

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DE ALEXANDRE DUMAS NA PERSPECTIVA DISCURSIVA E SOCIAL

 <https://doi.org/10.56238/sevened2025.018-033>

Kátia Cristina Pelegrino Sellin
UNESP-FCL/Assis

RESUMO

Analisar a tradução e a adaptação, além do papel do tradutor da perspectiva discursiva e social, é o nosso foco na presente pesquisa. Por meio das traduções e adaptações de Alexandre Dumas, bem como do trabalho feito por Carlos Heitor Cony, jornalista, escritor e tradutor, que dominava o latim, o grego, o francês e o italiano, observamos traduções e adaptações de romances da literatura universal, de histórias de aventuras com capa e espada, para vislumbrarmos o quanto o tradutor atual pode recriar o original, assim como adaptá-lo ao público-alvo, no caso de Cony, aos jovens, público infanto-juvenil, por volta dos anos de 1970 até a atualidade. Convém ressaltar que o período histórico em torno das adaptações do autor era o militarismo, proclamado a partir do Golpe Militar de 1964. O tradutor atual pode transformar o original, e Cony fez suas adaptações desse modo, tornando-as acessíveis aos jovens. Houve certo enfoque sobre a cultura e história política brasileira, para obtermos uma noção da referida fase histórica, em que a literatura teve um protagonismo importante. O foco principal de análise foi a adaptação que Cony fez da última parte da saga de “Os três mosqueteiros”, de Alexandre Dumas (1844), intitulada “O máscara de ferro”.

Palavras-chave: Tradução; Adaptação; Alexandre Dumas; Carlos Heitor Cony.

“Cada tradutor é um profeta entre seu povo” (Goethe *apud* Milton, 2010, p. 55).

1 INTRODUÇÃO

O foco da presente pesquisa será a tradução mais voltada para a adaptação que Carlos Heitor Cony realizou de romances históricos de aventura, aqueles de capa e espada, que tanto encantam as crianças e os jovens pelo fato de mostrarem o heroísmo humano. Além disso, destacamos o papel social do tradutor da perspectiva discursiva e social, questionando até que ponto ele pode influenciar a sociedade. O crítico literário Antônio Candido (1975, p. 05) fala da relação entre a obra e o condicionamento social. Diz que o fator social é uma das partes importantes de toda uma estrutura de fatores empregada pelo crítico para entender a obra de arte, pois ela “[...] serve de veículo para conduzir a corrente criadora” (Candido, 1975, p. 05). Então, observamos que o meio social condiciona o indivíduo, influenciando grandemente na sua produção artística.

Por meio de Carlos Heitor Cony, que foi jornalista, escritor e tradutor, intelectual que dominava o latim, o grego, o francês e o italiano, vamos observar as suas traduções e adaptações de romances da literatura universal, de histórias de aventuras, para vislumbrarmos o quanto o tradutor atual pode recriar o original, assim como adaptá-lo ao público-alvo, no caso de Cony, aos jovens, público infantil e juvenil, por volta dos anos de 1970 até a atualidade.

Convém ressaltar que o período histórico em torno das adaptações do autor era a ditadura militar, proclamada a partir do Golpe Militar de 1964. Foi um período em que havia censura, os livros didáticos escolares deveriam trazer caráter cívico e jamais poderiam se opor ao regime governamental do período. Cony foi preso político algumas vezes, considerado comunista injustamente, sua família foi perseguida, portanto é provável que ele encontrasse nas traduções de romances históricos de heroísmo a sua “válvula de escape”. Era como se ele pudesse sublimar a dor do momento ao mostrar os heróis que resolviam a opressão com batalhas nas quais faziam uso da esgrima.

Enfim, havemos de esclarecer que o tradutor não pode ser um facilitador que explica a obra, pois a obra literária não necessita de explicação, especialmente porque se trata de expressão literária. Segundo o ditado italiano, que para Jakobson (1995, p. 72) é uma fórmula tradicional: “*Traduttore: traditore*”, o tradutor é um traidor, ou seja, nem sempre consegue manter-se fiel ao original. Ser tradutor-servo seria para a época de Cícero, atualmente não é aconselhável traduzir palavra por palavra. Então, vamos elucidar as diferenças entre traduções e adaptações, além de anunciar que também existem as versões. O tradutor atual pode trans fazer o original, e Cony fez suas adaptações desse modo, tornando-as acessíveis aos jovens.

2 DA TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS

Entre os anos de 1550 a 1650, de acordo com John Milton (1998, p. 17-54), a figura do tradutor passa a ter um papel social. Em síntese, havia uma distância entre autor e tradutor. O texto traduzido

nunca seria considerado idêntico ao original. Já na França do século XVI, o papel de tradução era feito pelo tradutor-revisor. Ou seja, do Classicismo até o século XVII, o tradutor tinha cuidado de atuar como revisor ou editor, também era considerado tradutor-servo. O tradutor-servo deveria se manter próximo do original, era também conhecido como tradutor escravo. Havia a busca da fidelidade e o apagamento do tradutor frente ao texto, com fidelidade à letra estrangeira e ao sentido.

