



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

WALESKA GEORGIANA SOTERO DE OLIVEIRA

A TRAGÉDIA, O TRÁGICO E A ADAPTAÇÃO: DUAS VERSÕES SOBRE O MITO  
DE ORESTES

FLORIANÓPOLIS

2021

WALESKA GEORGIANA SOTERO DE OLIVEIRA

**A TRAGÉDIA, O TRÁGICO E A ADAPTAÇÃO: DUAS VERSÕES SOBRE O MITO  
DE ORESTES**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Paulo Ricardo Berton,  
Ph.D.

FLORIANÓPOLIS

2021

WALESKA GEORGIANA SOTERO DE OLIVEIRA  
A TRAGÉDIA, O TRÁGICO E A ADAPTAÇÃO: DUAS VERSÕES SOBRE O MITO  
DE ORESTES

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por  
banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

UFSC

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana de Gaspari

UFSC

Prof. Dr. Marcus Mota

UnB

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão  
que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura pelo  
Programa de Pós-Graduação.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

Orientador

FLORIANÓPOLIS

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, pelas correções, sugestões, ajuda e paciência de modo geral.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, pela oportunidade.

A minha família, por sempre me apoiar e acreditar no meu potencial.

Aos amigos e colegas, pelo auxílio e amparo quando necessário.

A todos que, de alguma forma, colaboraram para que eu chegasse aqui.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Dedico essa dissertação a todos aqueles que, assim como eu, apreciam uma boa história.

“A book read by a thousand different people is a thousand different books.”

— **Andrei Tarkovsky**

## RESUMO

Proponho, com esse trabalho, analisar a adaptação da tragédia grega *Orestes*, de Eurípides, que foi feita pelo autor dramático Charles Mee, e nomeada *Orestes 2.0*.

A pesquisa busca abordar os dois textos dramáticos separadamente a fim de discutir as escolhas formais dos autores, e em relação comparativa, buscando compreender como o mesmo tema foi abordado em contextos diferentes, e como isso refletiu na construção dessas escritas dramáticas.

É, portanto, um estudo que pauta entender narrativas que se relacionam, mas são também independentes entre si, e discutir no que isso implica.

**Palavras-chave:** Adaptação; Tragédia; Orestes; Trágico;

## ABSTRACT

With this work, I propose to analyze the adaptation of the Greek tragedy *Orestes*, by Euripides, which was made by the playwright Charles Mee, and named *Orestes 2.0*.

The research seeks to approach both plays separately in order to discuss the authors' formal choices, and in a comparative way, seeking to understand how the same theme was approached in different contexts, and how this is reflected in the construction of these dramatic writings.

It is, therefore, a study that aims to understand narratives that are related, but are also independent from each other, and to discuss what this implies.

**Keywords:** Adaptation; Tragedy; *Orestes*; Tragic;

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO
2. A TRAGÉDIA E O TRÁGICO: CONCEITOS
  - 2.1. A TRAGÉDIA ENQUANTO SUBGÊNERO DRAMÁTICO
  - 2.2. O TRÁGICO ENQUANTO SENTIMENTO E FILOSOFIA
3. A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA: APROXIMAÇÕES
  - 3.1. A TEORIA DE LINDA HUTCHEON
  - 3.2. QUALIDADE EM RELAÇÃO A FIDELIDADE SEGUNDO ROBERT STAM
4. EURÍPIDES, CHARLES MEE E OS PARALELOS DA TRAGÉDIA DE ORESTES
  - 4.1. ESTRUTURA DA TRAMA E SEUS PERSONAGENS
  - 4.2. DISCURSO E DESENVOLVIMENTO DO TEMA
  - 4.3. IMPRESSÕES SOBRE O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO
5. CONCLUSÃO
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## 1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como objetivo tratar do subgênero trágico em dois momentos históricos distintos. Além disso, no decorrer do desenvolvimento da dissertação, outro assunto abordado será a relação entre adaptação e o seu contexto espaço-temporal, já que são dois assuntos que parecem ter uma relação de causa e consequência, e que reverberam diretamente com seu respectivo público-alvo. Entretanto, ao começar a escrever e tratar propriamente dessa relação entre adaptação e público, senti que o seguinte resultado, poderia ser uma conclusão equivocada de que apenas com a adaptação seria possível expandir o público teatral. Estudo os desdobramentos da tragédia e do trágico justamente porque a trajetória das tragédias me fascina, e não apenas as versões mais atuais dessas mitologias me interessam, um foco que poderia estar sendo posto em xeque se a conclusão acima se mostrasse verdadeira.

Dessa forma, a proposta é analisar como um autor dramático contemporâneo reescreve uma tragédia grega.

A percepção que temos de um objeto novo, uma história, um livro ou uma adaptação, a forma como olhamos para tais coisas é, como já sabemos, bastante pessoal. Os filtros que envolvem conhecer uma história e assimilar se misturam aos preceitos que carregamos conosco, e quando a obra em questão já é uma releitura de uma obra anterior, unimos isso ao próprio filtro que a anterior nos traz (isso quando a conhecemos). Entender esta obra passa ser quase uma relação complementar à anterior, fica fácil pensar nessa dinâmica como um universo em expansão, onde estamos nos relacionando com novas informações num mesmo momento. Se antes, olhando a primeira obra, estávamos enxergando a história pela ótica guiada, com a possibilidade de conhecer a adaptação, agregamos mais uma forma de olhar sobre uma nova perspectiva e uma nova indicação, que ora é complementar, ora acrescenta e mesmo questiona sobre algo já apresentado quando retoma e transforma um momento anteriormente assimilado de outra forma – não a fim de negar o que se conhece, nem provar que a percepção era errada, mas questionar o que talvez não se apresentou em sua totalidade, e que olhado de

outra forma, poderia enfim ser compreendido. Tudo isso (ou por outros meios, pois podemos ter mais formas de reconhecimento da história trabalhadas pelo autor que adapta) é o caminho pelo qual o autor conversa com seu público, entrega algo àquele que na relação de receptor, também estará devolvendo à obra impressões e questões que serviram para que essa história permaneça viva e resistindo.

É notável, dessa forma, a imensa bagagem de experiências, conhecimentos e lugares que um ser humano pode acumular ao longo de sua existência, principalmente quando consideramos o advento da tecnologia e a crescente globalização que nos traz em massa, diariamente, mais e mais informações sobre os mais variados assuntos. Como cada um recebe essas informações, ou o que escolhe ou pode receber ao longo do tempo é uma variável que conta com inúmeros fatores, como gênero, orientação sexual, faixa etária, classe social, geografia, idioma, cultura, etc.

Esses filtros moldam e colaboram para tornar único o background que cada pessoa leva consigo, e isso a guia para novas informações e suas percepções. Dito isso, é fácil perceber que como recebemos os diferentes estímulos diários aos quais estamos expostos é tão único como a forma que respondemos a eles; logo, o quão próximos podemos nos sentir dessas fontes de estímulo (ou não) pode ser um fator determinante para diferentes reações a isso, no sentido da identificação que nos proporciona.

Considerando essa troca entre texto e leitor como a interpretação daquilo que lhe foi apresentado, e o que o leitor faz com isso, o primeiro fato seria que as possibilidades são de inúmeras interpretações; o segundo fato seria de que são inúmeros também os caminhos que isso pode gerar como um modo de ver e reescrever um mesmo enredo, que é o que veremos posteriormente, após a apresentação do objeto de estudo.

Seguindo adiante, a trajetória do teatro ocidental, de forma bastante resumida, é marcada pela religiosidade na Grécia, pelo pão e circo em Roma, e pelas companhias itinerantes ou representações do “*quem quaeritis?*” na Idade Média, passando disso para o Teatro Elizabetano. Além destes, houve momentos em que esta arte foi bem-sucedida graças ao apoio do estado – ou da igreja, na Idade Média –; e na maioria deles, o gênero trágico sobreviveu; nem sempre

representado como o ponto alto de algum momento histórico, mas ainda assim resistindo até então.

Com isso em mente, minha pesquisa gira em torno das tragédias que se utilizaram do mito de Orestes para construir sua trama, e de que forma isso foi desenvolvido.

Ao apresentar outras versões, quero apoiar os caminhos desta dissertação nos estudos da adaptação, pelas perspectivas de Linda Hutcheon e de Robert Stam, que serão de grande importância para o desenvolvimento desse material, mais especificamente para o capítulo em que irei analisar os textos dramáticos propriamente ditos.

Ao percorrer esse caminho, pretendo encontrar reflexos do contexto histórico que possam estar presente nas obras, e perceber as contribuições que foram acrescentadas à história a partir da adaptação. É interessante perceber o quanto nosso olhar é mediado socialmente e filtrado por nossas próprias vivências e o meio que nos cerca, e ao passo que filtra, também ajuda a criar novas leituras e interpretações.

Sendo assim, ao verificar as adaptações, transitamos pelo ato de uma nova leitura e de uma nova interpretação a partir delas, e verificamos de que forma isso abre margem para as discussões sobre as expectativas que a obra pressupõe de acordo com os trabalhos anteriores do autor. Também será verificado como isso vai de encontro às expectativas do leitor, até, por fim, observar as relações que a obra construiu ao passar do tempo. Na união desse encontro chegaremos aos resultados.

## 2. A TRAGÉDIA E O TRÁGICO: CONCEITOS

Na leitura de *O nascimento do trágico*, de Roberto Machado, vemos levantar-se a questão da existência de duas noções opostas sobre a tragédia, conhecidas como a poética da tragédia e a filosofia do trágico. Ambas evocam sentimentos que estão presentes no ser, e tentam mergulhar no sofrimento humano, em busca daquilo que mais nos afeta, e, portanto, serão discutidas a seguir.

### 2.1. A TRAGÉDIA ENQUANTO SUBGÊNERO DRAMÁTICO

Aristóteles nos apresenta a noção da imitação enquanto uma atividade humana inata e de fácil assimilação. É dessa forma que adquirimos novo conhecimento, e a partir dela que a fábula é desenvolvida na tragédia: pela imitação da ação; literalmente, drama em sua etimologia.

“A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer.” (ARISTÓTELES, 2019, p. 5)

A sociedade grega clássica incentivava que os homens livres frequentassem suas representações teatrais, pois tinham a função instrutiva que veremos a seguir.

Surgiam, durante cultos religiosos e cerimônias ao deus Dionísio, os primeiros sinais do que posteriormente se tornaria o que conhecemos hoje como a forma teatral e o gênero tragédia. Suas raízes, segundo observações de Arthur Wallace Pickard-Cambridge<sup>1</sup> (1873 – 1952) em relação aos escritos de Aristóteles, são os ditirambos.

---

<sup>1</sup> Pickard-Cambridge foi um classicista britânico que teve importantes contribuições nos estudos sobre o teatro da Grécia Antiga na primeira metade do século XX.

Seu caráter foi se tornando mais teatral com o surgimento do público. Pouco a pouco, foi se criando um destaque representativo, mas sem perder a ideia de instruir o público.

A premissa do drama trágico seria o herói movido por três grandes pilares: *hamartia*, *moira* e *hybris*; sendo, em sua sequência: o erro cometido, o destino que ele precisa cumprir, e, finalmente, seu excesso no processo. A situação do herói é construída de forma que, pelo seu erro, passe da boa para a má fortuna.

Outro ponto importante seria a ação enquanto algo que precede o caráter em importância e não o oposto. Desse modo, o personagem é percebido só após suas atitudes. É então a imitação das ações de homens, não a imitação de homens em si.

Um elemento extremamente importante da tragédia seria o coro e o corifeu (seu líder). Dividida em 5 partes em sua duração, percebe-se essa importância em seu andamento: o texto inicia-se com o prólogo, momentos antes da entrada do coro – e no qual eram apresentados os antecedentes daquele mito – seguindo com o párodo, que é a primeira cena do coro, depois os episódios, que são as cenas entre as passagens do coro, as complicações apresentadas e que se intercalam com o canto do coro e do corifeu; posteriormente, êxodo, ou finalização, onde não temos mais a presença do coro.

As partes do coro na tragédia, conhecidas como *estásimos*, teriam sua função no fato de, por um lado, conversar com os personagens e ajudar no seguimento da ação no drama, e por outro, comentar o que se passa, adicionando uma perspectiva épica à encenação. A peça, então, gira em torno dessa narração onde, de tragédia em tragédia, o ponto em comum segue sendo a premissa de que ocorre um revés de grande impacto, que abrange outros além do seu causador, e, portanto, revertê-lo resolveria o problema de todos os afetados.

Ao se tornar uma expressão artística, os textos dramáticos, que posteriormente seriam levados aos palcos, começaram a surgir. Infelizmente, nem todos esses escritos sobreviveram à passagem do tempo, e, com isso, o mais antigo conhecido seria *Os Persas*, de Ésquilo. Outros como *Medéia* e *As Rãs*, juntamente com o inicialmente citado, e todos aqueles de que tivemos notícias, trouxeram para nós uma noção de toda a magnitude que aquela época foi.

O gênero ou, mais precisamente, as próprias tragédias, aqui são lidas com o olhar contemporâneo. Carregadas, a partir disso, de sentidos políticos, éticos e antropológicos. São textos considerados ainda atuais, mas, se pararmos para pensar, que muitos de seus sentidos foram agregados com o passar do tempo, é interessante pensar que sua adaptação pode abrir caminho para outros significados e análises, de tal forma que a passagem do tempo fez.

Lemos esses textos com os olhos de hoje, carregados de nossas próprias referências e expectativas, e muitos dos sentidos que atribuímos a eles a partir disso são contemporâneos, de análises recentes sobre uma sociedade distante da nossa.

Juntando os conceitos religiosos e os ideais políticos daquela época, o teatro acaba se tornando um grande meio de divulgação de ideias; torna-se um veículo eficaz para propagar uma mensagem, podendo ser usado muitas vezes também para “educar” o público.

O drama trágico se caracteriza pelas virtudes do herói e ao que elas o levam. Era na catarse, por exemplo, alcançada após a sequência de ações do herói, que transitavam do sucesso à queda, por parte de sua *hybris*, que a plateia era expurgada.

“A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, 2019, p. 8)

A tragédia, como sendo a imitação de homens de caráter elevado, nos traz personagens que, cheios de sua *hybris* e de sua falta de conhecimento, pecam por esse excesso. É traçado o destino inevitável, onde não lhes resta muito senão arcar com as consequências daquilo que eles mesmos trouxeram para si. Ainda assim, a ideia de obstáculo das tragédias vem do homem contra o divino, e, já que o destino não é uma força humana em pé de igualdade com o herói, é inútil lutar contra, pois sempre sofrerão as consequências de seus atos.

Quando lemos *Édipo*, vemos a trajetória daquele que conquistou e perdeu tudo em sua vida por conta de sua pretensa sabedoria. Guiado por seu saber, ele pensou que poderia fugir de uma profecia sobre seu futuro, e, ao tentar, acabou concretizando-a completamente; temos aqui um exemplo da tentativa e falha ao se lutar contra o destino nas tragédias, um ato ineficaz.

A tragédia grega tem sido um pilar na história do teatro e da literatura. Nela, o protagonista cria o seu próprio pesadelo, sua ruína. Ela é definida pela *mimesis* das ações, sendo essa sua principal característica, já que o centro da tragédia é a ação.

“A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma forma de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é da ação que depende sua infelicidade ou felicidade. A ação, pois, não se destina a imitar os caracteres, mas, pelos atos, os caracteres são representados.

Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia; ora, a finalidade é, em tudo, o que mais importa. Sem ação não há tragédia, mas poderá haver tragédia sem os caracteres.” (ARISTÓTELES, 2019, p. 9, 10).

Uma tragédia completa, segundo Aristóteles, não pode ser feita sem realizar a regra estrutural na qual a peça segue seu começo, meio e fim de modo sequencial, e não embaralhado (estruturalmente, verifica-se que está certa quando a história, se fosse contada ao contrário, progredir do infortúnio para a fortuna tranquilamente.). Nelas, nem todos os homens estão suscetíveis ao mesmo mal que o herói sofre, mas ele entende que todo sentimento proveniente desse infortúnio faz parte daquela existência. São reais no contexto e identificáveis, portanto afetam.

