solene juramento a não me tecer nova cilada”. Disse, e, ato contínuo, ela jurou como eu lho pedira. Só depois de ela ter jurado e completado o juramento subi para o esplêndido leito de Circe. (HOMERO, Abril Cultural, 1978, p. 96)

Em Leonardo Chianca, o convite amoroso de Circe não é nem mencionado; fala-se em amizade e companheirismo:

(…) Enfurecida por não haver conseguido transformar aquele homem em animal, Circe esbravejou:
- Só um homem na terra conseguiria escapar da minha poção mágica. Você deve ser o invencível Ulisses, o maior de todos os mortais! Sejamos amigos e

venha viver comigo... – ela propôs. (HOMERO, 2000, adapt. L. Chianca, p. 18)

Já Ruth Rocha conta, mas não faz menção ao fato de que Ulisses temia que a feiticeira o privasse de sua “força e virilidade” (há aí outro tabu: o da castração), ao tê-lo desnudo em seu leito:

Ulisses desembainhou a espada e investiu contra a feiticeira, como se fosse matá-la. Amedrontada, ela abraçou-se a seus joelhos e começou a perguntar quem ele era e de onde vinha, e até convidou-o para ir ao seu leito, porque assim poderiam confiar um no outro.

Ulisses respondeu:

- Como podes querer que eu seja amável contigo, quando transformaste meus amigos em porcos e estás tramando fazer comigo uma maldade se eu for contigo para o teu leito? Só farei tua vontade se jurares não me fazer mal e libertar meus amigos do encanto que os transformou em porcos. (ROCHA, 2000, p. 52).

A respeito dessa censura que parece haver por parte dos adaptadores ou editores em relação aos episódios envolvendo aspectos da sexualidade, é impossível não lembrar Foucault (2004, p. 9), que aponta como um dos procedimentos externos de *exclusão* dos discursos a *interdição*. Segundo este autor, “sabe-se que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.”

Sendo assim, no caso das adaptações, esses cortes podem ocorrer por se tratar de textos direcionados a um público que vive ainda a infância, período do qual se procura afastar os assuntos ligados ao erotismo. Mas a restrição ao temas envolvendo a sexualidade predomina em outros campos, pois ainda segundo Foucault (Op. cit., p. 9),

as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes.

Como vimos, o pólo da produção, representado mais diretamente pela figura do adaptador, ao recontar as histórias deixa-se guiar por uma série de representações a respeito da criança, das habilidades cognitivas que esta possui, dos valores sociais e morais a que deve ser exposta e de qual tipo de leitura está predisposta a gostar, agindo de certa maneira como censor, ou seja, aquele que conhece o texto primeiro,

tem acesso privilegiado a todas as informações, mas decide compartilhar com o público leitor pretendido apenas aquelas que considera adequadas.

4.3.4 - Atualização e simplificação da linguagem

Além das estratégias de redução através do encurtamento do texto, abreviando-se capítulos, efetuando-se cortes no que é considerado supérfluo para o leitor previsto, há intervenções que ocorrem na escala da própria frase. Encontram-se, neste caso, procedimentos cujo objetivo é tornar a linguagem mais simples, através do corte de adjetivos, da substituição de termos difíceis por outros mais próximos da competência lingüística da criança e da eliminação de orações intercaladas ou relativas. Na adaptação de obras adultas para o universo infantil ocorrem estes procedimentos, ao que parece, porque editores e escritores demonstram ter uma idéia muito clara a respeito da capacidade lexical e semântica das crianças.

Segundo Chartier (1990, p. 175)

Um segundo conjunto de transformações redutoras situa-se à escala da própria frase, com a modernização de fórmulas envelhecidas ou difíceis, a contracção das frases, depuradas das suas orações relativas ou intercalares, a supressão de numerosos adjectivos ou advérbios. A leitura implícita postulada através de tal trabalho é uma leitura capaz de apreender apenas enunciados simples, lineares, concisos. As distâncias aparentemente insignificantes, entre os textos das edições *de cordel* e os das edições letradas, que eles retomam, traduzem a maneira como os impressores de Troyes (ou os que para eles trabalham) concebem as capacidades lexicais, limitadas e particulares, do grande número dos seus leitores potenciais.