No Renascimento, o princípio da obra era o de que ela deve agradar, porque as traduções eram feitas para a elite, isto é, para um público pequeno, mas exigente, de leitores. Autores posteriores à Renascença são chamados neoclássicos e, antes, clássicos. O Classicismo francês propunha a contenção de linguagem clara, reduzida. Com a evolução da linguagem, forma e conteúdo não se separam. É necessário conseguir guardar a estética literária. Considerar o leitor é cuidar da língua de chegada. Preserva-se a ideia do original, mas não se pode ignorar o leitor. Alguns tradutores pensavam no conteúdo e na forma, considerando a fidelidade ao original.

A tradução da Bíblia Sagrada sempre foi estudada, pois o tradutor retira o véu e fornece a luz. Seria como definiu o poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856) para a poesia quando disse que traduzir é empalhar os raios de sol. Os textos bíblicos foram os mais traduzidos pelo mundo, e ela é o maior *best seller* da história da humanidade. Lutero foi quem a traduziu de modo a torná-la mais acessível, pois o catolicismo não facilitava o entendimento, além de punir com severidade quem se opunha aos dogmas da igreja. O tradutor Etienne Dolet (1509-1546) foi queimado por heresia ao traduzir Platão. O filósofo grego não aceitava a mortalidade da alma. A França foi um país importante em relação à cultura mundial, então foram as traduções francesas dos gregos e latinos que se espalharam pelo mundo. A boa literatura universal se tornou acessível a partir das traduções, sendo a maioria delas provenientes do francês.

O Classicismo francês retoma os clássicos, a forma perfeita, a clareza e a objetividade. A língua inglesa ainda não tinha hegemonia. Há o culto ao belo, com razão e clareza: objetividade. No começo, a tradução francesa era de palavra por palavra. Mas eram *infidelis*, ou seja, traduções infiéis aos originais. Nas peças clássicas, não havia cenas fortes de crimes, de duelos, para não polemizarem. O poeta britânico Alexandre Pope (1688-1744) traduziu *Ilíada*, de Homero, mas temia a censura dos críticos ingleses. Homero usava muito a conjunção adversativa. Isso se dava devido às contraposições no discurso dele, que são próprias da sua linguagem. Ele foi enfático ao propor antíteses, paradoxos. Se a fidelidade deve ser prestada às imaginações de Homero, a tudo o que ele vivenciou, a mesma fidelidade não pode ser para nós, porque o contexto é de um grego do século X.

Da mencionada ideia do *infidelis*, eis que surge o antigo ditado italiano que diz que o tradutor é um traidor: “*Traduttore: traditore*” (Jakobson, 1995, p. 72). Há idiosincrasias em torno do assunto, particularidades essas que tornaram a expressão consagrada para os italianos. De acordo com o adágio italiano: “Traduzir é trair”. Então, tomemos por base o exemplo da famosa frase de Shakespeare – “*To*

be or not to be” – não é possível ter certeza se o autor quis dizer “Ser ou não ser” ou “Estar ou não estar”, haja visto que o verbo “*to be*” equivale a “ser” e a “estar”. Outro exemplo é o da tradução da palavra *wit*, do inglês. A palavra *wit* sofreu alterações de significado com o passar do tempo. Antigamente, era usada para descrever a sabedoria ou a inteligência de alguém, evoluindo para observações espirituosas, com valor de espírito de poesia.

Sob a perspectiva do *traduttore traditore*, o tradutor não pode ser um facilitador que explica a obra, pois a obra literária não é feita com o propósito de ser explicada. Jorge Luís Borges (2008, p. 103-110) definiu que o provérbio italiano fala do usual descrédito das traduções. Afirma que costumamos acreditar que um texto literário é incorrigível, e que dessa crença surge a descrença na eficácia das traduções:

Se fosse preciso traduzir para o português a fórmula tradicional Traduttore, traditore por ‘O tradutor é um traidor’, privaríamos o epigrama rimado italiano de um pouco de seu valor paronomástico. Donde uma atitude cognitiva que nos obrigaria a mudar esse aforismo numa proposição mais explícita e a responder às perguntas: tradutor de que mensagens? Traidor de que valores? (Jakobson, 1995, p. 72).