## 2.2. O TRÁGICO ENQUANTO SENTIMENTO E FILOSOFIA

Estruturalmente, a tragédia segue um protocolo, e podemos aproximar uma tragédia de outra a partir disso.

“Mas o reconhecimento que melhor corresponde à fábula é o que decorre da ação, conforme dissemos. Com efeito, a união de um reconhecimento e de uma peripécia excitará compaixão ou terror; ora, precisamente nos capazes de os excitarem consiste a imitação que é o objeto da tragédia. Além do que, infortúnio e felicidade resultam dos atos. (...) Quanto às partes distintas em que se divide, são elas: prólogo, epílogo, êxodo, canto coral; Compreendendo este último o párodo e o estásimo.” (ARISTÓTELES, 2019, p. 17, 18)

Se ela se apresenta com estrutura  $x$  e enredo  $y$ , na busca por nos passar sentimento  $z$ , e tudo isto já nos foi apresentado inúmeras vezes, cabe aqui falar do epicentro gerado por esse conjunto: o trágico.

Nem sempre abordado com detalhes em estudos mais iniciais do gênero, sendo melhor elucidado a partir de Peter Szondi em *O Ensaio Sobre o Trágico*, o sentimento de trágico, como diria Nietzsche, “é inerente ao homem”, e, sendo assim, já se encontrava no surgimento do teatro, e, portanto, perpetuou-se no gênero e nos trouxe questionamentos sobre moral, orgulho e escolhas pela perspectiva da alta sociedade.

“Para aquela criação trágica e aquelas teorias da época moderna que concebia a tragédia, na acepção antes apontada, como exemplo moral, e a justiça poética como reflexo terrestre de uma grande ordem divina, não podia caber a menor dúvida de que *o acontecer trágico era dotado de sentido*. (...) segundo Aristóteles, o verdadeiro sofrimento trágico deveria ser ao mesmo tempo um sofrimento imerecido. ao libertar-se o trágico das amarras desse modo de pensar, ao estabelecer-se uma nova relação para com aquelas criações do teatro ático, sobre as quais podia apoiar-se a declaração

de Aristóteles, começou a debater-e com grande interesse o problema do sentido do trágico." (LESKY, p. 48)

O sentimento trágico fala do fatal, é avassalador. Tal palavra não é usada para descrever qualquer evento banal como um pequeno acidente sem vítimas ou grandes impactos, mas sim quando houve prejuízos em níveis extremos. Os meios e os fins, e tudo que colaborou para que isso ocorresse, também influem na classificação de tragicidade. "*A noção de que nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda é bem mais antiga que a nossa época.*" (LESKY, p. 26), e, se isto acompanha a existência desde que o mundo é mundo, claro que seria atual, e claro que seria um veículo interessante para transmitir algo.

Popularizado como um manual para a escrita dramática, *a Poética*, de Aristóteles, nos trouxe reflexões sobre questões estéticas e poéticas nesse meio. Basicamente considerado um apontar de erros e acertos da antiguidade, *a Poética* se perpetua até hoje. De teor canônico, ela evidentemente nasceu de um contexto histórico propício, na Grécia, onde, aproximadamente entre VI e IV, já havia grandes questionamentos sobre as várias formas de expressão artística e o senso estético nelas presentes. Foi assim, no século V mais especificamente, que uma necessidade pela mudança do pensamento mais convencional surgiu

"O Estado do século V é assim o ponto de partida histórico necessário do grande movimento educativo que imprime o caráter a este século e ao seguinte, e no qual tem origem a ideia ocidental da cultura. Como os gregos a viram, é integralmente político-pedagógica. Foi das necessidades mais profundas da vida do Estado que nasceu a ideia de educação, a qual reconheceu no saber a nova e poderosa força espiritual daquele tempo para a formação de homens, e a pôs a serviço dessa tarefa." (JAEGER, p. 337)

Posterior a esse período, o processo de aprendizado sofreu uma importante mudança, onde antes se dava por sofistas<sup>2</sup> que cobravam para transmitir saberes que deveriam ser decorados, e que posteriormente foi substituído pelo método

---

<sup>2</sup> Especialistas em retórica que, na Antiga Grécia, se dedicavam a ensinamentos prontos mediante pagamento. Explicavam o sentido das palavras.

socrático<sup>3</sup>, onde os diálogos eram o principal meio de favorecer um real conhecimento das ciências, algo que a escola sofista não poderia suprir, até porque seu foco era mais elitista.

"Já desde o começo a finalidade do movimento educacional comandado pelos sofistas não era a educação do povo, mas a dos chefes. No fundo não era senão uma nova forma de educação dos nobres. É certo que em nenhum outro lado tiveram todos, mesmo os simples cidadãos, tantas possibilidades de adquirir os fundamentos de uma cultura elementar, como em Atenas, embora o Estado não tivesse a escola na mão. Mas os sofistas dirigiam-se antes de mais nada a um escol, e só a ele." (JAEGER, p. 339)

Seguindo da percepção da necessidade de outras formas de transmitir conhecimento, até o que veio a ser o próximo método, a passagem da noção de harmônico, que veio de pensamentos voltados mais para as ciências exatas, e que foi se instaurando aos poucos para as artes — primeiramente com a música, e seguindo adiante com a percepção de um caráter purificador que foi identificado nela —, acaba sendo um importante apanhado para Aristóteles em seus estudos.

Vieram daí as primeiras noções do efeito da arte no espírito, algo que se aproxima do que hoje conhecemos como a própria catarse. Tudo isso transitou do século VI, por conta dos Pitagóricos<sup>4</sup>, até o próximo, quando os retóricos<sup>5</sup> retomam o que foi formulado e, em cima disso, apresentam a dinâmica entre arte e técnica. Vimos então as artes mecânicas (marcenaria) e as outras artes (poesia) sendo divididas. Chegamos em Platão, que desenvolve ideias sobre os “dons” artísticos, subjugando o meio por conta da moral, e trazendo a ideia de utilidade para ela, à medida que possa instruir, mas com um filtro sobre o que pode ou não ser representado.

De forma resumida, a ideia central de Platão, quando falamos de moral, se trata de considerar situações que não sejam esteticamente belas ou morais como

---

<sup>3</sup> Filosofia criada por Sócrates que tinha como método a construção do conhecimento, sendo contrário a forma de transmissão de ideias prontas.

<sup>4</sup> Discípulos das ideias de Pitágoras, onde o estudo da matemática e da filosofia era a base moral, e seus membros visavam partilhar seus conhecimentos sem aceitar pagamentos.

<sup>5</sup> Título atribuído aos filósofos com boa oratória.

impróprias para a representação, a fim de não instigar maus pensamentos e atitudes vis nos cidadãos da república, principalmente os jovens.

Seguindo a cronologia, Aristóteles reflete sobre essas discussões de Platão, que foi seu mentor, e as reformula, mas agora sem tantos princípios morais.

A *poética*, como a conhecemos, chega até nós como um tratado sobre a tragédia. A ideia de Aristóteles era explaná-la, e, após, fazer o mesmo com a comédia; mas o último, se surgiu, nunca chegou até nós.

Retomando, a tragédia é a mimesis de uma ação que é encenada e não narrada, e que caminha por meio da piedade e do terror até a catarse.

O caráter transformador da arte existe tanto para Platão, quanto Aristóteles, entretanto, eles diferem. A mimesis para Platão é considerada nociva para o espectador, quando é feita a partir de um modelo que não é válido para apresentar à sociedade, pois não é um modelo a ser seguido.

“Sócrates — Sendo assim, vamos permitir, por negligência, que as crianças ouçam as primeiras fábulas que lhes apareçam, criadas por indivíduos quaisquer, e recebam em seus espíritos entender, quando forem adultos?

Adimanto — De forma alguma permitiremos.

Sócrates — Portanto, parece-me que precisamos começar por vigiar os criadores de fábulas, separar as suas composições boas das más. Em seguida, convenceremos as amas e as mães a contarem aos filhos as que tivermos escolhido e a modelarem-lhes a alma com as suas fábulas muito mais do que o corpo com as suas mãos. Mas a maior parte das que elas contam atualmente devem ser condenadas.

Adimanto — Quais?

Sócrates — Julgaremos as pequenas pelas grandes, porquanto umas e outras devem ser calcadas nos mesmos moldes e produzir o mesmo efeito; concordas?

Adimanto — Concordo. Mas não sei quais são essas grandes fábulas de que falas.

Sócrates — São as de Hesíodo, Homero e de outros poetas. Eles compuseram fábulas mentirosas que foram e continuam sendo contadas aos homens.

Adimanto — Quais são essas fábulas e o que há nelas de condenável?

Sócrates — O que antes e acima de tudo deve ser condenado, mormente quando a mentira não possui beleza.

Adimanto — E quando não possui?

Sócrates — Quando os deuses e os heróis são mal representados, como um pintor que pinta objetos sem nenhuma semelhança com os que pretendia representar.

(...)

Adimanto — De fato, essas histórias são abomináveis.

Sócrates — E não devem ser contadas na nossa cidade. Não se deve dizer diante de um jovem ouvinte que, cometendo os piores crimes e castigando um pai injusto da forma mais cruel, não faz nada de extraordinário e age como os primeiros e os maiores dos deuses.

Adimanto — Não, por Zeus! A mim também parece que tais coisas não se devam dizer!

Sócrates — Deve-se também evitar contar que os deuses fazem guerra entre si e que armam ciladas recíprocas, porque não é verdade, se quisermos que os futuros guardiães da nossa cidade considerem o cúmulo da vergonha discutir levianamente. E ainda menos se lhes deve contar ou representar em tapeçarias as lutas dos gigantes e esses ódios de toda a espécie que armaram os deuses e os heróis contra os seus parentes e amigos.

(...)

Sócrates — Assim, esta é a primeira regra é o primeiro modelo a que devemos obedecer nos discursos e nas composições poéticas: Deus não é a causa de tudo, mas tão-somente do bem.

Adimanto — Isso basta.” (PLATÃO, p. 84, 90)

Já para Aristóteles, a mimese não é de uma personagem em si, como para Platão, mas a imitação de uma ação. Ele também não prega que a imitação deixa de ser válida se o modelo não é ideal, pelo contrário, para Aristóteles, a imitação de ações nocivas tem seu caráter purificador à medida que você sofre pelo personagem e depois se expurga ao longo da chegada dele ao seu destino. O herói não precisa ser moralmente perfeito.

Apesar desse afastamento de pensamento entre mentor e aluno, ambos trazem a preocupação de como a construção de uma obra de arte pode afetar o receptor, e buscam formas diferentes de afetá-lo, de acordo com os fins desejados de cada.

Segundo Aristóteles, os elementos que compõem a tragédia são: ação, caráter, música, pensamento, métrica e espetáculo. Mas prevalece a ação enquanto motor da tragédia, de tal modo que é possível existir tragédias nas quais faltem outras partes, mas nunca a ação, pois ela dá a unidade.

Posteriormente, outro importante nome quando se trata do trágico seria Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 - 1900), um filósofo e crítico alemão que desenvolveu importantes conceitos sobre o tema.

O olhar de fascínio de Nietzsche sobre a sociedade grega o levou a estudos que hoje nos trazem importantes dados sobre o trágico. Segundo ele, os gregos tinham conhecimento da dimensão trágica do mundo; eram conscientes do horror e do sofrimento proveniente da realidade, ainda assim, sua atitude como sociedade era afirmativa perante essa noção, com a qual se buscava afirmar a vida apesar do que a envolve, esse modo de ver dos gregos o intriga e prende sua atenção de tal modo que o inspira em todo o seu estudo sobre o tema.

Em *O Nascimento da Tragédia*, ele trata essa relação na qual se entende o sofrimento da existência e a forma como se apresenta, por opostos descritos como dionisiaco e apolíneo; Dionisiaco, sendo o primeiro conceito, tem uma ideia extremamente niilista, e constitui entender que a vida não vale tanto a pena quanto a morte, visto que viver seria constantemente sofrer. O Apolíneo, seria a ideia de transformar a existência em algo positivo, ou tirar algo de bom desse horror inevitável que ela apresenta, e, nesse caso, o exemplo disso seriam os gregos em suas representações. Logo, o apolíneo é a oposição ao dionisiaco, e que, simbolizado pela criação, representa tudo aquilo que surgiu para suportar a parte mais bruta da realidade.

“A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição entre a arte do figurador plástico (*bildner*), a apolínea,

e a arte não-figurada (*unbind lichen*) da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.” (NIETZSCHE, 1996, p. 27).

A tragédia, em sua definição, é a junção da aparência apolínea com a essência dionisíaca.

Seria errôneo dizer que a tragédia representa para a contemporaneidade o mesmo que foi para os gregos. Se pegarmos o contexto daquele tempo, seu entendimento da própria mitologia não tinha nada de lúdico, mas era tratada como fato; os deuses existiam, tal como outros personagens, e suas representações, mesmo depois da passagem do ritual para cena, vinham como forma de agradar e honrar aqueles que viveram ou ainda vivem.

O trágico, na questão, é a elevação do homem no revés. Evidencia-se na incansável procura da verdade e da justiça, sem uma visão, ou a negação, da desgraça iminente que se aproxima. Essa seria a atmosfera trágica, que “*surge como o horripilante sinistro ao qual somos entregues.*” (JASPERS, 2012, p. 15). Em resumo, o conhecimento traz o trágico. Tanto entender a ideia de vida finita, quando a da inevitável desgraça, ainda que muitas vezes esse entendimento seja indireto, é o que faz da situação um acontecimento trágico.

“A palavra “trágico”, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade, sobre a qual cumpre indagar aqui. Mais ainda, com o adjetivo “trágico” designamos uma maneira muito definida de ver o mundo como, por exemplo, a de Soren Kierkegaard, para a qual o nosso mundo está separado de Deus por um abismo intransponível. A noção de que nosso mundo é trágico em sua

essência mais profunda é bem mais antiga que a nossa época."  
(LESKY, 1996, p. 26)

No gênero, algo perceptível na atmosfera do trágico é a tensão que permeia as personagens ao desenrolar dos acontecimentos, como se tudo apontasse para o infortúnio, que ainda será revelado, mas que, a cada passo adiante na trama, é notável que o herói se encaminha para o desconhecido. O acontecimento trágico é o revelar-se desse desconhecido iminente.

“A concepção do trágico significa, como o transcender, ao mesmo tempo uma libertação. No saber trágico, a busca da redenção não é mais apenas a busca da salvação da miséria e da desgraça, mas da redenção da condição trágica do Ser por meio do transcender. Aqui, entretanto, está a diferença radical se a redenção se dá no trágico ou se ocorre uma redenção do trágico. Ou o trágico continua a existir e o homem se liberta – na medida em que suporta o trágico e nele se transforma – ou a própria tragicidade, ao mesmo tempo, se redime, ele fenece, ela passa; o caminho que leva através dela tinha de ser trilhado, mas ela (a tragicidade) foi rompida, suprimida, preservada no fundamento e tornada fundamento para a verdadeira vida, que agora não é mais trágica. Seja no trágico como na superação do trágico, depois da perturbação desconcertante o homem encontra sua redenção. Ele não submerge na treva, não submerge no caos, mas como que aterrissa em um chão numa certeza de ser e numa satisfação trazidas por esta redenção. Mas ela não é inequívoca. Esta redenção só foi adquirida graças ao perigo do desespero radical. Ela permanece enquanto ameaça e possibilidade.”  
(JASPERS, 2012, p. 36).

Para Jaspers, a concepção de trágico seria de uma situação que irrompe inevitavelmente, por conta do destino, ao mesmo tempo que há de certa forma uma interferência do herói nisso – esta interferência parece também ser resultado do destino ou uma influência dele – e, logo após isso, vem a redenção, que é consequência direta do trágico, e não o resultado de uma escolha para livrar-se dele.

"Desde Aristóteles há uma poética da tragédia: apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica: seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia – não tem sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações." (SZONDI, 2004, p. 23)

Ao iniciar o *Ensaio sobre o trágico* com esse parágrafo, Peter Szondi demonstra sua vontade em tratar do trágico separadamente da forma (a tragédia) e descrevê-lo como a essência. Ele analisa os estudos anteriores aos seus e encontra em Aristóteles o que ele chama de um sobressair da ilha da filosofia do trágico. Fato é que, após o enfoque dado à tragédia, fez-se necessário um estudo do fenômeno trágico, e, portanto, sua cronologia nos estudos filosóficos se inicia no período idealista e pós-idealista, por Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 — 1854) — um dos principais representantes do idealismo alemão — onde as áreas da filosofia, como ontologia, epistemologia e ética, propunham discussões sobre fundamentação e justificativa das ações humanas a partir de princípios racionais, por exemplo.