No trecho do início do Canto II, que conta a saída de casa do jovem Telêmaco para a assembléia dos itacenses - em versos, na tradução direta do grego e na versão da obra em prosa, podemos ler:

- 1) Veste-se, à luz da dedirrósea aurora,
Sai da alcova o amadíssimo Ulisseida;
Ao tiracolo a espada e aos pés sandálias,
Fulgente como um deus, expede arautos
A apregoar e reunir os Gregos.
De hasta aênea, ao congresso alvoroçado,
Não sem dois cães alvíssimos, se agrega:

Minerva graça lhe infundiu celeste.
Seu porte e ar admira o povo inteiro;
Cedem-lhe os velhos o paterno assento.
(HOMERO, trad. de Manuel Odorico Mendes, 1996, Livro 2, v. 1 a 10)

2) Logo que raiou a matinal Aurora de róseos dedos, o filho de Ulisses levantou-se do leito, vestiu-se, suspendeu do ombro a pontiaguda espada, atou as belas sandálias a seus pés reluzentes e saiu do aposento, belo como um deus. Imediatamente ordenou aos arautos de voz sonora que convocassem para a assembléia os Aqueus de longa cabeleira. Os arautos lançaram o pregão e os Aqueus deram-se pressa em se reunir. Depois de congregados, e completa a assembléia, Telêmaco avançou para a ágora, empunhando uma lança de bronze; não ia só; seguiam-no, correndo, dois cães. Atena derramava divinal graça sobre ele, pelo que sua entrada atraiu os olhares de todos e os anciãos cederam-lhe o lugar, para que tomasse assento na cadeira de seu pai.
(HOMERO, Abril Cultural, 1978, p. 20)

Como vemos, na transposição para a prosa, há uma intenção na simplificação da linguagem: o termo “dedirrósea” é substituído por “de róseos dedos”, “Ulisseida” se transforma em “filho de Ulisses”, e “de hasta aênea”, em “lança de bronze”, buscando oferecer uma mais rápida compreensão a quem lê, através da leitura mais fluente e ágil. Este procedimento de atualização da linguagem para alguns puristas, no entanto, poderia ser encarado como um elemento prejudicial à beleza poética clássica, uma forma de desfigurar o estilo de Homero. Tal estratégia em duas versões diferentes para o leitor adulto parece demonstrar que se trata de leitores pressupostos diferentes, quer para a versão em prosa, quer para a versão em versos. Parece indicar também que o leitor em versos seria aquele com formação clássica e erudita que tornasse possível a fruição da obra por deleite ou como pesquisador de estilo e gênero literários.

Quanto aos fatos narrados, enquanto na obra adulta em prosa o que há é uma espécie de reconto, semelhante à paráfrase, inclusive com vocabulário semelhante ao texto homérico, o aspecto da linguagem nas obras para crianças é cuidado para atender à pressuposta capacidade lingüística destas, modernizando-se fórmulas envelhecidas ou difíceis de serem reconhecidas, tornando deste modo os enunciados mais simples e lineares.

É o que podemos perceber nos trechos abaixo. O mesmo episódio do Canto II, já reproduzido anteriormente, nas adaptações para o público infantil apresenta-se desta forma:

Ao raiar da Aurora, de dedos rosados, Telêmaco vestiu-se, calçou suas sandálias e pendurou sua espada no ombro.

Mandou que os arautos avisassem a população de que todos os habitantes da ilha deveriam se dirigir à ágora. E, levando seus cães, encaminhou-se à praça, onde a população estava reunida.

Ele vinha tão bonito e tão imponente que lhe deram a cadeira de Ulisses, que fazia o papel de um verdadeiro trono. (ROCHA, 2000, p. 18)

(...) Telêmaco convocou uma assembléia para consultar o povo sobre seus planos. A população de Ítaca surpreendeu-se com a forte determinação do filho de Ulisses, que agia como se fosse o próprio pai. (HOMERO, 2000, adapt. L. Chianca, capítulo intitulado *Telêmaco procura seu pai*, p. 28)

A narração feita por Ruth Rocha conserva o “espírito”, o estilo da obra de Homero, mas traz a intenção de simplificar o jeito de contar; traduz para palavras mais simples aquilo que pode ser entendido pela criança, tal qual Dona Benta contando aos seus netos a história de D. Quixote, substituindo o *lança em cabido, adarga reluzente e galgo corredor* por “palavras de gente”, como diria a Emília. Aqui se vê um jogo parecido com o de Lobato: simplificar a linguagem, mas sem perder de vista as características da obra que se reconta.