John Dryden (*apud* Milton, 1998, p. 26) propôs três tipos de tradução: a Metáfrase, a Paráfrase e a Imitação. A Metáfrase consiste na tradução de palavra por palavra, linha por linha, ou tradução literal. A Paráfrase ocorre quando o autor é mantido ao alcance dos nossos olhos. Nela, pode-se alterar uma expressão, mas o conteúdo é mantido, sendo de certa forma fiel ao original para não se perder a chama do autor. E a Imitação, que é traduzir com atuação de maneira livre, ao seu bel-prazer. O tradutor precisa considerar o seu público-alvo para determinar o tipo de tradução. Proporemos definições de acordo com Dryden (*apud* Milton, 1998, p. 26) para as traduções de Dumas (1844) que vamos analisar e para a adaptação feita por Carlos Heitor Cony em “O Máscara de Ferro”.

George Chapman (*apud* Milton, 1998, p. 20) enfatiza que a sensibilidade ao estilo original é imprescindível ao tradutor. O tradutor tenta manter o “espírito do original”. A tradução se assemelha às dores de um parto. A partir dessa premissa, são lançadas metáforas para o tradutor. Por exemplo, a história de Sísifo carregando a pedra. Entretanto, as metáforas contemporâneas lançam mão de ideias modernas. Elas sempre trabalham conteúdo e forma. Às vezes, as metáforas se desatualizam. John Milton (1998, p. 23) torna relevantes as metáforas nas traduções. Para ele, o tradutor deixa de ser servo ou escravo, passando a ser um amigo. Esclarece sobre o muito que se perde na tradução de poesias. Houve evolução nas noções de tradução ao longo da história: primeiro era com fidelidade, palavra por palavra; depois, a frase era traduzida; no final, o texto passou a ser visto como unidade de tradução.

A valorização do “como foi dito” pode transformar uma obra em universal. Considera-se a essência oculta da obra, que é a ética, a poética e a pensante. Exemplo de universalidade está na obra *Les misérables* (1862), de Victor Hugo, na qual se define a essência humana como miserável e o nosso tempo também miserável. O essencial é universal, ele não se limita, é uma expressão que transcende

qualquer época. De acordo com Borges (2008, p. 103-110), em “Os miseráveis”, o autor escreve para o público francês, a partir de um problema local, a fome que assolava a França, mas atingiu diversos públicos, por isso se tornou universal. Na adaptação para filme, o cineasta traz a linguagem que é transposta através dos séculos e chega ao espectador. O livro foi adaptado para a música, tornando-se um dos musicais mais famosos e encenados no mundo. Também há a canção de “*La chanson des misérables*”, de Patrícia Kaas, lançada em 1995. Enfim, chega-se à conclusão de que um bom filme, visto uma segunda vez, parece ainda melhor. E com os livros famosos, a primeira vez já é a segunda, porque muitas vezes conhecemos a história antes de lê-los.

As boas traduções precisam fazer sentido na visão atual. É necessário pesquisar sempre a época da tradução e quem é o tradutor. Roman Jakobson (1995, p. 63-70) discorre que os formalistas e os estruturalistas chegaram à conclusão de que traduzir o discurso traz o significante, mas é necessário partir em busca do significado. E traduzir pode significar a modificação de um texto. Assim, a tradução de hoje atribui ênfase na tradução-língua, que é a do enunciado *versus* tradução-texto, que é a da enunciação. Alguns tradutores preferem traduzir a prosa, justificando que é mais difícil traduzir poesia, porque é carregada de emoção, apresenta ritmo, rimas, entre outras coisas.

Quando pensamos em uma distância maior da tradução com o texto que serve de fonte, vem a ideia de adaptação textual, da qual passaremos a falar a partir de agora, pois o tradutor atual sente a necessidade de transformar o original, ou de convertê-lo para determinado público-alvo. Esse foi o caso de Carlos Heitor Cony e suas adaptações do original para o público infantil e juvenil. Da mesma forma, fez Ferreira Gullar quando adaptou “As mil e uma noites” em uma edição para jovens.

A adaptação está presente em diversas etapas da comunicação literária. Ela consiste na transposição de códigos e em recriações. Porém, existem alguns preconceitos em torno das adaptações de obras literárias. Essa discriminação talvez exista devido ao fato de que algumas adaptações simplificam e deformam a obra literária original, ou seja, são incompatíveis com a obra matriz, especialmente quanto à qualidade estética.

Benedito Antunes (2021), no artigo “Adaptações Literária em Contexto Escolar”, assevera que ninguém questiona a relevância da tradução para difusão de obras literárias, procedimento que geralmente comporta algum tipo de adaptação ou atualização. Entretanto, há simplificações que não são compatíveis com a qualidade estética das obras. Ele menciona que, mesmo assim, as adaptações podem contribuir para a formação de leitores, e justifica que talvez por isso elas sejam largamente utilizadas no ensino de literatura.