Como primeiro objeto de investigação, *Édipo Rei* aparece para elucidar o início da teoria do trágico. Exemplificado em uma carta de Schelling:

"A verdadeira diferença entre filosofia crítica e a dogmática me parece estar no fato de que a primeira tem como ponto de partida o Eu absoluto (ainda não condicionado por nenhum objeto), enquanto a segunda tem como ponto de partida o Objeto absoluto, ou Não-eu." (SCHELLING apud. SZONDI, 2004, p. 30)

Aqui temos o pressuposto de uma afirmação de liberdade, segundo Szondi, em que se submete ao seu fim na tragédia, como escolha, ao mesmo tempo que ele é inevitável. Voltando a Édipo, sua liberdade reside na escolha pela não-passividade diante da punição, a qual o alcançaria em determinado momento; “(...) *um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva.*” (SZONDI, 2004, p. 31)

A concepção do trágico parece muito ligada ao ficcional, como se tivesse sido definida a partir de uma obra, para então ser encaixada na realidade. Seu sentido parece mais ligado ao poético, já que tem seu enredo e desenvolvimento pertencente ao enredo do teatro, ao mesmo tempo em que é algo próprio da existência. É a elevação do homem no revés. Evidencia-se, como já citado anteriormente em *Édipo Rei*, na incansável procura da verdade e da justiça, sem uma visão, ou a negação, da desgraça iminente que se aproxima.

Szondi, ao buscar uma definição palpável sobre o trágico, se depara então com ele como efeito, e identifica em quais cenários é possível verificar a concretização desse trágico. Pensando nisso, se delimita melhor o entendimento desse efeito, ao passo que se entende também o que é e o que não é um acontecimento trágico, quando temos em mente o Lesky nos explica:

“O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado a sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico.” (p. 34)

Não presente como estrutura, mas como causa e efeito de uma união de dois pólos conflituosos, e portanto, sendo de tal forma considerado assim neste estudo, principalmente ao se falar das tragédias posteriormente.

Levando em consideração o trágico e a tragédia como resultados de um mesmo acontecimento, seja como forma ou como sentimento, observamos no quarto capítulo e seus subcapítulos de que modo o gênero ocorre na sociedade grega e contemporânea. Entretanto, primeiramente será abordado o processo da adaptação a seguir.

### 3. A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA: APROXIMAÇÕES

Neste capítulo, gostaria de examinar a prática de adaptação de acordo com os estudos de Linda Hutcheon e Robert Stam, dois importantes teóricos do assunto. Iniciando com Hutcheon (1947), a adaptação, como a própria cita em seu livro *Uma Teoria da Adaptação*, apesar de bastante difundida, é por vezes mal interpretada. Entretanto, um distanciamento do modo de pensar de duas pessoas, seja ele separado por tempo, sociedade ou gênero (entre outras questões), pode moldar e devolver à própria obra novos sentidos e significados.

A seguir, ao examinar essas ideias, Robert Stam as complementa a partir da teoria e forma de adaptar com suas discussões sobre mídias e o campo da fidelidade entre obras. Os dois pensadores não chegam a desenvolver um diálogo teórico, mas nesse estudo, como metodologia, irei aproximar suas linhas de pesquisa.

#### 3.1. A TEORIA DE LINDA HUTCHEON

O que permite a manutenção da literatura é sua releitura ao longo dos anos. Citando Hutcheon, existe essa ideia contrária ao que o método verdadeiramente é, e a partir dessa ideia se atribuiu uma fama de 'forma vampiresca' ao ato de adaptar, quando na verdade, em sua essência, a adaptação colabora com a obra durante a passagem do tempo.

“A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandona-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira.”  
(HUTCHEON, 2013, p. 234)

E de fato, o ato de adaptar é talvez mais antigo do que possamos imaginar. Se pensarmos bem, estamos adaptando histórias desde que começamos a ouvi-las e passá-las adiante. Recontar algo já traz consigo elementos do novo interlocutor que diferem do anterior; logo, percebemos não só que já estamos habituados com a forma, mas também que esta surgiu porque temos a necessidade constante de reconhecer as histórias, não sendo ela a única forma de se realizar isso, mas ainda assim, sendo essa a sua função.

Adaptar seria, em termos básicos, dar uma nova roupagem a um velho conto; os motivos para isso variam, mas pretendo chegar naquele que fala sobre a aproximação entre história e ouvinte.

Ao tratarmos da proximidade entre obras, não se trata de textos cujo leitor não se conectaria de forma alguma caso não passassem pela adaptação. Claro que entenderíamos um conto de amor proibido em inúmeros contextos, por exemplo, mas acredito que há certos distanciamentos que o tempo impõe como barreiras para a imersão, que podem não ser impossíveis de se atravessar, mas que carregam certo grau de dificuldade. E, ao apresentarmos a mesma história em moldes diferentes, a premissa estará lá para ser acessada, e, quanto menos dificuldade de imersão ela apresentar, logicamente mais camadas de significados serão explorados pelo receptor, por conta do aumento de acessibilidade propiciado.

Partimos do pressuposto de que nem todas as ideias por trás daquele texto dramático ou tudo aquilo que é idealizado para ser passado ao espectador de fato será, com ou sem adaptação. A interpretação de cada um é particular, e a margem que temos para subversão ou não assimilação de algo é grande. Mas talvez o mais fundamental antes mesmo do como se capta essa informação, seria se ela é captada, e indiferente de que forma você a recebe e como formula uma resposta a isso, como reage. O que importa em primeira instância é que tenha acesso a ela.

Dessa forma, a adaptação não garante que a premissa chegue igual para todos, ela garante, entretanto, que esteja apresentada de uma forma ou linguagem que se faz mais “compreensível” em algum ponto.

A adaptação por vezes é considerada também uma forma de tradução, e se o ato de traduzir é transpor de uma língua estrangeira para a nativa, pensando no

leitor alvo de um determinado texto, percebo que a função de adaptar historicamente e/ou culturalmente uma peça tenha os mesmos efeitos.

A obra passa por modificações para se encaixar num outro tempo, meio ou cultura diferente do original.

“Os países e as mídias não são os únicos contextos que devemos considerar. O tempo – muitas vezes curtos intervalos de tempo – pode mudar o contexto, inclusive dentro de um mesmo lugar e de uma mesma cultura.” (HUTCHEON, 2013, p. 195)

O método nem sempre é visto com bons olhos, por vezes pela crítica e outras pelo próprio público, totalizando uma recepção negativa e a ideia de inferioridade da obra secundária. Hutcheon cita Robert Stam, em sua afirmação sobre expectativas de fidelidade, entre outras, que causam para alguns esse efeito de decepção.

“Nós recontamos os enredos – e os mostramos novamente e interagimos uma vez mais com eles – muitas e muitas vezes, durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda assim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe – se fosse esse o caso, não teriam sobrevivido.” (HUTCHEON, 2013, p. 234, 235)

Mas, enquanto alguns ainda se fecham a questões como originalidade ou fidelidade, para se afeiçoar por determinada adaptação, outros veem o sucesso da repetição em não só trazer a obra primária transmutada, mas também com certas variações ou elementos surpresas. Formas, que apresentam essa ideia de aproveitar o pano de fundo de uma história já conhecida para inserir o gancho de uma virada totalmente diferente em algum momento, agradam e enriquecem tanto o conto já conhecido quanto ampliam sua difusão. Esse desenvolvimento, conhecido como a trama, se difere no sentido literário do que seria meramente o contar de uma história. Para além disso, a trama, por definição, é o “*desenrolar de acontecimentos constituindo a ação em uma produção artística e literária; entrecho, enredo, intriga, urdidura*.” (MICHAELIS, 2021)

Entrando na questão do modo, a autora cita que existem três formas de se realizar uma adaptação (independente do meio de partida e de chegada): de forma contada, mostrando, ou ainda colocando-a de forma interativa. Em cada uma dessas formas se apresentam meios diferentes de relação do público com a narrativa, também apresentam diferenças na imersão, ocorrendo em diferentes níveis, mas ainda presente em todos.

“A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes viés formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, "equivalências" em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história.” (HUTCHEON, 2013, p. 32)

Para exemplificar esses modos, ela cita um livro de romance, na categoria do contar, seguido pelo cinema, como forma de mostrar, e, por fim, o videogame, na forma interativa. E, ainda que nem todos sejam interativos, como no caso do videogame, isso não muda que a recepção é ativa. As diferenças de relação do processo cognitivo em cada uma vai até onde cada modo possibilita o envolvimento, cada qual de sua forma. No livro, ficamos na esfera da imaginação que, segundo ela, não está limitada ao visual. No cinema, se transita da imaginação para a percepção direta. E, no videogame, aspectos como som e imersão visual podem se contradizer ou relacionar e serem mutáveis à medida da relação que o receptor cria com o objeto.

“Contudo, se deixarmos de considerar apenas a mídia dessa maneira e passamos a investigar mudanças mais gerais na forma de apresentação de uma história, outras diferenças começam a aparecer no que é adaptado. Isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador.” (HUTCHEON, 2013, p. 35)

O fenômeno da adaptação traz consigo sensações distintas no público conhecedor da narrativa quando, de um lado, tem-se o prazer do reconhecimento e do outro a surpresa pelo novo. Situação que popularizou principalmente a intersemiose, que seria a mudança de um meio a outro para representar determinada história.

Entre os meios disponíveis de adaptação, temos uma ambiguidade citada no cinema. Hutcheon traz à tona a ideia que se propaga entre alguns sobre o meio ser uma arte vampiresca, que suga e se apropria como um parasita de um texto literário, entretanto, reconhece que o meio traz possibilidades de representação de emoções e símbolos que as palavras não conseguem abarcar.

Outros meios, como danças, óperas, entre outras possibilidades, não encontram essa ressalva sobre algum interesse comercial por trás da sua motivação em adaptar, mas, como já citado anteriormente, podem encontrar públicos mais criteriosos que não estão familiarizados a aceitar a adaptação como válida ou de igual qualidade como seu original.

Variando os motivos, todos os meios enfrentam públicos que podem ser favoráveis ou não dependendo da proposta. E entre percepções positivas ou negativas, o fato é que o método ainda é bastante usual e comum. Recontar abre inúmeras possibilidades de discussões em cima da relação das duas obras, da época em que ambas se situam e dos assuntos discutidos, que podem ainda ser os mesmos ou não.

Tendo conhecimento do original, a obra adaptada permanece à “sombra” da obra fonte, podendo sempre sofrer relações e comparações. Novamente aqui temos uma dualidade que, ao mesmo tempo que abre para discussões sobre autonomia da obra adaptada, também envolve o campo de identificação de significados e leituras quando se tem dois pontos de referência de um mesmo objeto.

A própria Hutcheon cita essa questão sobre a independência da segunda obra em relação à primeira, e defende sua total possibilidade, ainda que essa ideia seja bem popular entre aqueles que questionam o assunto a fim de descredibilizar o ato.

“Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; Um ato

criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica.” (HUTCHEON, 2013, p. 30)

Entrando no campo prático de uma adaptação, a autora descreve como e por quais motivações ela ocorre. Hutcheon afirma que não há adaptação literal, sempre haverá perdas e ganhos durante esse processo.

As adaptações, segundo Hutcheon, mostram os enredos de uma forma diferente, usando diversos recursos já conhecidos, como atualizar ou tornar as ideias mais abstratas, concretas, ou o contrário: podendo também diminuir para simplificar ou aumentar para exemplificar e expor.

“Em geral, as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado ‘de arte cirúrgica’ por um bom motivo”. (HUTCHEON, 2013, p. 43).

A adaptação pode ser tratada como a transposição de uma ou de várias obras; um ato criativo, um compromisso de trabalhar a intertextualidade.

Tendo em mente que o método é a ação de modificar ou de se adaptar, fazendo referência ao fato de ajustar uma coisa à outra, ou fazer com que uma coisa se combine convenientemente com outra, entramos no campo do por que adaptar.

Alguns motivos já foram rapidamente citados no decorrer desse capítulo, como questões ligadas à renovação. Mas, passando agora para um viés mais social, e também indo ao encontro de questões sobre recepção entre diferentes públicos e proximidade de obra com leitor, quero falar um pouco sobre as discussões que a obra pode trazer e também aquelas que podem ser desenvolvidas a partir dela.

Algumas transformações são realizadas em obras a fim de expandi-las a um novo público, possivelmente diferente do que conseguiríamos com a obra original,

justamente pela especificidade do assunto que é colocado no enredo. Não digo isso alegando uma impossibilidade de discussões semelhantes no contexto da obra fonte, mas, ainda que usada para discutir assuntos semelhantes, uma possibilidade interessante e bem empregada da adaptação é também a forma de trazer velhas situações que ainda são presentes, mas que se modificaram com o tempo, e acompanhar essa modificação no texto.

Ao resignificar enredo e discussões, aproximamos receptor e obra, e contribuímos com novos questionamentos, tanto sobre o meio que a adaptação se insere, quanto sobre ela em si, e todos os paralelos que possam se formar no processo.

Aplicando esse estudo nas adaptações de tragédia, e entrando na escrita dramática, não é difícil pensar que a intertextualidade entre obras não fique apenas no campo da narrativa, mas as questões políticas e a sociedade em si foram e são tão presentes na mesma proporção.

A arte em si é um ato político, então, não é difícil ver o levantamento de discussões desse cunho desde os primórdios de sua existência. E, para a escrita dramática, não seria diferente. Acredito que não seja difícil encontrar questões que foram levantadas há 50 anos atrás e ainda são atuais e relevantes. E, assim como a narrativa que trazemos de uma peça, ainda que fale sobre a mesma história, recebe novas formas de ser contada, assuntos ainda relevantes recebem adições importantes e condizentes com sua própria transformação ao longo dos anos.

Um exemplo que trarei disso será o mito de *Orestes*, e a versão adaptada de Charles Mee.

Em um primeiro momento, a dissertação vai analisar o enredo, apresentando suas repetições e diferenças entre um e outro. Na sequência, é possível perceber aquilo que Hutcheon cita como algo que ocorre também na forma, ou seja, adapta-se e são colocadas também referências ao original de temas, perspectivas, e, por vezes, espaços.

*Orestes*, Eurípides, resumidamente, conta a história de um matricídio, motivado por vingança, e retrata as consequências de atos imorais tratados numa perspectiva de justiça x divino. Pontos de vistas diferentes são apresentados de uma versão para a outra.

Vemos presente o desenrolar dessa estrutura, agora apresentada em conceitos novos, condizentes com o que se entende hoje de toda a situação que gira em torno do assassinato, mas abordarei melhor essas questões no capítulo referente às peças.

Em *Uma Teoria da Adaptação*, no seu quarto capítulo, Hutcheon entra mais detalhadamente na questão da recepção de adaptações. Uma questão interessante levantada é justamente sobre conhecer ou não a obra fonte. A autora fala que o receptor (público alvo) só compreende uma adaptação em sua totalidade se tem conhecimento do objeto que ela adapta.

O resultado desse conhecimento prévio se dá em uma leitura em dois níveis, das quais se consegue extrair toda uma compreensão maior do que a adaptação busca atingir e questões que quis levantar. Não existe uma impossibilidade de receber esses estímulos sem conhecimento da obra anterior, mas isso contribui para que eles não fiquem de alguma forma vagos, ou mesmo passem despreziosamente e sem muito efeito pelo público.

A adaptação é um acontecimento intercultural, em que espaço-tempo são fatores importantes na determinação dos caminhos que a releitura toma. De certo modo, eles já dão o contexto do qual se partiu, mas não de uma forma em que aprisiona as possibilidades, mas facilitando-as. E esse eu acredito ser o cerne de toda a forma, e o porquê de ela ser extremamente funcional. Vemos, nesse método, obras distintas, porém, relacionadas, que têm a pretensão de ser transposição anunciada e processo criativo independente simultaneamente.