O trato com a linguagem no interior da própria organização e apresentação de frases e palavras indica a busca por atender um leitor capaz de apreender só este tipo de leitura, o que aparece de forma mais evidente na adaptação de Leonardo Chianca, que conserva muito poucos traços do estilo épico de narrar, limitando-se a transmitir a informação dos fatos de modo curto e objetivo.

Além da simplificação a partir da troca de palavras e expressões “antigas” por outras mais atualizadas, os autores intervêm nos textos com a intenção de reduzi-los e encurtá-los também no nível das frases. Um exemplo de supressão vocabular é o corte de expressões com valor adjetivo, como podemos identificar comparando a versão integral em prosa com a adaptação de Ruth Rocha:

1) Respondeu-lhe Atena, **a deusa de olhos brilhantes**: “Meu pai, **filho de Crono, Majestade suprema**, se agora apraz aos deuses **bem-aventurados** que o **prudente** Ulisses retorne ao lar, enviemos Hermes, **o mensageiro Argifontes**, à ilha Ogígia, para que sem tardar anuncie à **ninfa de belas tranças** vosso **irrevogável** decreto acerca do regresso do **paciente** Ulisses.(...). (HOMERO, Abril Cultural, 1978, p. 13) [grifo meu]

2) Palas Atena, então, mandou Hermes avisar Calipso, **a ninfa de belas**

tranças, de que a ordem de Zeus era para libertar Ulisses. (ROCHA, 2000, p. 15). [grifo meu]

3) Palas Atena havia pedido a Zeus que levasse Ulisses de volta a Ítaca e protegesse seu filho, Telêmaco, em sua busca pelo pai. (HOMERO, 2000, adapt. L. Chianca, p. 28). [grifo meu]

A leitura dos trechos das adaptações mostra que os vários apostos (*filho de Crono, Majestade Suprema, Mensageiro Argifonte*), bem como adjetivos como *bem-aventurados, prudente, irrevogável* presentes no texto homérico, são reduzidos a um aposto no texto de Ruth Rocha e simplesmente suprimidos do de Leonardo Chianca.

Outra simplificação da estrutura da frase diz respeito à supressão de epítetos, forma de se referir aos deuses, ocorrência comum no texto homérico e que pode ser observada nos trechos transcritos anteriormente. Assim, a Aurora é “a de dedos róseos”; Zeus é “o amontoador de nuvens”; Atena é “a de olhos glaucos”, “a virgem filha de Zeus”, “a de olhos brilhantes” e o mesmo procedimento se estende a cada personagem que é apresentado, mesmo que não seja um deus. Menelau, marido de Helena, é “o louro Menelau” e Odisseu é “o filho de Laertes”. Essa adjetivação abundante é sempre eliminada sumariamente do texto de Leonardo Chianca, e só em alguns casos conservada na narrativa de Ruth Rocha, que se preocupa em dar uma explicação ao leitor quando ocorre tal fato pela primeira vez em sua narrativa:

- Por que, ó Zeus, **amontoador de nuvens**, estás zangado com ele?
(os deuses falavam assim uns com os outros).
(ROCHA, 2000, p. 15) [grifo meu]

O procedimento de simplificar a linguagem do texto suprimindo expressões com valor adjetivo deve ser entendido como uma forma de economia textual e de facilitação de entendimento, uma vez que os adjetivos e epítetos se interpõem entre o sujeito e o predicado, interferindo na compreensão imediata da ação que se quer narrar.

Quanto aos epítetos especificamente, um modo de dizer próprio da cultura clássica grega, parece que se tornam desnecessários quando transpostos para essa nova modalidade textual – adaptação em prosa, dirigida ao público infantil que precisa ser guiado durante a leitura para se garantir a apreensão do sentido pretendido pelo autor, evitando que abandone a leitura.

Muitas são as estratégias para aproximar a *Odisséia* do leitor infantil. A simplificação da linguagem se dá pela substituição de palavras que estão fora do repertório da criança contemporânea por sinônimos, pela exclusão destas expressões ou pela oferta ao leitor de um glossário que traduz a cada página as palavras e expressões que apresentem maior dificuldade de entendimento, o que ocorre na obra de Ruth Rocha, que neste caso seria também um protocolo de leitura.