No artigo “Semelhanças e Dissidências na Tradução e Adaptação Literária enquanto Metacriações”, Tiago Marques Luiz (2019) pondera que a tradução e a adaptação são correntes teóricas próximas e, ao mesmo tempo, díspares, no entanto, elas coexistem: “[...] tradução é o texto que está registrado no livro dentro dos paratextos [...]” / “[...] tanto a tradução quanto a adaptação jamais se

igualam ao original [...]” (Luiz, 2019, p. 41). O pesquisador chegou à conclusão de que, tanto a tradução, quanto a adaptação, sejam elas para um livro, ou para qualquer outra linguagem que for moldar o texto-fonte, são criações, ou melhor, metacriações. Para ele, os termos “tradução” e “adaptação” estão circunscritos em um limite não tão intrínseco, pois as fronteiras entre elas residem em um tópico de redimensionamento do texto-fonte.

3 TRADUZINDO ALEXANDRE DUMAS

“Os Três Mosqueteiros” foi uma obra que teve a sua primeira publicação em forma de folhetins, por meio de capítulos, ou seja, trata-se de um romance folhetinesco do Romantismo francês. A primeira publicação em volume ocorreu em 1844. “*Les Trois Mousquetaires*” foi o romance histórico que tornou Alexandre Dumas (Pai) conhecido na França e pelo mundo, sendo traduzido em diversas línguas, inspirando a produção de filmes. A história versa sobre as aventuras de D’Artagnan e seus três amigos mosqueteiros. Dumas foi influenciado pela história verdadeira da política francesa, tanto é que muitos dos personagens do livro são personagens reais.

No primeiro capítulo da obra de Alexandre Dumas, temos a apresentação temporal e espacial: “*Le premier lundi du mois d’avril 1625, le bourg de Meung, ou naquit l’auteur du Roman de la Rose, semblait être dans une révolution aussi entière que si les huguenots en fussent venus faire une seconde Rochelle*” (Dumas, 1956, p. 09). Na tradução de Otávio Cajado: “Na primeira segunda-feira do mês de abril de 1625, a vila de Meung, onde nasceu o autor do Romance da Rosa, parecia encontrar-se numa revolução tão completa como se os huguenotes lá tivessem ido fazer uma segunda Rochela” (Dumas, 1965, p. 13). Notamos que a palavra “*bourg*”, traduzida como “vila”, em uma tradução fiel, deveria ser traduzida como “cidade”; e a palavra “*Rochelle*” se tornou “Rochela”, em uma forma aportuguesada, que serve para comuna francesa.

No segundo parágrafo: “*En ce temps-là les paniques étaient fréquentes, et peu de jours se passaient sans qu’une ville ou l’autre enregistrât sur ses archives quelque événement de ce genre*” (Dumas, 1956, p. 10). E a tradução de Cajado: “Naqueles tempos eram frequentes os pânico, e poucos dias se passavam sem que uma cidade ou outra registrasse em seus arquivos algum sucesso desse gênero” (Dumas, 1965, p. 13). Agora, surge a palavra “*ville*” que é traduzida como cidade. A diferença na tradução está no trecho “*quelque événement de ce genre*”, traduzido como “algum sucesso desse gênero”, o que em uma tradução literal se tornaria “algum acontecimento desse tipo”.

Portanto, a conclusão a que chegamos é a de que na prosa é mais fácil realizar tradução literal do que na poesia. Além disso, mesmo considerado tradutor fiel ao original, Cajado usa, por exemplo, o termo “sucesso” com o sentido de algo que se sucedeu, ao invés de simplesmente usar a expressão “acontecimento”.

De acordo com os três tipos de tradução propostos por John Dryden (*apud* Milton, 1998, p. 26), propomos que a tradução de Cajado transita entre a metáfrase, que consiste na tradução de palavra por palavra, linha por linha, ou tradução literal; e a paráfrase, que ocorre quando o autor é mantido ao alcance dos nossos olhos, alterando uma ou outra expressão, mas com o conteúdo mantido. A imitação se aproximaria mais se fosse o caso de adaptação textual, quando a atuação do tradutor é mais livre. Por exemplo, no excerto a seguir, temos a influência intertextual explícita de Miguel de Cervantes, com “Dom Quixote”, em Alexandre Dumas. Ele menciona três vezes, em um mesmo período composto, o livro de Cervantes: “*Un jeune homme... – traçons son portrait d’un seul trait de plume: – figurez-vous don Quichotte à dix-huit ans, don Quichotte décorcelé, sans haubert et sans cuissards, don Quichotte revêtu d’un pourpoint de laine don’t la couleur bleue s’était transformée en une nuance insaisissable de lie de vin et d’azur céleste*” (Dumas, 1956, p. 10). Em Cajado: “Um rapaz... – tracemos-lhe o retrato numa penada: – imaginaí Dom Quixote aos dezoito anos, Dom Quixote descouraçado, sem loriga e sem coxotes, Dom Quixote vestindo gibão de lã, cuja cor azul se convertera numa coloração indefinível entre a da borra do vinho e o azul-celeste” (Dumas, 1965, p. 14).