### 3.2. QUALIDADE EM RELAÇÃO A FIDELIDADE SEGUNDO ROBERT STAM

A boa execução da adaptação não tem relação com fidelidade. Nos estudos da prática de adaptar, inclusive, não se trata de tal assunto para medir qualidade ou sucesso ao se adaptar, e, sendo assim, o que pode ser colocado em pauta na hora de separar bons resultados de resultados talvez um pouco questionáveis fica a critério do conhecimento do tema narrativo.

Quando se fala em fidelidade entre adaptações, no campo dos estudos literários, é indiscutível não se falar de Robert Stam (1941), professor e teórico de cinema, que trabalha principalmente com adaptações para o meio cinematográfico. A própria Linda Hutcheon o cita, e é inegável sua notoriedade no assunto.

"Para alguns, conforme argumenta Robert Stam, a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma obra de arte mais antiga. Porém, essa hierarquia também envolve o que ele chama de iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e logofobia (a sacralização da palavra) (STAM, 2000, p. 58) Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo." (HUTCHEON, 2013, p. 24)

Segundo Stam, a insistência na fidelidade da *obra A*<sup>6</sup> em relação a sua adaptação, a *obra B*, é problemática e não a considera como obrigatoriedade ao estudar adaptações. Sua abordagem é principalmente entre obras que saem da literatura e vão para o cinema, e, sendo assim, seu principal argumento é sobre como diferentes mídias proporcionam diferentes meios de evidenciar emoções e

---

<sup>6</sup> Termo utilizado quando se trata do estudo de adaptações a fim de evitar uma hierarquia entre ambas usando nomenclaturas como obra primária x obra secundária, e seus semelhantes.

acontecimentos, e relacioná-las como se tivessem as mesmas possibilidades é o caminho mais curto para a frustração.

O peso de julgar uma obra como infiel, em certos aspectos, se comparada a sua antecessora, tem, como já esperado, uma conotação bastante negativa proveniente da construção social que faz com que acreditemos que determinados distanciamentos entre ambas só demonstram uma falha ao conduzir bem a narrativa. Existe essa crença em classificar adaptações entre melhores e piores em execução, baseado somente em fidelidade. A problemática reside na questão da impossibilidade de uma fidelidade total entre ambas. Por mais próximas que se encontrem *obra A* e *obra B*, é impossível para a *obra B* ser igual à *obra A*. E, ainda que essa não seja a intenção, como é alegado, e a fidelidade se refira a não remover os elementos originais da narrativa, ao adaptá-los, eles ainda sofrerão mudanças e incrementações, logo, podem não ter sido retirados, mas não permanecem como conhecemos na *obra A*. O que se conclui disso é que fidelidade como parâmetro não funciona, se a maior qualidade de uma adaptação é sua habilidade de modificar uma história sem que sua essência se perca. *Obra A* e *obra B* são independentes e originais, ainda que compartilhem o mesmo conto.

“O texto literário não é uma estrutura fechada, mas aberta (ou, melhor, estruturação, como o Barthes posteriormente dirá) a ser retrabalhada por um contexto ilimitado. O texto se alimenta e é alimentado em um intertexto infinitamente permutável, que é visto por meio de grades de interpretação em constante mutação.” (STAM, 2000, p. 57)

A exigência pela fidelidade em si não se mostra necessária, mas ainda que se opte por ela como meio de verificação, não existe um método a se aplicar. Deixando mais claro, nem mesmo aqueles que querem a fidelidade nas adaptações definem de forma pontual ao que se deve ser fiel, e, portanto, fica sempre uma questão que pode ser respondida favorável ou desfavoravelmente de inúmeras formas, de acordo com a noção específica de cada um sobre a qual fidelidade se refere. Stam abrange todos esses supostos levantamentos afirmando que a única fidelidade necessária é a já citada essência do conto. Se esta permanecer, todo o

resto pode e deve transmitir aquilo que o autor deseja a fim de conversar com o público da forma que ele o conduzir, sem ser apontado como inferior ou medíocre por realizar isso.

“Uma variação sobre o tema da fidelidade sugere que uma adaptação deve ser fiel não tanto ao texto original, mas sim à essência do meio de expressão. Esta abordagem de "especificidade do meio" assume que cada meio é inerentemente "bom" em certas coisas e "ruim" em outras.” (STAM, 2000, p. 58)

Falando de essência, mas dessa vez não daquela que faz parte da trama, mas sim daquela que faz parte da mídia na qual a história será adaptada, e também da qual surgiu (se essas forem distintas), Stam discute bastante da relação entre literatura e cinema para tratar disso.

Existe essa noção dos avanços e limitações de cada uma, em que aspectos que podem ser alcançados por meio da literatura podem não funcionar no cinema, e vice-versa. A ideia aqui é não lidar com isso de forma negativa, mas entender as vantagens que residem na troca de mídias ao longo do processo de adaptação.

Se, por um lado, ao falarmos de essência do conto, falamos sobre questões da trama que caracterizam a história e, portanto, sempre se fazem presentes — do contrário estaríamos falando de outra história completamente diferente —, por outro ponto de vista, a essência das mídias, exigidas por alguns, se sustenta na discussão sobre as facilidades e dificuldades que cada mídia apresenta, e usam destas para proclamar que as mídias não podem explorar nenhuma linguagem ou hibridismo que possa desqualificar ou tirar sua característica enquanto meio. E aqui temos outra situação que poderia ser utilizada em favor das adaptações, sendo levada ao caminho oposto, e trazendo novas discussões que são usadas para desqualificar o método.

“Os filmes são bons em retratar apenas a ação e não estados subjetivos? E o surrealismo e o expressionismo, sem falar na música e no vídeo ou na obra de Alfred Hitchcock? O filme não deveria ser "teatral"? Todos os filmes inspirados por Brecht em sua dramaturgia

ou por Stanislávski em sua atuação deveriam ser descartados como "não cinematográficos"? As noções de essência cinematográfica e literária, nesse sentido, impõe uma camisa-de-força opressora a um conjunto de práticas abertas e "não finalizadas". (STAM, 2000, p. 59)

Robert Stam, em seus estudos, teve essa percepção de que, principalmente se tratando do cinema, quando uma mídia é boa em determinada linguagem, ou surgiu e se caracterizou com o uso de signos, artifícios e métodos que diferem de outras, não apenas se difere de outras a partir disso, como também é esperado que trabalhe somente nesse segmento. É esperado que, se o cinema apresenta uma linguagem mais comercial, que faça apenas isso; que se essa é sua especialidade, ou aquilo que constitui a maior parte da sua indústria, que ele irá ter sucesso somente dessa forma. Obviamente, vemos inúmeros exemplos que nos mostram que este meio não é apenas voltado para o agrado das massas, ou que, ainda, não se concentre em um só jeito de se realizar suas histórias, mas, mesmo assim, houve essa ideia de que a essência do cinema seria a "popularização" e o comercial. E, de novo, o rigor esperado que chegue à altura de uma literatura para o cinema, é colocado em xeque e julgado de forma pejorativa, já que a essência da literatura, por consenso popular, acaba sendo considerada mais culta em comparação.

"Uma formulação mais satisfatória enfatizaria não a essência ontológica, mas sim a especificidade diacrítica. Cada meio tem sua especificidade derivada de seus respectivos materiais de expressão." (STAM, 2000, p. 59)

Enxergar as possibilidades de uma mídia como determinante para que ela fique presa a um único meio de se fazer expressar tem sido a forma que conduz a essência do meio, em que se adiciona às especificidades como facilitador para essa limitação. Stam, por outro lado, as separa, e ressalta que esqueçamos a essência nesse caso, onde o foco são os materiais de expressão.

Depois de desmistificar todas as questões evocadas pela ideia da fidelidade, surge a questão sobre o que deveria então ser considerado como metodologia de

análise para identificar adaptações bem sucedidas, e separá-las das que não são. Na sequência de seu estudo sobre o caso, Stam já nos apresenta a ideia de tradução como um viés possível.

“O grupo da adaptação como tradução sugere um esforço de princípios de transposição intersemiótica, com as perdas e ganhos inevitáveis típicos de qualquer tradução. (...) Na verdade, a teoria da adaptação tem disponível toda uma constelação de tópicos – tradução, leitura, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração e significação – cada um dos quais lança luz sobre uma dimensão diferente da adaptação. Por exemplo, o grupo da adaptação como uma "leitura" do romance original – uma leitura que é inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural – sugere que, assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar qualquer número de adaptações.” (STAM, 2000, p. 62-63)

E aqui voltamos à noção mais aceita nos estudos da adaptação, que inclusive aparece em *Uma Teoria da Adaptação*, de Hutcheon, na qual a adaptação é vista como uma tradução, e, portanto, de igual função no quesito tornar uma história compreensível para um novo público. Dentro da tradução, várias nomenclaturas são citadas pelo autor, referindo-se à mesma instância e que podem ser usadas para iniciar essa verificação, permitindo a ampliação do conceito de “adaptação” em estudo.

Stam fala sobre a importância da análise crítica das adaptações, mas busca sua realização por meio de considerações de contexto e intertextualidade. Fala sobre a possibilidade de um olhar menos moralista e hierárquico.

“Acima de tudo, precisamos estar menos preocupados com noções incipientes de “fidelidade” e dar mais atenção às respostas dialógicas – a leituras, críticas, interpretações e reescritas de material anterior. Se pudermos fazer tudo isso, faremos uma crítica que não só leve em consideração, mas também acolha, as diferenças entre os meios de comunicação.” (STAM, 2000, p. 76)

E, ainda, para finalizar a questão sobre cópia ou repetição que permeia negativamente o assunto, Stam afirma:

“Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo. (...) Assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico.” (STAM, 2006, p. 24)

Se a intenção é a de verificar qualidade enquanto obra, ela deve ser analisada como autônoma do texto fonte e usando critérios que possam demonstrar no fim se essa, sem ser posta em comparação, e apenas enquanto produto de um meio, tem as qualidades que a classificam como boa ou ruim. Só a partir dessa conclusão é que ela pode ser colocada lado a lado de seu antecessor.

Quando se verifica a qualidade da adaptação, entramos na discussão sobre os temas narrativos. Adaptações passam por 4 estágios, ou formas: recorte para fins de destaque, ampliar uma ideia, subversão e corte estratégico.

Podem ser próximas do seu objeto de inspiração como completamente “ousadas”, com tempo, estética, e outros símbolos reformulados inteiramente. O que não se pode perder nessas mudanças são os ditos temas narrativos. Se, por exemplo, em uma adaptação de cena na qual o principal para a narrativa é demonstrar que determinado personagem está angustiado devido a uma decisão que deve ser tomada, não necessariamente a forma como a *obra A* ilustrou essa angústia deve ser utilizada na *obra B*. O foco para o andamento da história adaptada é a decisão e seus resultados, não como o sentimento é passado ao público. Se ocorre, então, uma substituição não apenas na forma, mas em todo o contexto de forma que se elimina esse momento, e sendo ele um ponto importante para o andamento da narrativa, de uma obra para outra, aí se encontra um problema na adaptação.

Se esse tipo de questão virar um vício ou uma escolha adaptativa, as chances de, em termos adaptativos, a *obra B* ser mal sucedida é grande, podendo até perder completamente o caráter de adaptação, não por escolha, mas por irresponsabilidade e negligência com os temas narrativos.

Uma importante contribuição que os estudos sobre a tradução deram à teoria da adaptação de Stam foram as diversas nomenclaturas para o ato de adaptar, e, a partir delas, formas diversas de explicar as nuances entre os tipos de processos adaptativos que se pode aplicar. É importante entender isso, que o ato de adaptar propõe inúmeras possibilidades e se apresenta de várias formas.

Mas então, considerando a adaptação como algo tão amplo, tudo seria adaptação? Teria como delimitar uma linha daquilo que está ou não amparado por essa teoria? Se voltarmos ao estudo de Hutcheon, encontraremos respostas para tal indagação justamente em suas outras teorias dentro do campo da literatura. Hutcheon escreve não somente sobre adaptação, mas também sobre paródia, que tem por objetivo imitar outra obra de forma satírica ou jocosa, e, portanto, não é considerada uma adaptação. Apesar da riqueza de elementos trazidos de uma obra à outra, esse ato tem como único propósito aumentar a identificação com a obra a que a piada remete.

Em questões de termos para verificação, afinal, já se explicou o desuso de fidelidade, Stam cita Julia Kristeva (1941), uma filósofa, escritora e crítica literária, que desenvolve estudos sobre a intertextualidade, Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), filósofo e pensador russo, que propõe o estudo dos dialogismos, e, por fim, Gérard Genette (1930 – 2018), crítico literário francês que, ao unir esses dois conceitos apresentados por Kristeva e Bakhtin, propõe a transtextualidade como produto final para trabalharmos e entendermos as qualidades da adaptação.

Em *Palimpsestos*, de Gérard Genette<sup>7</sup>, a transtextualidade é dividida em 5 tipos de relação: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

"Antes de tudo, não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas. (...) as diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente em graus diversos, das categorias de textos: todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas

---

<sup>7</sup> Foi um teórico e crítico literário francês cuja abordagem poética tinha base no estruturalismo.

a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais." (GENETTE, 2010, p. 22, 23)

Cada uma das cinco partes são um todo da textualidade e seus estudos, e, portanto, temos várias formas de entender a adaptação dentro de sua abrangência.

Entretanto, de todos estes, a hipertextualidade é o mais eficiente para a função de adaptar. Segundo Genette, seria essa a relação entre hipertexto<sup>8</sup> com o hipotexto.

"Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, nesse sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas."  
(STAM, 2006, p. 44)

O autor defende que aquilo que se trata como um problema, na verdade é o que mais traz benefícios para os meios.

Quando se fala de crítica às adaptações no meio cinematográfico,

"Termos como "infidelidade", "traição", "deformação", "violação", "valorização", "adulteração" e "profanação" proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma coisa – o livro era melhor."  
(STAM, 2006, p. 20)

A força que a retórica negativa de adaptações emana também se pauta bastante em destacar muito mais as "perdas" do que os "ganhos" ao relacionar adaptações. Sobretudo, o purismo que se exige de uma literatura adaptada, ainda mais quando essa vai para o cinema, tem sido o carro chefe de toda essa discussão que permeia todas as formas de adaptação na hora de questionar qualidade ou necessidade.

---

<sup>8</sup> Segundo Gerárd Genette, hipertexto é todo o texto que se deriva de um texto anterior, e este, por sua vez, seria seu hipotexto.

Saindo um pouco dos problemas que a crítica levanta sobre o assunto, e entrando nas vantagens do método, Genette enfatiza como a conversa entre textualidades cria novos entendimentos e explora o campo. Como, por exemplo, questões do discurso da narrativa, nas quais para o autor há de se comparar o que, como e quantas vezes algum fato é exposto na obra e como ele se reflete na outra obra nesses mesmos pontos (isso se ele for colocado, pois existem cortes).

O que, segundo Stam, Genette não aprofundou, mas que nos guia a pensar sobre os eventos que foram ou não suprimidos da história, seria o porquê disso, seguindo a proposta adaptativa.

Não é difícil fazer uma relação entre a necessidade de modificar aquilo que de certa forma progride com a passagem do tempo. Discursos propagados dentro da narrativa podem ser os primeiros alvos quando se fala em mudanças, não os únicos, e nem sempre são, mas se pensa neles principalmente pela possibilidade que se tem em trabalhar novas discussões ou redefinir antigas.

O autor fala sobre o peso que o contexto tem em uma adaptação, influenciando até em questões como a censura.

Seu estudo propõe o abandono de julgamentos moralistas e convida à reflexão sob a ótica do refazer, reformular e todos os sinônimos que nos levam a entender que o ponto de partida de comparação entre um texto e outro seria o que o posterior criou com o material presente no anterior. A finalidade é uma análise vertical, livre de hierarquias, e que ainda se propõe a verificar qualidade e meios.

No início de *Palimpsestos*, nos é informado que:

"Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação." (GENETTE, 2010, p. 7)

De forma clara, as relações entre textualidades das mais diversas propostas têm esse princípio: a conversa entre velho e novo, uma sobreposição com a finalidade de complementar e não excluir ou substituir.