4.3.5 – Conservação de episódios e personagens

O pólo da produção não se ocupa apenas em cortar, fracionar, reduzir, encurtar ou simplificar o texto primeiro buscando adequá-lo ao público infantil. Há uma estratégia, forma de controle do discurso, que está ligada à idéia de comentário defendida por Foucault (2004): trata-se da *Conservação*, que prevê a manutenção de determinadas características da obra fundante, sob pena de a adaptação perder sua ligação com ela.

O adaptador pode tomar certas atitudes em relação ao texto adaptado, mas há um limite para fazê-lo, pois o que faz o texto primeiro digno de ser comentado e repetido eternamente é exatamente ele ser detentor de certas características básicas que permitam reconhecê-lo como ligado ao que lhe deu origem, e cuja supressão poderia comprometer esse reconhecimento.

No caso das duas adaptações analisadas, os episódios conservados praticamente sem alterações mais significativas são aqueles ligados às aventuras vividas por Odisseu no enfrentamento de monstros e perigos: **Polifemo**; Odisseu na ilha de **Circe**; A ilha das **Sereias** e os terríveis monstros **Cila e Caribdes**.

É de se indagar sobre os motivos que levaram o adaptador a conservar esses episódios e não outros, que também são de aventura. Uma explicação seria, talvez, o fato destes trechos serem os mais (re)conhecidos da *Odisséia*, remetendo para a manutenção de uma tradição entre gerações de leitores, além de serem aqueles em que, talvez mais do que em outros, Odisseu apareça como grande responsável por livrar seus homens do perigo. É graças a sua astúcia e coragem que os gregos escapam do gigante devorador de homens; voltam à forma humana porque Odisseu

seduz Circe e só conseguem passar pelas terríveis sereias graças ao ardil a ele ensinado pela mesma feiticeira. Em suma, nesses episódios Odisseu encarna as características do verdadeiro herói dos livros de aventura, ao gosto, segundo o que parece pensar a editora, do leitor jovem.

Outros episódios e personagens, fundamentais para o desenvolvimento da narrativa, também são mantidos: a ninfa **Calipso** e a estada forçada de Odisseu em sua ilha; o encontro do herói com a princesa **Nausica**, filha do rei dos Feácios, o responsável por sua viagem de regresso a Ítaca; os escravos fiéis, **Eumeu** e **Euricléia**; o ardil de Penélope ao fingir tecer a mortalha do sogro para adiar a escolha de um novo marido e, claro, a transformação de Odisseu em um ancião pela deusa Atena, além da famosa cena em que vence os pretendentes na prova dos arcos e pode, finalmente, reencontrar a esposa.

São conservados, ainda, as personagens e os traços físicos e psicológicos básicos destas, não havendo o acréscimo de aventuras e nem de outras personagens que já não estivessem presentes no texto primeiro. Não ocorre aqui aquele procedimento característico das adaptações de Monteiro Lobato, em que a turma do Sítio sempre participa das aventuras do herói principal, modificando-as.

Sendo assim, Odisseu é o mais valente, como já foi dito, apesar de às vezes mentir e se envolver com outras mulheres. Penélope é bela, fiel e inteligente, mantendo-se à espera do marido por vinte anos, mesmo sem ter certeza de que ele ainda estava vivo. Telêmaco, apesar de crescer sem ter conhecido o pai, se transforma em uma versão mais jovem deste, também se tornando valente, destemido e disposto a tudo para preservar o reino paterno, do qual é herdeiro.

Quanto ao lado dos vilões, estes são representados na figura dos pretendentes, ávidos por se apossar da esposa, do trono e das riquezas de Odisseu, em todas as versões da *Odisséia*. Assim, depois de acompanhar os desmandos desse grupo grosseiro e violento, o leitor até perdoa Odisseu pela matança daqueles que queriam roubar o que lhe pertencia por direito.

A conservação das características físicas e psicológicas das personagens também é uma forma de reforçar as características do gênero narrativa de aventura, no qual o herói sempre triunfa sobre os seus inimigos. Segundo Chartier (1990, p. 132), “a

indicação do gênero aproxima o texto a ler de outros, já lidos, o que aponta ao leitor qual o pré-saber onde inscrevê-lo”. Assim, a editora supõe que esse leitor infantil buscado já esteja familiarizado com outros livros de aventura, que aprecie estes livros e que, independente de ser sobre mitos, busca neles uma determinada estrutura narrativa, determinados personagens e tipo de enredo, possuindo as habilidades cognitivas adequadas para lê-los.