O nível de formalidade da tradução e o uso de palavras incomuns para a atualidade confirmam que ela é de 1965. Entretanto, a escolha das palavras novamente se desloca em sentido oposto ao preceito de palavra por palavra, visto que “*Un jeune homme*” seria “Um jovem homem”, e Cajado usa o termo “Um rapaz”. Por outro lado: “*traçons son portrait d’un seul trait de plume*” está com tradução literal em “tracemos-lhe o retrato numa penada”, pois se convertêssemos para uma tradução parafrásica mais contemporânea, ficaria: “desenhemos o seu retrato com um só traço de caneta”. Do mesmo modo, para a tradução formal “Dom Quixote descouraçado, sem loriga e sem coxotes, Dom Quixote vestindo gibão de lã, cuja cor azul se convertera numa coloração indefinível entre a da borra do vinho e o azul-celeste”, poderíamos usar linguagem coloquial, mais atual, e traduzir da seguinte forma: “Dom Quixote esfarrapado, sem cota de malha e sem calções, Dom Quixote vestido com um gibão de lã, não o azul, a cor se transformou em um tom indescritível de borras de vinho e azul celestial”. A tradução deixaria de ser palavra por palavra e se faria uma retradução, com fidelidade ao sentido, continuando a trazer a língua do estrangeiro ao leitor.

No capítulo 31 – “*Anglais et Français*” – Ingleses e Franceses –, notamos que a tradução do primeiro parágrafo fica mais enxuta: “*L’heure venue, on se rendit avec les quatre laquais, derrière le Luxembourg, dans un eclos abandonné aux chèvres. Athos donna une pièce de monnaie au chevrier pour qu’il s’écartât. Les laquais furent chargés de faire sentinelle*” (Dumas, 1956, p. 407). Coincidentemente, as páginas se combinam no capítulo 31, tanto no volume francês, quanto na tradução, página 407: “À hora aprazada, dirigiram-se com os quatro lacaios, a uma tapada onde pastavam cabras, atrás do Luxemburgo. Athos deu uma moeda ao cabreiro para que se afastasse. Os criados ficaram encarregados de vigiar” (Dumas, 1965, p. 407). A tradução de Cajado coloca

Luxemburgo no final do período composto. Em uma tradução mais fiel, a passagem ficaria assim: “Fomos com os quatro lacaios, atrás de Luxemburgo, até uma mata cercada abandonada às cabras”. A palavra “*eclos*”, nesse contexto, é traduzida como “tapada”, representando “mata cercada” ou “pastagem”. No início do parágrafo, ao invés da expressão “À hora aprazada”, poderia ser usado algo menos formal como “Quando chegou a hora”. Cabe a ressalva de que a Inglaterra e a França dominavam a consciência eurocêntrica da época de Dumas. Inglaterra era o centro econômico, com a Revolução Industrial, e a França era o centro cultural, com a Revolução Francesa.

O livro de Dumas era popular, e, em efeito disso, eram usados ditos populares, como no capítulo 35, em que há o adágio “*La nuit tous les chats sont gris*” (Dumas, 1956, p. 448), traduzido por Cajado no formato: “De noite todos os gatos são pardos” (Dumas, 1965, p. 447). Ao pé da letra, poderia ser traduzido como “À noite todos os gatos são cinzentos”. Em uma tradução literal usaríamos “cinzento” ou “cinza” para “*gris*”. Sobre o adágio popular “À noite todos os gatos são pardos”, é uma maneira antiga de falar que ainda se ouve bastante. Quer dizer que no escuro tudo fica parecido, pois a escuridão nos confunde. A origem desse ditado é incerta, acreditando-se que surgiu na época da inquisição, momento em que os gatos pretos eram jogados na fogueira com as pessoas. Na noite escura, os gatos pretos eram confundidos com os pardos, e muitos gatos foram mortos sem necessidade. Outra teoria foi que a expressão surgiu em Portugal na época das navegações. Como muitos navegadores tinham medo do desconhecido, dizia-se que à noite todas as coisas eram iguais, não havendo perceptíveis diferenças.

Traduzir não consiste apenas na reformulação linguística, mas também num ato de leitura, pois cada tradutor tem uma bagagem de leitura diferente da do seu público, imprimindo no texto traduzido a sua interpretação, sensibilidade e compreensão do texto-fonte. Essa reflexão vai ao encontro das palavras de Cynthia Beatrice Costa, de que a leitura do tradutor resultará em perdas e compensações de significados, o que faz a tradução “ser considerada um exercício de crítica” (Luiz, 2019, p. 38).