Gérard Genette, em sua obra *Paratextos Editoriais*, define estes como tudo aquilo que acompanha o texto principal de um livro, ou ainda, “*aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público*” (GENETTE, 2009, p. 9). Por vezes, eles também são o caminho pelo qual o leitor se guia em um primeiro contato com a obra, por conta das designações editoriais feitas já visando esse fim.

Etimologicamente, aponta para aquilo que está próximo ao texto. É aquilo que o envolve, e, por vezes, o favorece antes mesmo dele ser lido pelo leitor.

Apesar de nem sempre ser a assinatura do autor, o paratexto sempre carrega uma assinatura.

“Por definição, uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém seu ter-sido presente num agora passado, que permanece um agora futuro, logo, um agora em geral, na forma transcendental da permanência. Essa permanência geral está de algum modo inscrita, presa na pontualidade presente, sempre evidente e sempre singular, da forma da assinatura. (...) Os efeitos da assinatura são as coisas mais recorrentes do mundo. Mas a condição de possibilidade desses efeitos é simultaneamente, ainda uma vez, a condição de sua impossibilidade, da impossibilidade de sua pureza rigorosa. Para funcionar, isto é, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável; deve poder destacar-se da intenção presente e singular de sua produção. É a sua mesmidade que, alterando sua identidade e sua singularidade, constitui seu selo.” (DERRIDA, p. 35, 36).

Enquanto conceito, a assinatura trata-se da construção do autor não somente como nome, mas também enquanto marca, a partir de seu estilo e forma de conduzir o assunto abordado. Sendo essa assinatura outra, como a vinda do paratexto por exemplo, tratamos dessa forma da cara que os elementos que compõem o entorno do texto o caracterizam também, acentuam sua estética, e por vezes dão a “cara” da obra e do caminho optado; seria então, seu tom e o modo que se deve ler.

“Na perspectiva paratextual, o texto é ampliado pelos elementos-fronteira que o envolve, como os elementos pré-textuais e pós-textuais, mas também pela rede de comentários, próprios da crítica ou fora do âmbito dela. Assim, percebendo-se uma relação interdiscursiva, chega-se ao hipertexto. Com esse intuito, o prolongamento da obra, a partir de seus invólucros, tem as funções de apresentar e presentificar, torná-la presente, assegurando sua recepção.” (GENETTE, 2009)

Ao analisar esses elementos, Genette divide os paratextos de duas formas. Temos então os peritextos, que seriam título, prefácio, notas, e tudo aquilo que acompanha o entorno do texto; e os epitextos, que podem aparecer na forma de entrevista, diários, correspondências, matérias de jornal, e que estão a parte do livro. Ambos, epitexto e peritexto, trazem possibilidades de análise que podem ser convertidas aos propósitos desta pesquisa.

Sendo os epitextos tudo que está à parte do texto principal, e que, por vezes, fala da repercussão da obra, são também um bom caminho para avaliação de público entre adaptações, ou mesmo a própria obra em locais ou tempos distintos. Enquanto que os peritextos podem verificar pequenas ou grandes modificações de uma obra para outra em sua publicação.

Unindo esses dois caminhos, a linha de Stam e a de Genette, observaremos nos próximos capítulos como relacionar as adaptações não apenas na dinâmica de Hutcheon, mas também pelo ponto de vista de sua repercussão individual.

#### 4. EURÍPIDES, CHARLES MEE E OS PARALELOS DA TRAGÉDIA DE ORESTES

A adaptação, como vimos no capítulo anterior, seria alterar de forma explícita uma obra já existente, o que pode acontecer a partir de uma mudança de meio, contexto, ponto de vista e outros. Ao apresentar o mito de *Orestes*, e compará-lo à peça de Charles L. Mee, podemos ver uma adaptação de uma tragédia como condutora de assuntos bastante abordados atualmente.

Um ponto interessante antes de iniciarmos a comparação, seria entender de onde partiremos em relação aos autores. Iniciando com Eurípides, um dramaturgo grego que, ao que se estima, viveu entre 480 e 406 a.C., e que é considerado um dos grandes tragediógrafos de seu tempo, ao lado de Sófocles e Ésquilo. Nasceu em Salamina, provavelmente vindo de uma família de classe média, e morreu na Macedônia. Supõe-se que tenha criado mais de cem peças, das quais, 17 tragédias e 1 drama satírico chegaram até nós. Seus trabalhos discutem o homem, seus impulsos, e as consequências – muitas vezes amargas – de suas paixões.

Já Charles L. Mee (1938), é um dramaturgo estadunidense, conhecido pelo seu estilo de colagem na escrita, o qual traz inspirações da tragédia grega, Shakespeare, Anton Tchekhov e Molière. Bastante renomado, suas peças já foram apresentadas nos Estados Unidos, Berlim, Paris, Amsterdã, Bruxelas, Viena e Istambul.

Seguindo nas adaptações, ao retomar a tragédia de Eurípides, sua estreia teria se dado por volta de 408 a.C., e trata dos conflitos em Argos após a Guerra de Tróia, quando Orestes e Electra se vêem sem saída e prestes a enfrentar um julgamento pelo seu matricídio.

A peça inicia-se com um monólogo de Electra, irmã de Orestes, explicando os eventos anteriores ao momento atual. Já sabemos por essa introdução que Orestes matou a própria mãe, que, aconselhado por Apolo, resolveu tomar essa atitude afim de se vingar do assassinato de seu pai, que ela cometeu. Após isso, ele segue sendo atormentado pelas fúrias e encontra apoio somente em Electra.

O coro segue explicando os acontecimentos seguintes, e temos um breve momento no qual Helena, irmã de Clitemnestra, avisa que irá prestar suas homenagens à falecida. O enredo passa então para quando Orestes acorda, e Menelau e Tíndaro, respectivamente seu tio e avó, chegam para conversar sobre seu crime e as consequências disso. A conversa se torna uma grande reflexão sobre justiça e leis, onde, por fim, Tíndaro sai após fazer severas advertências a Orestes. Este permanece em cena e tenta convencer Menelau de ajudá-lo a evitar ser punido pelos seus atos. Menelau, por outro lado, evita prestar ajuda de qualquer natureza para não se prejudicar diante da sociedade grega.

Na sequência, Pílates chega, e ele e Orestes tramam como impedir a iminente execução de Orestes e Electra. Sem sucesso, planejam então se vingar de Menelau por se abster de tomar seu lado. Para isso, resolvem matar Helena, esposa de Menelau, e sua filha Hermione, mas, ao procurá-las, só conseguem encontrar Hermione e torná-la refém. Quando parece certo o fim, chega Apolo resolvendo a trama. Orestes recebe a oportunidade de um julgamento justo em Atenas. Helena, que até então estava desaparecida, foi na verdade levada às estrelas pelo próprio Deus, que advertiu Menelau sobre sua missão em Esparta. Hermione, agora salva, se casará com o próprio Orestes, enquanto Electra ficará com Pílates. Eurípides finaliza sua tragédia desse modo, seguindo um caminho menos fatal, mas igualmente impactante.

De acordo com a teoria aristotélica, para a existência de uma tragédia é fundamental a retratação de um evento de impacto catártico, e, enquanto a atualidade for atravessada por discussões nesse sentido, a escolha por retratá-los é bastante propícia.

Entrando no enredo de *Orestes 2.0*, Charles Mee narra os fatos a partir do julgamento de Orestes e de Electra pela morte da própria mãe, crime esse que foi movido por vingança, e que na própria visão de Orestes é justo, já que sua mãe não sofreu as devidas consequências por assassinar o próprio marido.

A peça mescla elementos míticos e ressignifica a ideia de justiça do ponto de vista dos acusados, enquanto que, no original, vemos um teor mais divino nas punições por tais atos. Na atualidade, questões como impunidade, corrupção

judiciária e aplicações falhas da justiça são temas bem conhecidos do público e têm sua representação na obra.

De maneiras distintas, ambas as versões traduzem para seus respectivos públicos uma junção entre narrativa e semiótica própria. Cabe aqui a análise e a comparação dos dois enredos a fim de elucidar melhor o que foi comentado.

#### **4.1. ESTRUTURA DA TRAMA E SEUS PERSONAGENS**

Antes de entrarmos na análise do processo, faz-se necessário uma breve retomada das noções gerais de adaptação enquanto método e resultado.

“Embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como um produto, é possível dar a adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos. (...) Assim como não há uma tradução literal, não pode haver uma adaptação literal.” (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Tendo isso em mente, Hutcheon nos traz uma sequência ampla quando consideramos a adaptação enquanto processo, e quando tratamos da verificação de como foi feita o uso do método, o leque também traz maiores possibilidades, enquanto que como produto, a regra permanece fixa e clara – não entrando no campo da sátira, é por definição uma adaptação.

Embora, ao apresentar sua teoria de tal forma como se vê na citação, de a impressão que a autora não aponte um caminho certo onde possamos nos basear ao considerar outros aspectos na avaliação do processo (se bem sucedido ou não), logo mais ela apresenta Stam como um exemplo entre troca de mídias, mas que nesse caso também, sob outra ótica, pode ser um viés a se apoiar nessa verificação – e é isso que será feito aqui, posteriormente –.

Agora, colocando as obras lado a lado, a primeira mudança perceptível que se encontra seria o próprio título. Charles Mee adiciona um *2.0* ao final, linguagem conhecida principalmente no meio tecnológico, para indicar um *update* realizado em um dispositivo, que seria por definição, “*atualizar, modernizar, (...) adquirir uma informação ou um dado mais recente.*” (UPDATE, 2021) Isso evidencia um pouco mais a ideia de renovação partindo da atualização do que já existe, sem comprometer o que foi estabelecido anteriormente. Um dos meios possíveis explicados por Hutcheon, quando falamos em adaptação, seria justamente esse. Na questão do corpo do texto, tem tanto a opção de descartar e/ou subverter, quanto a de resgate e acréscimo no que diz respeito às ideias principais da trama. Ao adicionar uma pontuação de continuidade em seu título, que remete justamente a elaboração de igual enredo com novas *funcionalidades*, Mee traz um vislumbre do que nos aguarda a seguir, algo já expressado na teoria como “*um processo de apropriação do material adaptado.*” (HUTCHEON, 2013, p.45).

Na sequência, ambas, *Orestes* e *Orestes 2.0*, iniciam com um monólogo de Electra que situa todo o conflito. Inclusive, um momento importante é perceber que Mee não remove os acontecimentos que antecedem Agamenon e seus antepassados, que foram expostos na versão de Eurípides, ainda que um corte aqui não compromettesse os desenvolvimentos seguintes.

“Nada há de tão terrível para contar, nem dor na carne, nem visitação de Deus, que a pobre humanidade pode ter que suportar. Ele, o outrora abençoadado – não zombo de sua condenação – gerado de Zeus, como dizem os homens, Tântalo, temendo o penhasco que tomba sobre sua cabeç a, agora paira no ar; e paga essa penalidade, como a história conta, por que ele, um homem, honrado por se sentar como um deus à mesa com os deuses, mas não refreou sua língua –   loucura vergonhosa! Ele gerou P lopos; nascido após ele foi Atreus, aquele a quem o destino entrelaçou sua maldição – fio a fio – de contenda contra Tiestes, sim, seu irmão; – por que devo contar coisas indizíveis? Atreu para o banquete de seu senhor matou seus filhos. De Atreu – o que aconteceu entre eu não digo – o famoso Agamenon surgiu, – se isso for fama, – e Menelau. E Menelau

casou-se com Helena, detestado pelo céu, enquanto o rei Agamenon ganhava o divã de Clitemnestra, com helenos memoráveis. Dele foram três filhas, Crisótemis, Iphigenia, Electra, e um filho Orestes, de uma mãe ímpia nascidos, que aprisionada em labutas emaranhadas de seu senhor, e matou: portanto ela matou, – uma vergonha para uma donzela falar! – deixo por dizer, para quem quiser adivinhar. O que está errado em atacar o sol, ele que empurrou Orestes para matar a mãe que o deu à luz? – está um pouco, mas chora de vergonha pela ação, embora seja em obediência aos Deuses que ele matou.” (EURÍPIDES, p. 127, 128, tradução nossa<sup>9</sup>).

Em Eurípides, a influência dos deuses é mais direta, de modo que, ao Mee trazer uma maior autonomia às personagens, afastando elas desse referencial clássico, mas ainda mantendo uma ligação com essa ideia ao propor que a peça inicia-se de forma semelhante, traz novos desdobramentos para esse momento.

“É tudo uma anormalidade terrível desde o nascimento.

Você poderia dizer:

veja a história desta família:

(trabalhando para explicar, como se estivesse fazendo o diagrama de uma frase ou de uma árvore genealógica.)

Depende de onde você começa, você pode dizer

Atreu - bem, você poderia dizer Pélops assassinado ou:

Tântalo, você poderia começar

Tântalo,

---

<sup>9</sup> “Nothing there is so terrible to tell, nor fleshy pang, nor visitation of god, but poor humanity may have to bear it. He the once blest, – I mock not at his doom – begotten of zeus, as men say, tantalus, dreading the crag which topples o'er his head, now hangs mid air; and pays this penalty, as the tale telleth, for that he, a man, honoured to sit god-like at meat with Gods, yet bridled not his tongue – O shameful madness! He begat Pelops; born to him was Atreus, from whom fate twined with her doom-threads a strand of strife against Thyestes, yes, his brother; – why must i tell o'er things unspeakable? Atreus for theis sire's feasting slew his sons. Of Atreus – what befell between i tell not – famed Agamenom sprang, – if this be fame, – and menelaus, of cretan aerope. and menelaus wedded helen, loathed of heaven, the while king agamenom won Clitemnestra's couch, to hellenes memorable. To him were daughters three, Chrysothemis, Iphigenia, Electra, and a son Orestes, of one impious mother born, who trapped in tangling toils her lord, and slew: wherefore she slew, – a shame for maid to speak! – i leave untold, for whoso will to guess. What boots it to lay wrong to phoebus charge, who thrust orestes on to slay the mother that bare him? – few but cry shame on the deed, though in obedience to the god he slew.” (EURÍPIDES, p. 127, 128)

o filho de Zeus,  
 assassinou seu próprio filho Pélops  
 para alimentá-lo aos deuses.  
 Para ganhar o favor dos deuses.  
 Alimentou seu filho para eles.  
 (Silêncio.)  
 Bem, é uma história comum.  
 Então, depois que Pélops foi dado aos deuses, seus dois filhos,  
 Tiestes e Atreu,  
 lutaram um com o outro  
 e Atreu  
 matou os filhos de Tiestes  
 - cozinhou-os -  
 e serviu-os no jantar ao pai.  
 (Perdeu-se um pouco no sangue disso.)  
 O que pode ser dito sobre o dele?  
 (Sem interesse em sua conclusão, descartando como ela diz.)  
 Uma certa necessidade de posição, uma certa  
 fúria homicida  
 corre nesta família.  
 A Casa de Atreu.” (MEE, p. 5, 6, tradução nossa<sup>10</sup>)

---

<sup>10</sup> “It’s all some dreadful abnormality from birth.

You could say:

look at the history of this family:

(Laboring to explain, as though diagramming a sentence or a family tree.)

it depends on where you start you could say

Atreus—well, you could say Pelops murdered or:

Tantalus, you could start

Tantalus

the son of Zeus,

murdered his own son Pelops

to feed him to the gods.

To win the favor of the gods.

Fed his son to them.

(Silence.)

Well, it’s a common story.

Then after Pelops was fed to the gods, his two sons,

Thyestes and Atreus,

fought with one another

and Atreus

killed the sons of Thyestes—

cooked them—

and served them for dinner to their father.

(Lost a little in the bloodiness of this.)

What can be said about his?

Ao longo desse trecho, Electra, na versão de Mee, não apenas lamenta a maldição da família, mas acusa a própria política local na sequência, ao exclamar que “*eles estão presos em alguma teia de história e civilização que eles não conseguem desemaranhar*” (MEE, p. 4, tradução nossa<sup>11</sup>), refere-se também ao ato como imprudência de, na sua visão, duas crianças, e finaliza com a exposição de uma nova face da personagem ao revelar que “*então cabe a mim, você sabe, reunir a família novamente.*” (MEE, p. 6, tradução nossa<sup>12</sup>), afastando-se da concepção que temos de Electra na versão de Eurípides, onde, juntamente com outros personagens, ela entrega suas esperanças deliberadamente a Menelau, seu tio. Aqui, porém, apesar de haver posteriormente essa discussão com o personagem e uma tentativa falha de apoio, não reside somente nele a primeira ou mesmo a única opção de conseguir resolver as consequências que aguardam ela e Orestes.