É uma visão que insere estes livros no campo daqueles para serem lidos por prazer, apesar da escola, quase sempre, transformá-los em dever, o que já está sinalizado nas atividades didáticas trazidas por uma das obras. Mas, pensando com Chartier, as editoras parecem saber que este leitor também está familiarizado com este tipo de procedimento, que nesse caso é um “texto já lido”, dentro do pré-saber dos exercícios e avaliações.

Sendo assim, as duas adaptações da *Odisséia* analisadas devem ser vistas como parte de uma estrutura mais ampla, que trata de modo mais ou menos uniforme os textos com destinação escolar.

Não se pode falar em procedimentos especiais decorrentes do fato de ser uma obra pertencente ao universo da mitologia grega; ao contrário, é necessário reafirmar que se trata de mais uma obra dentro de uma coleção que contempla o reconto de obras literárias canônicas para crianças - prática semelhante àquela da Biblioteca Infantil Melhoramentos, na qual estava o *Vellocino de Ouro* - dentro de um catálogo que tem por objetivo apresentar e vender um produto classificado pelas editoras como Literatura Infantil.

Deste modo, resguardados o contexto, peculiaridades culturais e de estilo, penso que a análise da adaptação de obras como *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes, ou *Viagens de Gulliver*, de J. Swift, apresentaria mais semelhanças que diferenças em relação às estratégias editoriais discutidas neste capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Montado no meu cavalo
libertava Prometeu
toureava o minotauro
era amigo de Teseu
viajava o mundo inteiro
nas estampas Eucalol
à sombra de um abacateiro
Ícaro fugia do sol
Subia o Monte Olimpo
ribanceira lá do quintal
mergulhava até Netuno
no oceano Abissal
São Jorge ia pra lua
lutar contra o dragão
São Jorge quase morria
mas eu lhe dava a mão
e voltava trazendo a moça
com quem ia me casar
era a minha professora
que roubei do rei Lear.

(Hélio Contreiras, **Estampas Eucalol**¹⁹)

¹⁹ Até 1957, as Estampas Eucalol acompanhavam os produtos da Perfumaria Myrta. Uma das séries de estampas foi a “Lendas da Antiguidade”, que trazia figuras de personagens da mitologia grega.

Toda pesquisa é um pouco como a viagem de Odisseu rumo a Ítaca: a busca do porto a que se quer chegar exige a superação de obstáculos, às vezes tão complicados como os monstros e desafios que o herói precisou vencer.

As dificuldades que me propus a enfrentar foram basicamente duas: fazer um levantamento, de forma mais panorâmica, da presença da mitologia grega na literatura para crianças no Brasil, bem como buscar conhecer alguns projetos editoriais elaborados pelas editoras, buscando entender as estratégias utilizadas por elas com a intenção de manter o interesse dos leitores pelos mitos.

A análise de duas versões infantis da *Odisséia* mostrou que os projetos editoriais pensados para adaptar mitos gregos para crianças são diferentes e resultam de muitas estratégias e intervenções. Em ambos os projetos, porém, as decisões são orientadas pela imagem de um leitor infantil, escolar, contemporâneo, afastado temporal e culturalmente do universo grego e que por ter pouca experiência precisa ter sua leitura guiada e controlada passo a passo.

As duas versões contam, conforme tradição nas obras adaptadas para o público infantil, com a figura de um mediador, incumbido da simplificação do texto através de cortes, supressão de episódios, atualização e adequação da linguagem. Este mediador é o adaptador, que não apenas exclui, mas também conserva determinadas cenas e personagens, consideradas essenciais para a compreensão da trama.

Nessa tarefa de adequar a obra ao público infantil, o trabalho do adaptador vem acompanhado por projetos editoriais que acrescentam notas de rodapé explicando a cultura grega, ilustrações, mapas e outras marcas reveladoras de um trabalho de maquinaria do pólo da produção, que quer que o texto seja legitimado, daí a necessidade de evidenciar sua proximidade com o texto primeiro.

As obras, deste modo, são remodeladas para responder às necessidades do público a que se destinam. Segundo Chartier (1996, p. 100), trata-se de atualizações que se fazem principalmente pelos dispositivos tipográficos, que

têm, portanto, tanta importância, ou até mais, do que os 'sinais' textuais', pois são eles que dão suportes móveis às possíveis atualizações do texto. Permitem um comércio perpétuo entre textos imóveis e leitores que mudam,

traduzindo no impresso as mutações de horizonte de expectativa do público e propondo novas significações além daquelas que o autor pretendia impor a seus primeiros leitores.