Em mais um fragmento, “*D’Artagnan se leva et prit son chapeau; Milady lui donna sa main à baiser; le jeune homme sentit qu’elle la lui serrait et comprit que c’était par un sentiment non pas de coquetterie, mais de reconnaissance à cause de son départ*” (Dumas, 1956, p. 448), vislumbramos o que Arrojo (2003) menciona sobre a objetividade cartesiana, o mecanicismo e a linguagem padrão que se unem à visão de mundo: “A tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de produtora de significados [...]” (Arrojo, 2003, p. 24). Então, Cajado traduz, decifra e interpreta Dumas: “D’Artagnan levantou-se e pegou o chapéu; Milady deu-lhe a mão a beijar; o rapaz sentiu que ela lhe apertava, por um sentimento não de coquetismo, mas de reconhecimento pela sua partida” (Dumas, 1965, p. 447). A palavra “coquetismo” equivale a “faceirice” ou “elegância”. A expressão “*reconnaissance*”, de modo literal, seria “reconhecimento”, porém produz o significado de “gratidão”, sem muita perda de sentido:

“O jovem sentiu que ela o apertou e entende que não era por um sentimento de coqueteria, mas de gratidão pela sua partida”.

Procedendo com uma nova visão de “Os três mosqueteiros”, analisaremos um excerto de uma versão *on-line* mais atual da obra de Alexandre Dumas: “*Les Trois Mousquetaires – French Edition*”, do *e-book Amazon Kindle*, especialmente desenhada para leitura em suporte digital. A passagem a seguir, extraída do capítulo 9, apresenta uma versão da famosa frase dos mosqueteiros: “Um por todos e todos por um”.

– *Et maintenant, messieurs, dit d’Artagnan sans se donner la peine d’expliquer sa conduite à Porthos, tous pour un, un pour tous, c’est notre devise, n’est-ce pas?*
 – *Cependant... dit Porthos.*
 – *Étends la main et jure! - s’écrièrent à la fois Athos et Aramis.*
Vaincu par l’exemple, malgré tout bas, Porthos étendit la main, et les quatre amis répétèrent d’une seule voix la formule dictée par d’Artagnan:
 “*Tous pour un, un pour tous*” (Dumas, 2012, *Extrait du chapitre 9*).

Na passagem, surge o famoso lema dos mosqueteiros, “*Tous pour un, un pour tous*”, todavia, a frase ficou famosa em português com tradução, segundo Dryden (*apud Milton*, 1998, p. 26), por paráfrase, “Um por todos e todos por um”, pois na forma literal de metáfrase ficaria: “Todos por um, um por todos”. Esse lema, antes de estar associado aos heróis mosqueteiros, do romance de Dumas, tem origem no latim “*Unus pro omnibus, omnes pro uno*”. Cabe lembrar que Alexandre Dumas (Pai), quando criança, gostava de atividades ao ar livre, indo treinar esgrima com um mestre local, portanto, compartilhava da mesma habilidade dos protagonistas de seu livro.

4 A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE CARLOS HEITOR CONY

A adaptação que Carlos Heitor Cony realizou de romances históricos de aventura, aqueles de capa e espada, que tanto encantam as crianças e os jovens pelo fato de mostrar o heroísmo humano, destaca também o papel do tradutor da perspectiva discursiva e social, questionando até que ponto ele pode influenciar a sociedade. Além de escritor e tradutor, Cony era jornalista, sendo os textos dele, na maioria, de cunho político e social, em defesa dos menos favorecidos.

Cony realizou diversas adaptações de livros clássicos da literatura, traduzindo livros do original porque dominava o latim, o grego, o francês e o italiano. Ele tinha preferência por histórias de aventuras com capa e espada. Talvez essa escolha seja devido à situação social e política pela qual passava o Brasil em tempos de ditadura militar. Pode ser que as traduções e adaptações tenham sido uma válvula de escape para o autor, diante da luta contra um regime que o tornou prisioneiro algumas vezes.

Candido (1975, p. 19) indaga sobre “[q]uais são as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra”, e sob essa abordagem propõe duas respostas: “A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é social, isto é, interessada nos problemas

sociais” (Candido, 1975, p. 19). Então, para compreender tal propositura, analisaremos Cony em seu papel de tradutor com perspectiva discursiva e social, observando suas traduções e adaptações de romances da literatura universal, para vislumbrarmos o quanto o tradutor atual pode recriar o original, assim como adaptá-lo ao público-alvo, no caso de Cony, aos jovens, público infantil e juvenil, por volta dos anos de 1970 até a atualidade.

O nosso foco será a adaptação que o autor fez de Alexandre Dumas (Pai), observando o livro da perspectiva do original francês: “*Les Trois Mousquetaires – L’Homme au Masque de Fer*”, sendo “O Máscara de Ferro” a última parte da saga de “Os Três Mosqueteiros”. Será possível elencar a temática do preconceito que circunda as adaptações literárias, a qual foi abordada por Antunes (2021) no artigo “Adaptações literárias em contexto escolar”, publicado na Revista Claraboia.