A construção de personagens de Mee, talvez por ter essa linguagem que se afasta da dinâmica entre divino e homem que acontece nas tragédias gregas, transmite um empenho em desenvolver um outro lado das ações dos personagens em relação ao contexto, e em alguns momentos brinca com o literal de certas representações que a obra de Eurípides nos deu. Um exemplo claro disso seria da própria personagem de Hermione – ou até mesmo, como veremos posteriormente, de sua mãe Helena – em que a primeira, na versão de Eurípides, teve apenas breves participações nas quais esteve à mercê da ação e vontade de outros personagens, e por conta disso, Mee a trouxe como “*uma boneca em um triciclo.*” (p. 12, tradução nossa<sup>13</sup>).

Podemos, dessa forma, ter um vislumbre de camadas se relacionarmos o que foi feito em cada texto. E ainda, levando em consideração a estética de

---

(Without interest in her conclusion, dismissing it as she says it.)  
A certain need for position, a certain  
homicidal rage  
runs in this family.

The House of Atreus.” (MEE, p. 5, 6)

<sup>11</sup> “They’re held in some web of history and civilization they can’t untangle, even though they made it with their own hands.” (MEE, p. 4)

<sup>12</sup> “So it’s up to me to, you know, bring the family back together.” (MEE, p. 6)

<sup>13</sup> “A nurse brings out Hermione, who is a doll on a tricycle.” (MEE, p. 12)

colagem de Mee, percebemos aquilo que Hutcheon nos descreve como a "sombra" do antigo que paira sob o novo – um texto em segundo grau –.

Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (1982, p.5) entende por um texto em "segundo grau", criado e então recebido em conexão com o texto anterior. (HUTCHEON, 2013, p. 27)

Seguindo para Helena, como mencionado, ainda que sua participação fosse mais ativa, o sumiço da personagem na versão de Mee foi outra situação em que o autor trouxe um pouco da sua própria linguagem. Em Eurípides, vemos a cena em que, após perguntarem por Helena, Apolo surge e inicia o seu ato que pretende solucionar as questões em relação aos protagonistas, e é nesse momento que explica que, por ser descendente do próprio Zeus, Helena foi levada e transformada em uma estrela. Em *Orestes 2.0*, Apolo entra em cena com a própria e, de acordo com o autor, a personagem se encontra "*agora na forma de uma boneca inflável gigante*". (MEE, p. 81, tradução nossa<sup>14</sup>)

Orestes, em ambas as versões, se mostra atormentado, por vezes arrependido e sem muita esperança em relação ao seu destino. Eurípides nos traz um protagonista que carrega consigo uma maldição familiar, uma impotência em relação ao divino, e a própria irmã, Electra, como agentes que o impulsionaram a assassinar sua mãe.

O autor dramático, que como já mencionado é conhecido por seu estilo de colagem, traz para a peça referências que demonstram uma proximidade dos assuntos atuais, mas sem retratar diretamente um ano ou época. Ambas as versões se passam na Cidade de Argos, sendo mostrado a área externa e interna do palácio. Não se tem indicações claras de tempo, sabemos apenas que os eventos ocorrem após a guerra de tróia e no período de um dia.

---

<sup>14</sup> "Apollo enters. He wears a conservative gray suit. With him is Helen, now in the form of a giant blow-up fuck-me doll." (MEE, p. 81)

Retomando a construção da dramaturgia, de acordo com Aristóteles, na *Poética*, a tragédia segue uma estrutura de métrica.

“Por 'linguagem embelezada' entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto] e 'por formas diferentes' haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto. Uma vez que a imitação é realizada por pessoas que atuam, a organização do espetáculo será necessariamente, em primeiro lugar, uma parte da tragédia; depois, a música e elocução, pois é através desses elementos que realizam a imitação. Considero elocução a própria combinação dos metros; e música tem um sentido absolutamente claro” (ARISTÓTELES, p. 48)

Dessa forma, divide-se em seis partes – citadas no capítulo referente –, sendo este um dos critérios de uma dramaturgia bem construída em relação à forma.

Posteriormente, a definição de estrutura de um texto dramático levando em consideração a sequência de ações e seus pontos decisivos, perde uma de suas partes. A ideia de métrica, seguida na *poética*, considerada uma parte importante das tragédias, deixa de ser usual, no caso, a música e o próprio coro.

ELECTRA

Yea –

Lower – yet lower! – ah softly, ah softly draw nigh!

Make answer, ah why ye hitherward wended, ah why?

So long is it since he bath stilled him in sleep to lie.

CHORUS

How is it with him? Dear friend, speak.

What tidings for me? Wath hath come pass?

ELECTRA

Yet doth he breathe, but his moans wax weak.

CHORUS

How says'st thou? alas!

ELECTRA

Thou wilt slay him, if once from his eyes thou have driven  
the sweetness of slumber that o'er them flows.

## CHORUS

Alas for the deeds of the malice of heaven!

Alas for his throes! (EURÍPIDES, p. 139)<sup>15</sup>

Conforme demonstrado, o versos eram feitos pensando em sua elocução e na parte musical da forma, esta que não ocorre mais como regra nas versões recentes do gênero. O próprio coro, na versão de Mee, agora é representado por um grupo de soldados que vez ou outra interagem e levam informações de um personagem a outro, tal qual seu antecessor, mas com uma participação semelhante ao de outros personagens – sem a musicalidade –.

Sobre a narrativa, apresentando primeiro sua definição, sequência e intensidade dramática. O termo, de acordo com o dicionário de termos literários, seria o desenrolar de fatos que seguem as ações de personagens em determinado espaço e tempo, basicamente, “*um agrupamento lógico das ações de uma história*” (E-Dicionário, 2021), proposto por Claude Brémont<sup>16</sup> (1973). Sua sequência se inicia na apresentação, passa pelo desenvolvimento, o clímax e, por fim, desfecho. Uma análise disso, de acordo com o modelo actancial, seria a passagem do estágio inicial, o ponto zero, para os estágios de relaxamento – suspensão – tensão menor – tensão maior.

---

<sup>15</sup> “ELECTRA

Sim -

Mais baixo - ainda mais baixo! - ah baixinho, ah baixinho se aproxime!

responda, ah, por que você se dirigiu para cá, ah, por quê? -

faz tanto tempo desde que o banho o acalmou no sono para deitar-se.

CORO

Como ele está? Caro amigo, fale.

Que novidades para mim? O que aconteceu?

ELECTRA

Ainda assim ele respira, mas seus gemidos estão fracos.

CORO

Como dizes tu? Ai de mim!

ELECTRA

Tu o matarás, se uma vez de seus olhos o expulsares

a doçura do sono que sobre eles flui.

CORO

ai pelos atos da malícia do céu!

ai pela sua agonia!” (EURÍPIDES, p. 139, tradução nossa)

<sup>16</sup> Estruturalista e linguista francês que propôs uma sistematização das formas de funcionamento do fluxo narrativo.

Já sabemos que a apresentação tanto da obra A quanto da obra B é feita pela personagem de Electra, contudo, ela só abre a primeira cena na versão de Eurípides. Em Charles Mee, antes de entrarmos na cena onde a personagem nos apresenta a situação de sua família, e desenvolve todos os acontecimentos envoltos no assassinato de sua mãe, temos um especialista forense fazendo a verificação do cadáver de Clitemnestra, detalhando o ataque e sua causa da morte. A riqueza de detalhes e a proximidade que a cena traz se comparada a uma real autópsia nos demonstram o trabalho entre proximidade com o contexto que se propõe unido ao desenvolvimento de assuntos não tão explorados na obra A. Hutcheon cita a então escolha do autor já no início de seu trabalho como um meio comum é possível.

"Eles usam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre usaram; eles atualizam ou concretizam idéias; fazem seleções simplificadoras, mas também amplificam e extrapolam, fazem analogias, criticam ou mostram respeito, e assim por diante."  
(HUTCHEON, 2013, p. 03)

Desse modo, especificamente a parte de amplificar, Mee pegou um detalhe não explorado e o trouxe como abertura de sua apresentação, um dos seus primeiros gestos em *Orestes 2.0* que dão a entender sua escolha por colocar o homem e suas ações medindo forças com outros homens em evidência, ao invés de uma força sobrenatural (apesar de não excluí-las totalmente da peça).

A ideia aqui humaniza ainda mais a situação da personagem, onde ao expor aquilo que outrora apenas foi comentado, a própria morte - não o ato, mas a consequência dele -, acentua a ideia de finitude, enquanto também se aproxima mais de nós pela identificação temporal e cultural que a cena traz.

## 4.2. DISCURSO E DESENVOLVIMENTO DO TEMA

Ao iniciar um comparativo na linguagem e mensagem que o autor trouxe a trama, vejamos a seguir a fala da personagem Helena, ao entrar em cena, no início de *Orestes 2.0*:

HELENA

Em primeiro lugar, limpo a minha pele com produtos que limpam mas não secam, produtos naturais. Eu esfolio meu rosto uma vez por semana com um produto que contém aveia, mel e nozes. O toner que uso não tem álcool, eu hidrato o tempo todo e uso creme para os olhos. Não seco minha pele com produtos desenvolvidos para limpar manchas. Isso resseca a pele temporariamente e envia uma mensagem para que ela produza mais óleo nessa área, então só piora o problema. Então, eu limpo, tonifico, hidrato e esfolio. E eu bebo muita água. E eu relaxo. Eu encontro tempo para meditar, coloco meus pés para cima e faço uma máscara facial e apenas penso sobre os grandes poderes do universo e tudo que temos para ser felizes e gratos. (MEE, p. 8 , tradução nossa<sup>17</sup>)

Nessa cena, Helena está acompanhada de sua filha, e troca esse diálogo antes de se retirar e pedir que Hermione vá em seu lugar prestar homenagens à Clitemnestra. É interessante notar a escolha pelo uso de uma rotina de *skincare* como um hábito bastante comum e típico da personagem, fazendo uma clara alusão à ideia mítica de sua beleza surreal, descrita ao longo dos anos em inúmeras histórias, e casando essa, que acaba sendo sua maior e mais conhecida característica, com a linguagem cotidiana, em que rotinas de cuidados com a pele

---

<sup>17</sup> HELEN - First of all, I cleanse my skin with products that cleanse but don't dry, products that are natural. I exfoliate my face once a week with a product that contains oatmeal, honey, and nuts. The toner I use is alcohol-free, and I moisturize all the time and use eye cream. I don't dry my skin out with products designed to clear up blemishes. This dries up your skin temporarily and sends a message to your skin to produce more oil in that area, so it just makes the problem worse. So I cleanse, tone, moisturize, and exfoliate. And I drink a lot of water. And I relax. I find time to meditate, put my feet up and do a facial mask and just think about the great powers of the universe and all that we have to be happy about and grateful for. (MEE, p. 8).

se popularizaram absurdamente e estão diretamente ligadas a assuntos como beleza e juventude.

“Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente.” (HUTCHEON, 2013, p. 54).

A cena serve como uma releitura e uma incrementação da personagem, ou, como vimos na teoria de Hutcheon, um acréscimo sem perder os pontos importantes do original. É, igualmente, um dos momentos em que o autor se comunica com o público de forma culturalmente mais próxima. Essa fala ocorre depois do monólogo de Electra, que bem como no original, nos dá as informações sobre o que já se passou desde a morte de sua mãe. Helena, que nessa versão demonstra um pouco mais de personalidade e até proximidade com os sobrinhos, diferente da versão de Eurípidés, chega em cena perguntando como se deu tudo aquilo, e brinca com as questões da peça original, na qual a culpa não deveria recair sobre eles, e sim sobre os deuses.

HELENA

(virando-se para ver Orestes.)

Oh, que coisa. Que triste. (Silêncio.)

Claro, você não é o culpado. Vocês são apenas crianças.

Alguém culpa os deuses por esse tipo de coisa.

Depende deles. Eu culpo Apolo. (MEE, p. 8, 9, tradução nossa<sup>18</sup>)

---

<sup>18</sup> HELEN

(Turning to see Orestes.)

Oh, my. How sad. (Silence.)

Of course, you're not to blame. You're only children.

One blames the gods for this sort of thing.

It's up to them. I blame Apollo. (MEE, p. 8, 9).

Em nenhum momento, na sequência da narrativa, teremos intervenções ou alusões de sugestões divinas que levaram aos fatos do julgamento, nenhum tipo de interferência aos fatos que antecedem a morte de Clitemnestra apontam para manipulação de qualquer divindade, entretanto, ainda assim, o autor resolve trazer, num tom irônico, a culpa de Apolo sobre o que ocorre no mito original, e remete a isso posteriormente sempre que necessário.

Nesse início da peça, o tom se demonstra bastante satírico e permanece assim por diversos momentos após essa cena. A escolha do autor joga com elementos de *Orestes*, na intenção de provocar e discutir a trama anterior dentro da nova trama. E com essa escolha para retomar situações sem que elas interfiram ativamente no seu próprio enredo, temos um apanhado de elementos da primeira peça conversando ativamente com toda a nova história que ele trouxe. Outro exemplo disso vemos no diálogo a seguir:

HELENA

Você irá por mim até o túmulo da minha irmã?

ELECTRA

O túmulo da minha mãe?

HELENA

Para tirar uma oferenda de cabelo e uma libação de mim.

ELECTRA

Eu não suportava ver o túmulo de minha mãe.

HELENA

Bem, eu não posso ir. Eu não suportaria mostrar meu rosto em Argos. (...)

ELECTRA

Bem, claro que sim.

Mas então você teve tais distrações.

Sua vida no exterior.

Os vexames da guerra.

Claro que você não tem culpa.

Você era apenas criança.

Eu culpo Apolo.

HELENA

Apolo?

ELECTRA

O que você poderia ter feito?

HELENA

Então, sim, bem, então você entende?

Eu não pude ir.

ELECTRA

Não. Então mande sua filha Hermione.

HELEN

Mandar uma criança?

ELECTRA

Quem mais? Sempre me parece que há algo especial entre uma mãe e sua filha. (MEE, p. 10, 12, tradução nossa)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> HELEN

Will you go for me to my sister's grave?

ELECTRA

My mother's grave?

HELEN

To take an offering of hair and a libation from me.

ELECTRA

I couldn't bear to see my mother's grave.

HELEN

Well, I can't go. I couldn't bear to show my face in Argos. (...)

ELECTRA

Well, of course you do.

But then you've had such—distractions.

Your life abroad. The vexations of the war.

Of course you're not to blame

You were only children. I blame Apollo.

HELEN

Apollo?

ELECTRA

What could you have done?

HELEN

So, yes, well, so you understand?

I couldn't go.

ELECTRA

No. Then send your daughter Hermione.

HELEN

Send a child?

Várias situações são usadas no jogo de relações entre as duas peças. Os problemas da guerra, antes tratados com mais seriedade na peça de Eurípides, ganham uma atenção um pouco menos severa, e também servem de novo como uma forma de satirizar os resultados dos eventos trágicos.

Outra importante releitura da situação foi da relação entre Clitemnestra e Electra, na peça de Eurípides, após a mãe matar o pai de Electra, a relação das duas se torna, a cada dia, mais problemática, e Electra nutre um desprezo por sua mãe que, posteriormente, serve para que ela apoie Orestes em sua vingança. Na trama de Charles Mee, questiona-se, em tom sádico, através da própria Electra, essas relações, vistas sempre como amigáveis. Ainda que o desenrolar da peça não demonstre uma amargura crescente de Electra em relação a sua mãe, tal qual na peça-referência, questões como justiça e a falta de aplicação dela, em alguns casos, seguem sendo o maior motivador das personagens, tal qual a relação difícil e a vida complicada, após o assassinato, foram para a personagem, na obra original.

O tormento de Orestes que, no original, ocorria por conta das fúrias, nessa versão vem de sua própria mente. Do remorso do ocorrido, nasceu a loucura, e ele torna-se “doente”, tendo diversos momentos de devaneios e surtos provenientes disso ao longo de toda a peça.