As adaptações infantis da *Odisséia* se constituem no que Chartier (2001, p. 102) chama de *uma rede de textos*, por apresentarem algumas características em comum: 1) pertencem a uma série – de aventura ou de adaptações de clássicos diversos; 2) são obras que se identificam com outras também quanto ao gênero (narrativa de aventura); e 3) são utilizadas em um mesmo campo de práticas – dentro da escola e de uma tradição pedagógica de trabalhar com a literatura.

Sendo assim, é esta unidade apresentada pelas obras que faz com que sejam reconhecidas como um *corpus* portador de um sentido determinado pelo conjunto, dado as semelhanças textuais e de suporte, que fazem com que um texto seja reconhecido como de “literatura infantil”.

Os modernos editores da Ática, Cia. das Letrinhas, FTD, Scipione e de tantas outras editoras que olham para o público escolar e infantil, acima de tudo reorganizam os textos que escolheram imprimir em função dos leitores que desejam ou pensam alcançar, de forma semelhante ao que faziam os editores de Troyes. (Ibidem, p. 102).

De *Jasão e o Vello de ouro* aos nossos dias, o interesse despertado pelos deuses e heróis gregos parece permanecer vivo, apesar das transformações sofridas pela sociedade, pela escola e pelo mercado editorial responsável pela divulgação da literatura infantil.

Segundo Lajolo e Zilberman (1987, p. 18)

(a literatura infantil) tem características peculiares à produção industrial, a começar pelo fato de que todo livro é, de certa maneira, o modelo em miniatura da produção em série. E configura-se desde sua denominação – trata-se de uma literatura *para* – como criação visando a um mercado específico, cujas características precisa respeitar e mesmo motivar, sob pena de congestionar suas possibilidades de circulação e consumo.

Ainda de acordo com estas estudiosas, “a ficção para a infância engloba um elenco abrangente de temas que respondem a **exigências da sociedade**, ultrapassando o setor exclusivamente escolar”. (Ibidem, p. 76, grifo meu).

Com referência à permanência da mitologia grega nas obras publicadas para crianças contemporaneamente, pode-se perguntar a quais destas exigências da

sociedade procuram responder, o que pode ser buscado através de um olhar para a escola, espaço privilegiado em que estas obras circulam.

O que parece pairar acima de todas as escolhas editoriais ligadas à publicação das obras consideradas clássicas - e os mitos parecem fazer parte desse nicho - é a necessidade de iniciar a inserção das crianças no mundo de uma cultura humanística, reconhecida e valorizada pelos adultos responsáveis pela educação das novas gerações.

O interesse dos programas escolares pelos mitos gregos talvez se dê pelo fato de estes fazerem parte do tecido da cultura dita universal, constituindo-se em ferramentas que permitem o acesso, a compreensão e a interpretação de determinada herança cultural acumulada pela civilização ocidental, estando incorporados à literatura e às artes em geral.

Sendo assim, os mitos permanecem porque acabam sendo parte da estratégia de oferecer diversidade de gêneros textuais durante a formação de jovens leitores, através de diferentes fórmulas editoriais. É inegável, ainda, o fato de que isso ocorre porque há um discurso que os legitima, cujos representantes são escritores como Monteiro Lobato, Ruth Rocha e outros, que respondem aos anseios de pais, professores e educadores em geral, que reconhecem a importância dos mitos como parte de uma cultura que deve ser valorizada.

O dragão poderoso que guarda o Velocino de ouro no mito de Jasão e os argonautas; os monstros, sereias e gigantes que Odisseu deve derrotar na *Odisséia*, seriam elementos presentes, de forma sempre modificada, em narrativas, poemas, letras de música e outras manifestações artísticas, produto do imaginário humano.

A mitologia grega tem sido referência para a cultura européia e para a nossa, portanto, conhecer personagens como Odisseu, Narciso, Hércules, Zeus, Afrodite e Atena, entre outros, é ter acesso ao universo artístico do ocidente, uma vez que estão presentes na escultura, na pintura, na literatura e, modernamente, no cinema e até na publicidade.

Lajolo (2001, p. 50) afirma que a cultura grega “sobrevive também na herança cultural que permeia nosso hoje e, de forma talvez mais viva, nas sucessivas re-interpretações que seu modo de vida inspirou, e parece continuar inspirando”.