A tradução apresenta diferenças entre versões, adaptações e traduções propriamente ditas. Partimos do pressuposto de que a adaptação seja a imitação proposta por John Dryden (*apud* Milton, 1998, p. 26), posto que imitar é traduzir com atuação de maneira livre. Deixa de ser palavra por palavra, de trazer a língua do estrangeiro ao leitor, mas tem certa fidelidade ao sentido. A adaptação de Cony para “O Máscara de Ferro” mantém, por exemplo, as personagens do original, até mesmo aquelas que fazem parte da história política da França.

O que motiva um autor a realizar traduções de obras literárias e depois a adaptá-las a um determinado público-alvo? Partimos do pressuposto que, para Carlos Heitor Cony, o *Fiat Lux*, isto é, a faísca que o inspirou, foram as injustiças sofridas diante da ditadura militar que ele presenciou em 1964. Em seu livro “O Ato e o Fato”, publicação de crônicas políticas jornalísticas em volume, menciona a dificuldade de se formar opinião diante de ameaças promovidas pela censura. Assim também ocorreu com outros escritores, pessoas do meio artístico, como Chico Buarque, que compôs músicas nesse período com sentido ambíguo na tentativa de escapar de reprimendas.

Jorge Luís Borges (2008, p. 103-110), quando fala do discurso na tradução, aproxima-se das ideias de Furlan (2013), com visão próxima também dos preceitos de Berman (2009). Borges (2008) descreve que toda modificação é sacrílega, sendo humilde e ponderado em suas abordagens. Alude que a modificação é sacrílega, por exemplo, quando não é possível imaginar um outro começo para “Dom Quixote”. Para ele, algumas obras já estão no imaginário do público mesmo antes da tradução, e toda grande obra é um fato móvel que ultrapassa diversos séculos, mesmo que não exista texto definitivo. Para Borges (2008, p. 103-110), toda tradução é altamente interpretativa, sendo uma leitura fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa do original. Ele defende a ideia de retradução das grandes obras. Portanto, partimos do pressuposto de que as adaptações de Cony possam ser um tipo de retradução do original. Além do mais, tendo em vista a evolução da tradução, Mauri Furlan (2013, p. 284-294) fala da necessidade de se retraduzir um texto, e o retraduzir motivaria a memória repatriante.

Durante os tempos de ditadura militar, de 1964 a 1985, os livros didáticos eram doutrinadores, de acordo com os moldes da ditadura, então vinham com a bandeira do Brasil na capa ou o mapa do nosso país. Por exemplo, o livro “Palavra e Ação”, de Clodoaldo Cardoso, Ana Maria Guedes e Nelson Neto da Silva, do ano de 1983, apresenta na capa a imagem do mapa do Brasil, com fotografias recortadas de diversos tipos de brasileiros, de várias etnias, dando destaque para a figura do índio. Os textos para estudo são de autores consagrados como Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. Há também o livro “Visão Global: Português Consciente”, de Salete Messias Conrado, de 1987, que vem com a bandeira do Brasil na capa e com textos que trazem implícitas noções de educação moral e cívica.

Sobre a adaptação textual, Tiago Marques Luiz (2019) reflete acerca dos critérios comerciais da adaptação, reafirmando o que diz Umberto Eco (2007) sobre as adaptações que acabam seguindo critérios comerciais, ou seja, “denotam uma manipulação do texto-fonte para atender a esses critérios” (Luiz, 2019, p. 40). Além do mais, relata que a tradução se preocupa com a obra como um todo e a adaptação é vista como uma modificação do texto original, com objetivos específicos, por exemplo, adequar o texto para determinado público-alvo.

O Guia Metodológico do MEC para Livros didáticos de Língua Portuguesa, do ano de 1970, traz em seu prefácio: “Já acentuamos e repetimos diversas vezes que a Fundação Nacional de Material Escolar tem um sentido cívico” (El-Jaick, 1970; Souza, 1970, p. 03), e acrescenta que, além do sentido cívico, empregariam meios adequados para a formação da consciência nacional, porque acreditavam na fundamentação da moral e da ética na cultura brasileira. Enfim, a pedagogia encontrava amparo na literatura para conscientizar as crianças e os jovens em relação à educação cívica. Cabe a ressalva de que até hoje o professor tem, dentre outros papéis, a missão de ser mediador da leitura, pois ler literatura é também passar por uma experiência nova, de aprendizado e de uso diferente da língua cotidiana.

Nesse sentido, o que talvez esteja faltando para democratizar as obras clássicas não é nenhuma simplificação facilitadora que escorrega para a falsificação, mas sim um ensino eficiente de literatura, conduzido por professores que saibam proporcionar aos jovens o contato com os grandes clássicos de nossa língua. Nesse ponto, entra a competência do professor como mediador de leitura, que deveria ser capaz de aproximar o leitor em formação da obra literária, lançando mão de todos os recursos que julgasse adequados para isso. Já deformar o texto para torná-lo acessível significa privar o leitor desse processo, que lhe proporciona o verdadeiro prazer de ler literatura (Antunes, 2021, p. 143).