ELECTRA

Não há nada aqui, Orestes.

ORESTES

Não, é só: minha mente sai de vez em quando.

(Electra, com a ajuda das enfermeiras, o puxa de volta; ele deita, respirando pesadamente.)

ELECTRA

Ai, meu Deus, ele vai ficar desamparado agora até que venham nos matar?

---

ELECTRA

Who else?

It always seems to me there's something special  
between a mother and her daughter. (MEE, p. 10, 12)

(Seus olhos se enchem de lágrimas.)

ORESTES

Qual é o problema?

ELECTRA

Tudo isso não passa de – sombras em sua mente, Orestes. Eles irão embora. (MEE, p. 18, tradução nossa).<sup>20</sup>

Entretanto, mais à frente vemos que há certa personificação das fúrias, dessa vez em forma de enfermeiras, que o rodeiam por conta de sua função.

Mais ao fim, o texto nos narra a célebre cena do julgamento dos culpados pela morte de Clitemnestra, e, nesse ponto, temos um vislumbre relacionável não somente com o estado de culpa do texto base, mas com a causa e consequência que cada situação, em contextos distintos, tem. Vemos descrições de pressupostos e ideias que permeiam a atualidade, discussões e pautas em sua forma mais atual servindo de base para a construção do que acaba sendo a apresentação da acusação que o julgamento traz.

São levantadas questões como o falso moralismo, o personagem começa a citar inúmeras formas de não se referir a alguém de forma preconceituosa e desrespeitosa em algum nível para comparar diretamente com as ações de Orestes, indicando que os cidadãos têm se preocupado cada vez mais em parecer éticos do que realmente ser.

O denominador comum, no processo de adaptação, a partir de Hutcheon, seria a narrativa, aquilo que a história nos conta. De *Orestes* para *Orestes 2.0* não foi diferente, o texto segue a jornada de vingança e punição do herói, que em ambos, ele se vê em meio a uma sociedade sem lei, onde apenas alguns pagam pelos seus crimes.

---

<sup>20</sup> ELECTRA

There's nothing here, Orestes.

ORESTES

No, It's just: my mind goes off from time to time.

(Electra, with the help of the nurses, eases him back down; he lies back, breathing heavily.)

ELECTRA

Oh, god, is he going to be helpless now until they come to kill us? (Her eyes fill with tears.)

ORESTES

What's the trouble?

ELECTRA

These are nothing but—shadows in your mind, Orestes. They'll go away. (MEE, p.18)

ORESTES

Mas o que eu poderia ter feito?

Não é tão simples, como você diz.

Eu matei minha mãe. Mas, de certo ponto de vista, isso não é crime, pois era meu dever vingar meu pai, a quem minha mãe havia sido infiel quando ele lutava por nosso país.

O erro dela estava destinado a ficar impune?

Se todas as mulheres pensassem que poderiam escapar impunes de um assassinato, onde estaríamos então?

Devemos viver de agora em diante com medo de nossas próprias esposas, não mais seguros em nossas próprias casas?

Você pode dizer, eu deveria ter apelado para as autoridades civis.

Mas onde estão as autoridades civis?

Para dizer a verdade, a sociedade civil está em ruínas.

(Jogando em todos os argumentos que ele pode pensar: doente, frenético, além do limite, enxugando a testa de suor.)

Enviei um aviso. Eu abri um precedente. Em certo sentido, eu deveria ser recompensado.

Prestei um serviço ao meu país, assim como você, Menelau, indo à guerra contra Tróia.

É exatamente a mesma coisa. Exatamente.

Quando a lei não vier em seu socorro, quando houver outros tão imprudentes ou inescrupulosos ou perversos que desrespeitam todas as leis e todas as restrições éticas, os homens cumprem seu dever.

Isso é ser homem.

Não para ficar paralisado e desarmado pela complexidade de todos os negócios humanos, mas para trabalhar em meio a um matagal de ambiguidade moral, e então, com toda a humildade devida sobre a retidão de seus próprios atos, no entanto, agir.

Ou então o mundo é deixado afundar sob o peso de suas próprias incertezas.

Chafurdando em crimes que ficam impunes,

sugados por injustiças não resolvidas,

à deriva em um mundo que parece doente

porque ninguém pode decidir o que deve ser feito

ou se o que pode ser feito

excede o custo de não fazer nada.

Eu deveria ser perdoado e recompensado pelo que fiz. (MEE, p. 34, 35, tradução nossa)<sup>21</sup>

Nesse ponto, temos a visão completa de Orestes sobre a situação. Ele descreve sua indignação em ser julgado por um crime que apenas aconteceu, pois sua mãe saiu impune do que ela mesma cometeu.

É uma ideia que abre questões com o original, também sobre o entendimento de cada personagem de acordo com seus princípios em relação ao crime, enquanto o próprio Orestes não vê como imoral sua vingança.

A ideia de justiça, do mito de Electra, transpõe a aura dos mitos passados, e traz uma ótica do que seria mais próximo a nós, e portanto até mais identificável com o que se vê no cotidiano.

(O palácio está em chamas. A fumaça enche o palco. Vagamente visível através da fumaça, Orestes e Pílates aparecem no telhado do

---

<sup>21</sup> ORESTES

But what could I have done?

It's not so simple, as you say.

I killed my mother. But, from a certain point of view, this is no crime at all, since I was duty bound to avenge my father-to whom my mother had been unfaithful when he was fighting for our country.

Was her wrong meant to go unpunished?

If all women thought they could get away with murder, where would we be then?

Are we to live from now on in fear of our own wives, no longer safe in our own homes?

You might say, I should have appealed to the civil authorities. But where are the civil authorities?

To tell the truth, civil society lies in ruins.

(Throwing in every argument he can think of: sick, frantic, over the edge, mopping his brow of perspiration.)

I've sent out a warning. I've set a precedent. In a certain sense, I should be rewarded.

I've done a service to my country, just as you have, Menelaus, by going to war against Troy.

It is exactly the same. Exactly.

When the law will not come to their rescue, when there are others so reckless or unscrupulous or evil that they disregard all law and all ethical restraint, then men do their duty.

That's what it is to be a man.

Not to be paralyzed and disarmed by the complexity of all human affairs, but to work through a thicket of moral ambiguity, and then, with all due humility about the rectitude of one's own acts, nonetheless, to act.

Or else the world is left to sink of the weight of its own uncertainties.

Wallowing in crimes that go unpunished,

sucked down by wrongs left unresolved,

adrift in a world that feels sick

because no one can decide what should be done

or whether what it is that can be done

exceeds the cost of doing nothing.

I should be forgiven and rewarded for what I've done. (MEE, p. 34, 35)

palácio. Eles têm Hermione entre eles. Orestes segura uma faca em sua garganta. Mais atrás, Electra está de pé, segurando uma tocha.)

MENELAUS

Quem deixou isso acontecer?

Essa é minha filha?

(Instantaneamente fora de controle.)

Que merda é essa, Orestes, seu louco de merda.

Quem o deixou subir lá?

Tire suas malditas mãos dela, Orestes.

Como eles chegaram lá?

Traga-o aqui para baixo.

Que porra você pensa que está fazendo?

ORESTES

Quer fazer suas perguntas, Menelau, ou quer que eu lhe dê

Algumas respostas primeiro?

MENELAUS

Que porra de pergunta é essa?

ORESTES

Caso seja do seu interesse, vou matar a sua filha. (MEE, p. 78, tradução nossa)<sup>22</sup>

Paralelo a *Orestes*, de Eurípides, nessa versão não se vê outra opção de fugir de sua sentença do que ameaçando a família de Menelau, e é isso que

---

<sup>22</sup> (The palace is in flames. Smoke fills the stage. Dimly visible through the smoke, Orestes and Pylades appear on the roof of the palace. They have Hermione between them. Orestes holds a knife at her throat. Further back Electra stands, holding a torch.)

MENELAUS

Who let this happen?

Is that my daughter?

(Instantly out of control.)

What the fuck is this, Orestes, you fucking madman.

Who let him up there?

Get your fucking hands off her, Orestes.

How did they get up there?

Get him the fuck down here.

What the fuck do you think you're doing?

ORESTES

Do you want to ask your questions, Menelaus, or do you want me to give you some answers first?

MENELAUS

What the fuck sort of question is that?

ORESTES

In case it is of any interest to you, I am going to kill your daughter. (MEE, p. 78)

Orestes, Electra e Pílates fazem. Na cena em questão, Orestes está em vias de concretizar o plano de fuga, ameaçando a filha de Menelau para que consiga uma saída tranquila da cidade, ou caso não haja escolha, matá-la em represália à atitude de seu tio de não ajudá-lo.

O texto dramático nos mostra uma clara crescente ao expor o embate, e podemos sentir o conflito entre os dois lados opostos de uma ideia bem ilustrada, sendo um momento oportuno para apresentar a relação com questões políticas do autor e sua vivência no meio. Charles Mee, que na década de 60 participou de movimentos anti comerciais no teatro, e em 70 foi o co-fundador de uma frente contra o governo de Nixon, tem seu ativismo político como um significativo presente quando vemos a representação que Apolo teve em sua peça, já nos momentos seguintes.

(Apolo entra. Ele veste um terno cinza conservador. Com ele está Helena, agora na forma de uma boneca gigante inflável. A voz de Apolo continua a ser microfonada para que ele possa falar muito baixo, no jeito e no sotaque do atual presidente americano, e sua voz ainda enche o teatro.)

Vamos torcer para que as coisas não tenham ido tão longe que nem mesmo um deus consiga consertar as coisas!

(Ele sorri com sua própria piadinha para aliviar a tensão.) (...)

(A cidade continua a arder, mesmo enquanto Apolo fala. E, um a um, os que o ouvem ficam entediados e deixam de ouvir. As enfermeiras são as primeiras, voltando a uma partida de mahjong.)

Orestes, por exemplo: doravante, é ordenado que ele faça uma longa viagem. E quando ele retornar à cidade de Atenas, terá garantido um julgamento justo e imparcial. Eu mesmo irei presidir. E cuide para que ele não seja punido indevidamente.

(Olhando ao redor, mãos estendidas.)

Não esqueçamos, afinal, quem ele é e de que família vem.

(Nod liga o rádio e agora ouvimos, sob a voz de Apolo, música.) Com o tempo, Orestes se casará com Hermione.

E os dois viverão em grande alegria juntos.

Quanto a Electra, uma vida de felicidade conjugal também a aguarda com seu marido Pílates.

(Um por um, todos, exceto Apolo, se sentam, ou se deitam ou vagam.) E Menelau deixará o governo de Argos para Orestes. O próprio Menelau reinará em Esparta - o dote legítimo de sua amada esposa Helena. Esta é uma terra cujos cidadãos sempre acreditaram, e ainda hoje acreditam que têm um patrimônio, têm uma civilização e uma cultura, um conjunto de práticas e valores e ideais de costumes bem conhecidos que são a justa inveja do mundo. Isso é o que eu acredito. As tradições que os ajudam a construir um mundo que perdurará enquanto sua fé e boa vontade permanecerem intactas e compartilharem seus dons com todos aqueles que nasceram menos afortunados do que eles. Então podemos dizer com confiança que verdadeiramente este é um povo abençoado, a inveja legítima do mundo. (MEE, p. 81, 83, tradução nossa)<sup>23</sup>

Ao final, Apolo aparece como uma alusão ao recurso *deus ex machina*, encarregado de resolver o enredo de forma menos fatídica possível. Temos novamente aqui uma clara subversão de ideias e símbolos, brincando novamente com personagens e suas funções dentro desse novo universo. A ideia de Apolo apresentar-se quase como um advogado, trajando terno e como característica da

---

<sup>23</sup> (Apollo enters. He wears a conservative gray suit. With him is Helen, now in the form of a giant blow-up fuck-me doll. Apollo's voice continues to be miked so that he can speak very quietly, in the manner and accent of the current American president, and his voice still fills the theatre.)  
to what I have to say. Let's hope things have not gone so far that not even a god can put things to right! (He smiles at his own little tension-relieving joke.) (...)  
(The city goes on burning, even as Apollo speaks. And, one by one, those who listen to him become bored and stop listening. The nurses are the first, returning to a game of mah jong.)  
Orestes, for example: henceforth, it is ordained that he will take a long trip. And when he returns to the city of Athens, he will be ensured a fair and impartial trial. I myself will preside. And see to it that he is not unduly punished. (Looking around, hands outstretched.)  
Let us not forget, after all, who he is, and the family that he comes from.  
(Nod turns on the radio, and now we hear, under Apollo's voice, music.)  
In time to come, Orestes will marry Hermione.  
And the two of them will live in great joy together.  
As for Electra, a life of wedded happiness awaits her, too, with her husband Pylades.  
(One by one, all but Apollo take seats, or lie down or wander out.)  
And Menelaus will leave the rule of Argos to Orestes. Menelaus himself will reign in Sparta—the rightful dowry of his beloved wife Helen.  
This is a land whose citizens have always believed, and still believe today, that they have a heritage, they have a civilization and a culture, a set of practices and well known customs values and ideals that are the rightful envy of the world. This is what I believe.  
The traditions that help them make a world that will endure as long as their faith and their goodwill remain intact and they share their gifts with all those in the world born less fortunate than they.  
Then may we say with confidence truly this is a blessed people, the rightful envy of the world. (MEE, p. 81, 83)

encenação uma voz semelhante ao do presidente para pôr fim aos conflitos, brinca com questões já mencionadas no momento do julgamento, quando a lei natural não se cumpre, onde homens acham que podem inferir com as próprias mãos os golpes da justiça e acumular delitos, tentando se livrar de outros já cometidos antes. E, por fim, ainda tem a mágica solução nas mãos de uma figura que faz alusão a um advogado de defesa torpe, o que nos mostra, de novo, o teor lúdico e as críticas bem fundadas sobre brechas nas leis, poder e convivências, que conhecemos tão bem hoje em dia.

O enredo casa perfeitamente com questões assim, bem como se relaciona com o momento de seu surgimento — nos anos 90 em meio ao governo republicano —, mas também com a atualidade, quando ele próprio já se mostra um mito que relativiza, de forma sutil, atos severos em nome de deuses e a moral vigente, para os quais, o ditado popular *dois pesos duas medidas* se aplica e é desenvolvido.

### 4.3. IMPRESSÕES SOBRE O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO

Vemos na escrita dramática de Mee o uso de algumas das formas descritas por Stam em seus estudos como meios para adaptar uma história. Sendo elas em sua extensão “*seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização*” (STAM, 2006, p. 50), Mee foca principalmente na amplificação e crítica como abordagem. Há, ainda, a percepção de cortes, também descritos pelo autor teórico como uma possibilidade.

Levando isso em conta, percebe-se que a ideia de Charles Mee era, sobretudo, considerar a mitologia contada por Eurípides, e a forma que ele a descreve, como indicação para evidenciar ideias que foram sugeridas, mas não totalmente exploradas.

As características da obra de Eurípides, comparada a outras que surgiram na mesma época, já traziam modificações em relação ao que era proposto pelos autores da época.

“A tragédia euripidiana, que começava a captar novamente a imagem do ser humano fora das antigas relações religiosas, apresentava também novas facetas de eros. (...) agora em Eurípides, pelo contrário, eros não é encarado como força objetiva e sim como paixão subjetiva.” (LESKY, 1996, p. 208, 209)

Como vemos, Lesky, em *A Tragédia Grega*, descreve o que seria um divisor de águas na obra de Eurípides. O autor buscava redefinir a ação dos deuses e traz “*a crítica das figuras transmitidas pela fé, sem que por isso, no entanto, chegue à negação ateuista dos poderes superiores*” (LESKY, 1996, p. 192)

Sua ideia é girar as decisões em torno do ser humano, e suas paixões, bem como as de outros heróis, mas que agora esse detalhe se torna o principal motivo para o desenrolar de sua trajetória, ao invés de um destino estabelecido pelo divino. Mas, ao manter essas duas ideias, pensando em inverter a relação do homem com

o destino para sobressair o herói como o único capaz de criar sua má sorte, obteve um contraste menor perto do que se esperava.