A permanência dos mitos gregos na literatura infantil, desse modo, parece responder principalmente a uma necessidade da escola: transmitir uma certa cultura, um conhecimento que é socialmente valorizado e ao qual estão ligadas as obras clássicas, seja Shakespeare, Cervantes ou Homero.

Se a transmissão dessa teia de significados culturais, formada pelos deuses, ninfas e histórias fantásticas dos mitos gregos presentes no imaginário cultural e social, pode se dar através da exploração do interesse infantil pelas narrativas de aventura, melhor para editores, pais e escola.

Portanto, é legítimo supor que o interesse do leitor infantil pelos mitos provavelmente permanecerá por mais tempo, porque na sociedade contemporânea ainda persiste a crença, legitimada por diferentes instituições e presente no imaginário social e cultural, de que os mitos são narrativas que “justificam o homem e sua relação com o mundo e com a vida”. Uma vez aceita esta idéia, diversos sujeitos, entre eles os editores atuais, investem na publicação dos mitos, ainda que com novos projetos editoriais.

Enquanto os mitos forem identificados como conhecimento socialmente valorizado, é preciso concordar com Bourdieu (2001, p. 24), quando afirma que “(...) entre as condições que devem ser preenchidas para que um produto intelectual seja produzido, está a produção da crença no valor do produto”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. **O Rei e o sujeito – considerações sobre a leitura no Brasil Colonial**, publicado no site do Projeto “Memória da Leitura/IEL-Unicamp”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Marcia/marciarei.htm>.

ALBERGARIA, Lino. **Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1996.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

BATISTA, Antonio Augusto Gomes Batista. *Um objeto variável e instável: textos, impressos e livros didáticos*. In: ABREU, Márcia (org.). **Leitura, História e História da Leitura**. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999 (Coleção Histórias de Leitura).

BOURDIEU, Pierre. *A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier*. In CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da leitura**; trad. de Cristiane Nascimento; introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, Vol. 1, 2 e 3. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997, v. 1.

BRITTO, Luiz Percival Leme. **D. Quixote e as adaptações dos clássicos para crianças e jovens**, Palestra proferida no 15º COLE, em Campinas, Julho/2005.

BRUNEL, Pierre; tradução Carlos Sussekind...[et al.] prefácio Nicolau Sevcenko; 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos** – Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMARGO, Luís. *Para que serve um livro com ilustrações?*. In JACOBY, Sissa, org. **A criança e a produção cultural – do brinquedo à literatura**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (Org). **História da Leitura no Mundo Ocidental – Vol. 1**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

CHARTIER, R. *Textos, impressos, leituras*. In **A História Cultural – entre práticas e representações**, RJ. Bertrand, 1990.

_____ *Textos e edições: a "literatura de cordel"*. In **A História Cultural – entre práticas e representações**, RJ. Bertrand, 1990.

_____ (org.) *Do Livro à leitura*. In **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001

_____ **Cultura Escrita, Literatura e História**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

_____ **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**; trad. Mary Del Priori – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____ **A aventura do livro: do leitor ao navegador**; trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

_____ (org.) **Práticas da leitura**; trad. de Cristiane Nascimento; introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. **dicionário Crítico de Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: Séculos XIX e XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

EIZIRIK, Marisa Faermann. **Michel Foucault: um pensador do presente**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**, trad. de Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil), 1989.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **A pesquisa sobre leitura no Brasil: 1980-1995**. Campinas/SP: Komedi, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 11^a. edição. São Paulo: Loyola, 2004.

_____ *Las Meninas* in **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**; trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da Mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1995.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia grega e romana**; tradução de Victor Jabouille – 4^a. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HAWTHORNE, Nathaniel. **O livro das maravilhas**. São Paulo: Landy, 2001.

HOMERO. **Odisséia**, trad. de Manuel Odorico Mendes; edição de Antonio Medina Rodrigues – 2^a. ed. São Paulo: Arts Poetica: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Odisséia**; introdução e notas de Médéric Dufour e Jean Raison; trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores & Leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira – História & Histórias**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos**. São Paulo: Global, 1986.

LARROSA, Jorge. *Os paradoxos da repetição e a diferença. Notas sobre o comentário de texto a partir de Foucault, Bakhtin e Borges*. In: ABREU, Márcia (org.). **Leitura, História e História da Leitura**. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999 (Coleção Histórias de Leitura).

LINS, Guto. **Literatura Infantil?** São Paulo: Rosari, 2002.

LOBATO, Monteiro. A barca de Gleyre. In: **Obras Completas de Monteiro Lobato**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957. 2º tomo.

_____. **Os doze trabalhos de Hércules**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995. v.1 e 2.

_____. **O Minotauro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

_____. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

_____. **Dom Quixote das Crianças**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

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

MELO, Elizabete Amorim de Almeida. **Livros paradidáticos de Língua Portuguesa para crianças: uma fórmula editorial para o universo escolar**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2004.

MENIN, Ana Maria da Costa Santos. O patinho feio de H.C. Andersen: o “abrasileiramento” de um conto para crianças. Tese de Doutorado, UNESP/FCL, 1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges Monteiro. **Adaptações de Clássicos Literários Brasileiros: Paráfrases para o jovem leitor**. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras, 2002.

PÉCORA, Alcir. *O campo das práticas da leitura*, Introdução à edição brasileira de CHARTIER, Roger (org.) **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

REIS, José Carlos. *Os Annales: a Renovação Teórico-Metodológica e "Utópica" da História pela Reconstrução do Tempo Histórico*, in SAVIANI, Dermeval; LOMBARDI, José Claudinei; SANFÉLICE, José Luís (Org.). **História e história da educação**. Campinas, SP: Autores Associados: HISTEDBR, 2000.

ROBERTO, Adriana Thomazotti Claro. **O mercado editorial paulista no decênio de 1990: momento de expansão e diferenciação no setor**. Dissertação de Mestrado. USP – FFLCH, São Paulo: 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1999.

VAINFAS, Ronaldo. **Os protagonistas anônimos da história: micro-história**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**; tradução Myriam Campello. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____ **O Universo, os deuses, os homens**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na Escola**. São Paulo: Global, 2003.

Livros de literatura infantil sobre mitologia grega, levantados a partir de consulta aos catálogos das editoras selecionadas para a pesquisa

BERNARDINO, Adriana. **A caixa de Pandora**. São Paulo: FTD, 1996.

_____ **O destino de Pan**. São Paulo: FTD, 1996

_____ **A beleza de Narciso**. São Paulo: FTD, 1996.

_____ **O tear das Moiras**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **O ouro de Midas**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **O sonho de Ícaro**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **Adônis**. São Paulo: FTD, 1997

_____ **Píramo e Tisbe**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **Aracne**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **Hermafrodito**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **Tifão**. São Paulo: FTD, 1997

_____ **Hércules e os doze trabalhos**. São Paulo: FTD, 1997

_____ **Teseu e o Minotauro**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **Belerofonte e a Quimera**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **Jasão e o Velocino de Ouro**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **Ulisses e a Fúria de Posídon**. São Paulo: FTD, 1997.

_____ **Perseu e as Górgonas**. São Paulo: FTD, 1997.

CHIANCA, Leonardo (adaptador). **Os doze trabalhos de Hércules**. São Paulo: Scipione, 2002.

HOMERO. **Odisséia**; adapt. Leonardo Chianca. São Paulo: Scipione, 2000.
_____ **Ilíada**; adapt. Leonardo Chianca. São Paulo: Scipione, 2001

PRIETO, Heloisa. **Divinas Aventuras**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997

ROCHA, Ruth. **Odisséia**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.
_____ **Ilíada**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

WILLIAMS, Marcia. **A Ilíada e a Odisséia**. São Paulo: Ática, 2004.

YOLEN, Jane. **Asas**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2002.

LESSA, Orígenes. **A cabeça de Medusa e Outras Lendas Gregas**. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, s/d.

_____ **O Minotauro/Os Dentes do Dragão**. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, s/d.

CATÁLOGOS IMPRESSOS ONDE CONSTAM AS OBRAS INFANTIS E JUVENIS SOBRE MITOS GREGOS ENCONTRADAS DURANTE A PESQUISA:

1) Editora Ática:

- Literatura Infantil – 2003
- Literatura Infantil – 2004

2. Companhia das Letrinhas

- Companhia das Letrinhas – Catálogo 2003

3. Editora FTD

- Catálogo Biblioteca Viva (s/d)

4. Editora Scipione

Paradidáticos Infantis 2003

Paradidáticos Infantis 2004

ENDEREÇOS DOS CATÁLOGOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS:

www.atica.com.br
www.ftd.com.br
www.scipione.com.br
www.ciadasletras.com.br