"A significação dos acontecimentos políticos de seu tempo não é, para Eurípides, a mesma que para seus dois antecessores. É certo - e aí está uma das muitas contradições da obra de Eurípides - que justamente nele encontramos, em número bem maior do que outros trágicos, trechos condicionados pelos sucessos históricos de seu tempo e, nos anos da luta com Esparta, amiúde elevou a voz contra ela. Mas isso não redundava em que um pensamento político desses moldasse seu âmagô, a tragédia de Eurípides, o que tem a dizer respeito vem, muitas vezes para dentro, e não raro sentimos seu caráter tendencioso." (LESKY, 1996, p. 189)

Dessa forma, Lesky explica que, ainda que a obra do autor se abra para uma nova forma, "*os deuses ainda se movimentam pelo palco*" (LESKY, 1996, p. 193), marcando assim uma contradição, na visão do teórico, em relação a sua própria vontade de afastar a tradição para dar espaço à autonomia do pensar. A ideia, portanto, não foi completamente realizada.

"Nem é aqui o defensor das crenças tradicionais nem ali o profeta do afastamento de Deus. A impiedosa crítica que os homens dirigem contra os deuses é um motivo que sempre acompanha a ação trágica, mas é sempre accidental. (...) O paradoxo consiste no fato de essas críticas se mesclarem constantemente, em Eurípides, a representação do mito no drama, perturbando a ação dramática, ao passo que, em ambos os filósofos, conduzem à negação do mito como algo de irreal e imoral. Nega a existência e a dignidade dos deuses, mas o introduz como forças ativas nas tragédias." (JAEGER, 2003, p. 405, 406).

Considerando a citação, percebe-se que Charles Mee segue a ideia proposta pelo antecessor, e dessa vez, zomba da ideia de manter a presença daquilo que referencia o tradicional, alcançando algo que Eurípides propôs, mas de outra forma.

Mee trata com pouca seriedade situações, personagens, e mesmo o desfecho apresentado na *obra A*, de modo a tornar ainda mais evidente seu ponto com a adaptação de *Orestes*.

A preocupação do autor reside em expor, a partir do que juntou entre *obra A* e outros referenciais, — os quadros de Max Ernst e textos do século XX — sua estética e simbologia própria; trazer sua assinatura pessoal e sua mensagem através de uma obra anterior que conversa com a proposta, sendo, uma escrita dramática que explora novos significantes por meio da transposição.

Acerca da mensagem a se transmitir, o próprio autor explica:

“Meu próprio trabalho começa com a crença de que os seres humanos são, como disse Aristóteles, criaturas sociais - que somos o produto não apenas da psicologia, mas também da história e da cultura, que muitas vezes expressamos nossas histórias e culturas de maneiras que nem temos noção, e de que a cultura fala através de nós, nos agarra e nos atira ao chão, nos faz gritar, nos silencia. Não escrevo "peças políticas" no sentido usual do termo; mas escrevo acreditando que somos criaturas de nossa história e cultura e gênero e política - que nossos seres e ações surgem desse complexo de influências e forças e motivações, que nossas vidas são mais ricas e complexas do que serem reduzidas a uma única fonte de motivação humana.” (MEE, Charles, 2021)<sup>24</sup>

Levando em conta os caminhos que sua obra pretende seguir, não apenas *Orestes 2.0*, — mas incluindo-o também —, seu trabalho desenvolvido a partir da dramaturgia de Eurípides se encontra bem-sucedido quando pensamos sobre as ideias estruturalistas e pós-estruturalistas que influenciaram Stam com relação aos

---

<sup>24</sup> “My own work begins with the belief that human beings are, as Aristotle said, social creatures—that we are the product not just of psychology, but also of history and of culture, that we often express our histories and cultures in ways even we are not conscious of, that the culture speaks through us, grabs us and throws us to the ground, cries out, silences us. I don't write "political plays" in the usual sense of the term; but I write out of the belief that we are creatures of our history and culture and gender and politics—that our beings and actions arise from that complex of influences and forces and motivations, that our lives are more rich and complex than can be reduced to a single source of human motivation.”

méritos, funções e critérios ao se realizar uma adaptação. Stam defende a liberdade de criação contanto que a trama se sustente, de modo que a liberdade do autor ao adaptar não é condenável em sua visão já que o benefício de um novo olhar sob uma velha história ultrapassa o moralismo hierárquico entre meios.

Ao se pensar em avaliar qualidade, ou em uma adaptação bem-feita, deve-se buscar faltas ou lacunas na trama que não poderiam ocorrer pelo bem do seguimento das ações, algo que não foi encontrado em momento algum com relação a *Orestes* e *Orestes 2.0*. A ideia central e os personagens conduzem a ação de forma linear, dialogando com os momentos comuns que permaneceram e complementando aqueles que surgiram a partir do anterior, mantendo assim uma relação produtiva entre textualidades.

## 5. CONCLUSÃO

Ao me propor a relacionar essas duas obras dramáticas, que trabalham uma mesma mitologia cada uma a seu modo, me deparei primeiramente com as inúmeras possibilidades de se explorar estas versões, e dentre elas algumas que, por vasta abrangência de material unida à falta de tempo para estudá-lo, não caberiam para esse momento.

Na busca por entender o que seria uma adaptação na visão de alguns teóricos, considerei muito pertinentes as propostas de Linda Hutcheon e Robert Stam. A partir disso, busquei apontar as semelhanças e diferenças da trama usando como base as personagens, a forma com que o tema foi abordado e sua estrutura dramática.

O que se nota, quando se avalia questões que permeiam a ideia de adaptação enquanto processo e produto, é o benefício de uma leitura crítica que o estudo propicia. A fim de perceber todas as referências intertextuais presentes em duas obras únicas por si, mas que resultaram da influência de obra A para B, deve-se deixar de lado a ideia de réplica absoluta, bem como de fidelidade, e seguindo a partir disso, se debruçar sobre as relações dialógicas presentes no vínculo estabelecido pelas obras.

Quando se observa o trabalho realizado por Eurípides que, de acordo com Albin Lesky: “*se situa no íntimo humano*” (LESKY, 1996, p.205) e apresenta por conta disso: “*uma secularização da tragédia*” (LESKY, 1996, p. 205), verifica-se uma relação de hipertextualidade com relação à mitologia de Orestes, para a qual tais definições não foram apontadas com vistas a desqualificar o que o autor dramático realizou em sua obra, mas para caracterizar sua marca autoral, bem como o progresso que o mesmo estava fazendo em relação a outras tragédias que surgiram na mesma época.

"A raiz comum da eloquência grega é daquela dos heróis trágicos de Eurípides é a incessante transformação do antigo conceito de culpa e responsabilidade, que naquele período se operava sob o influxo da

individualização crescente. O antigo conceito de culpa era totalmente objetivo. Sobre um homem podia cair uma maldição ou uma mancha, sem que em nada interviesse o seu conhecimento e a sua vontade. Era pela vontade de Deus que o demônio da maldição caia sobre ele. Isso não o livraria das infelizes consequências da sua ação. Ésquilo e Sófocles ainda estão impregnados dessa antiga ideia religiosa, mas procuram atenuá-la, dando ao Homem sobre o qual recai a maldição uma participação mais ativa na elaboração do seu destino, sem contudo modificar o conceito objetivo da *ate*. Os seus personagens são "culpados" no sentido da maldição que pesa sobre eles, mas são "inocentes" para a nossa concepção subjetivista. A sua tragédia para eles não era a tragédia da dor inocente. Isso pertence a Eurípides e provém de uma época cujo ponto de vista era o sujeito humano." (JAEGER, 2003, p. 402-403).

Se comparado em relação a Sófocles e Ésquilo, Eurípides teria descentralizado a responsabilidade do destino do herói grego, segundo a perspectiva apresentada.

Se focarmos no texto de Eurípides, as características do período clássico se apresentam quando o autor deixa visível os conflitos da pólis, seu processo de reavaliação dos costumes e as inovações que resultaram em guerras, elementos que aparecem atrelados a *Orestes*.

Eurípides viveu no apogeu de sua civilização, onde todos os conflitos descritos resultaram em avanços não só em relação a seus soldados e questões ligadas a isso, mas principalmente, avanços filosóficos. Anterior a esses resultados, entretanto, a situação política se mostrava incerta e o conhecimento, de difícil acesso (se considerarmos o método de compra e venda, já citado, que era usual). Essas ideias, em *Orestes*, são colocadas em momentos em que o que influencia a decisão de alguns personagens são motivos corruptos, e a ideia de saberes e bom julgamento segue o mesmo raciocínio. Basta um discurso bem feito, como ocorre no julgamento dos personagens, por exemplo, para encobrir a necessidade de uma verdadeira moderação da situação como um todo.

“A significação dos acontecimentos políticos de seu tempo não é, para Eurípides, a mesma que para seus dois antecessores. É certo — e aí está uma das muitas contradições da obra de Eurípides — que justamente nele encontramos, em número bem maior do que outros trágicos, trechos condicionados pelos sucessos históricos de seu tempo e, nos anos da luta com Esparta, amiúde elevou a voz contra ela. Mas isso não redundou em que um pensamento político dessa espécie moldasse, no seu âmago, a tragédia de Eurípides. O que tem a dizer a este respeito vem, muitas vezes, de fora para dentro de sua obra.” (LESKY, 1996, p. 189)

Ignorando se os acusados são ou não culpados, a denúncia recai sobre a necessidade de superioridade que ultrapassa a vontade de avaliar com real imparcialidade os acontecimentos.

"Eurípides é o criador de um tipo de arte que já não se fundamenta na cidadania, mas na própria vida. A posição tradicional da arte dramática no Estado da Atenas clássica, a função educacional, no sentido dos seus antecessores, já não o podia satisfazer; em todo o caso, exerce-se num sentido totalmente diverso. É certo que não lhe faltava a consciência de uma missão educacional. Não a exercia, porém, no sentido da construção espiritual de um como unitário, mas sim mediante a participação apaixonada em problemas especializados da política da vida espiritual. Essa crítica do tempo presente, cuja força purificadora reside na negação do convencional e na revelação do problemático, faz dele uma figura singular." (JAEGER, 2003, p. 411).

Quando passamos para a fase comparativa, onde a relação é com a obra de Charles Mee, identificamos também que o autor permaneceu fiel a sua própria estética — bem como seu viés mais democrático, que se reflete no próprio desfecho —, e moldou sua adaptação de forma a colaborar com ela.

Num âmbito comparativo, Charles Mee situa as novas discussões que surgiram na década de 90, época da publicação de *Orestes 2.0*, com o enredo da obra A que já trazia suas próprias questões, e direciona trama e posicionamentos do

autor anterior a fim de acompanhar os seus, construindo assim um segmento para aqueles que já eram discutidos, e iniciando novos simultaneamente.

O momento político, em que o autor realizou sua adaptação, era caracterizado pela saída do governo republicano e início de um governo democrata no país, em 1993. A partir disso, aquela década, que já havia iniciado com o impacto do anúncio do fim da guerra fria, se mostrava, à primeira vista, embarcando em um governo mais aberto a mudanças, sobretudo econômicas, mas também sociais. O reflexo disso transparece nas discussões de Orestes e Menelau, e também no monólogo de Tíndaro.

Mee não esconde seu apanhado de ideias vindo de outros autores, obras de arte clássica e contemporâneas, e mesmo sua própria trajetória, a qual o autor defende de que todos, até o mais original dos textos, tem em si um pouco da história do próprio autor. E dessa forma, *Orestes 2.0*, sendo o texto de chegada<sup>25</sup> em relação a *Orestes* de Eurípides, traduz nele outros meios de inspiração para se tornar o que é:

“E assim, querendo ou não, o trabalho que fazemos é recebido e criado, uma adaptação e um original, ao mesmo tempo. Nós refizemos as coisas à medida que avançamos. (...) Penso nesses textos apropriados como documentos históricos - como evidências de quem e como somos e do que fazemos. E eu penso nos personagens que falam esses textos como personagens como o resto de nós: pessoas por meio das quais a cultura fala, muitas vezes sem que os falantes saibam disso.” (MEE, Charles, 2021).<sup>26</sup>

A exigência pela proximidade forçosa entre obras, minaria essa possibilidade, bem como estragaria a experiência de conhecer a história de uma nova forma. A

---

<sup>25</sup> Termo vindo da tradução para a adaptação, e que faz referência ao resultado das modificações feitas a partir do texto de partida. Ambos os termos são usados para evitar o uso da palavra original ao relacionar dois textos.

<sup>26</sup> “And so, whether we mean to or not, the work we do is both received and created, both an adaptation and an original, at the same time. We re-make things as we go. (...) I think of these appropriated texts as historical documents—as evidence of who and how we are and what we do. And I think of the characters who speak these texts as characters like the rest of us: people through whom the culture speaks, often without the speakers knowing it.” (MEE, Charles)

seu modo, ambos discutem as transições sofridas em seu tempo, e relacionam antiga e nova política, realizando isso de forma mais parcial, em Eurípides, ou mais pontual e expositiva com Charles Mee, sendo essa também uma característica particular dos próprios filtros de cada autor.

A liberdade dentro da adaptação não comprometeu o gênero, que permaneceu trágico, muito menos a discussão, que agora aproximada ao público de uma forma contemporânea, abre novas possibilidades de montagens, releituras, ou mesmo, futuras adaptações: “*A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.*” (STAM, 2006, p. 26).

Finalizo, portanto, fazendo das palavras de Robert Stam uma representação do que o estudo de adaptações deve ser, por excelência.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução, comentários e índices analíticos por Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 7ª Edição. Belo Horizonte. 2003.

DERRIDA, Jacques. **Assinatura, acontecimento, contexto**. Tradução de Joaquim Costa, António M. Magalhães. In: Limited Inc Campinas Papyrus. São Paulo. 1991.

**EURÍPIDES**. Biografia In: Educação Uol. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/biografias/euripides.htm>>

**EURÍPIDES**. Biografia In: Algo Sobre. Disponível em: <<http://www.algosobre.com.br/biografias/euripedes.html>>

EURÍPIDES. **Orestes**. Euripides: In Four Volumes. Tradução para o Inglês por Arthur S. Way. Loeb Classical Library. Edição Bilíngue.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: A literatura de segunda mão**. Edições Viva Voz. Belo Horizonte. 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Ateliê Editorial. São Paulo. 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação**. Editora UFSC. 2ª Edição. Florianópolis. 2013.

GUIMARÃES, Cesar. **A política externa dos Estados Unidos: da primazia ao extremismo**. SciELO Brasil. Estudos Avançados - Edição 16. 2005.

JAEGER, Werner Wilhelm. **PAIDÉIA - A Formação do Homem Grego**. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo. 2003.

JASPERS, Karl. **O Trágico**. Trad. Ronel Alberti da Rosa. Edições Nephelibata. 2012.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. Coleção Debates - Editora Perspectiva. São Paulo. 1996.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico**. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro. 2006.

MEE, Charles L. Biografia In: American Repertory Theater. Disponível em: <<https://americanrepertorytheater.org/bio/charles-l-mee/>>

MEE, Charles L. **Orestes 2.0**. The (re)making project. Disponível em:

<<https://www.charlesmee.org/orestes.shtml>>

MEE, Charles L. Biografia In: Wikipedia. Disponível em:

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_L.\\_Mee](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_L._Mee)>

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo**. Editora Schwarcz Ltda. São Paulo. 1996.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2008.

PLATÃO. **A República**. Editora Independente. Livro Digital. 2020.

**SEQUÊNCIA NARRATIVA**, In: E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em:

<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/sequencia-narrativa/>>

SILVA, Fábio Wellington Orlando da. **A dialética socrática e a relação ensino-aprendizagem**. Ciências e Cognição vol. 16. 2011.

STAM, Robert. **Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation**. Blackwell Publishing. 2000.

STAM, Robert. **Literature through film: realism, magic and the art of adaptation**. Blackwell Publishing. 2005.

STAM, Robert. RAENGO, Alessandra. **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**. Blackwell Publishing. 2004.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Revista Ilha do Desterro edição nº 51. 2006.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro. 2004.

**TRAMA**. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos. Disponível em:

<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/trama/>>

**UPDATE**, In: Dicionário Informal. Disponível em:

<<https://www.dicionarioinformal.com.br/update/>>