O contexto da ditadura militar, foi o tempo em que Cony traduzia e adaptava livros de aventuras, com a presença de heróis, para a língua portuguesa. O autor não era comunista, como muitos o julgavam, mas também não era a favor do regime militar imposto a partir do Golpe de 1964. O período não era propício para a liberdade de criação, tampouco se admitia a manifestação de criação literária que ferisse o regime imposto. Quem se opunha seria preso, considerado comunista, apenas por

discordar. Eis que surge em Cony a tentativa de se sentir útil à sociedade para a qual pertencia, adaptando histórias de heróis que, em meio a aventuras, solucionavam problemas sociais.

Carlos Heitor Cony foi prolífero, fez diversas publicações de gêneros textuais variados. Era escritor brasileiro membro da Academia Brasileira de Letras, ocupante da cadeira número três, do ano 2000 até o seu falecimento em 2018. Ele produziu crônicas para jornais, romances, roteiros de filmes, peças de teatro e fez adaptações literárias. Outra curiosidade sobre Cony é que ele foi traduzido para idiomas como o espanhol e o francês.

Dentre as primeiras adaptações de Cony, esteve a obra “Bem-Hur”, de Lewis Wallace, publicada no Rio de Janeiro, em 1971. Depois, veio a “A Ilha Misteriosa”, de Júlio Verne, em 1972. Para o público infanto-juvenil, Cony produziu em torno de 30 adaptações literárias nacionais e internacionais. A preferência dele eram as obras de aventura, tanto é que adaptou também os livros “Ali Babá e os Quarenta Ladrões”, de As Mil e Uma Noites; “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”, de As Mil e Uma Noites; “Moby Dick”, de H. Melville; “Viagem ao Centro da Terra”, de Julio Verne; “As Aventuras de Tom Sawyer”, de Mark Twain; “O Livro dos Dragões”, de Edith Nesbit; “Crime e castigo”, de Dostoievski; e “A Dama das Camélias”, de Alexandre Dumas (Filho).

Carlos Heitor Cony era filho do jornalista Ernesto Cony Filho, seguindo a carreira do pai na imprensa jornalística. Fez homenagem a seu progenitor ao publicar “Quase Memória”, livro de elegia ao pai. O curioso é que Alexandre Dumas (Pai) também teve filho escritor, Alexandre Dumas (Filho), que foi autor de “A Dama das Camélias”, livro também adaptado por Cony. É bem provável que Cony se identificava com os Dumas, pai e filho. No Brasil, um outro escritor que teve o pai como referência foi Luís Fernando Veríssimo, filho de Érico Veríssimo.

De acordo com Benedito Antunes (2021), não há maiores problemas nas adaptações de Cony, entretanto há problemas em alguns trabalhos de adaptação, como foi o caso de Patrícia Seco, que teve adaptações contestadas por Alcides Villaça. A adaptação de “O Máscara de Ferro”, feita a partir da última parte da obra “Os três mosqueteiros”, de Alexandre Dumas (Pai), será o nosso *corpus* de análise.

“O Máscara de Ferro” traz a lenda de um prisioneiro mantido em cativeiro com uma máscara de ferro no rosto. De acordo com a lenda, trata-se do irmão gêmeo do rei Luís XIV, preso para não disputar o trono. A adaptação foi feita ao nível de compreensão de leitores adolescentes. A busca pela justiça se alicerça em uma conspiração para tirar Luís XIV do trono, sendo uma prática colocada como iniciativa pelas personagens principais. A história é uma lição de humildade, dignidade e justiça.

O mencionado livro de Cony recebeu crítica positiva de Marisa Lajolo (*apud* Cony, 2015, p. 02), especialista em literatura infantil e juvenil. Ela destaca, na apresentação do livro, que a mescla de fantasia e história das obras de Alexandre Dumas “não impedia que seus leitores se identificassem com o que liam, torcendo a favor de umas personagens e contra outras, imaginando as cenas narradas, envolvendo-se de corpo e alma na trama do enredo” (Lajolo *apud* Cony, 2015, p. 03). Lajolo encoraja

os leitores para que se aventurem por essa história emocionante, na qual autor e tradutor atravessam gerações, em uma trama que mistura fatos e personagens verdadeiros com ricas doses de imaginação. Trata-se de um livro dentro de outro, pois era uma característica de Alexandre Dumas inserir, em suas grandes obras, outras tramas que constituíam, isoladas, novas histórias.

A adaptação de Cony traz nos diálogos formas verbais pouco convencionais à contemporaneidade, como o uso dos verbos conjugados com os pronomes “tu” e “vós” implícitos, como na fala de Aramis: “Talvez mudeis de ideia” (Cony, 1973, p. 20). Da mesma forma em: “Tudo tereis, e muito mais ainda, se aceitardes o fato incontestável de que sois o verdadeiro Rei da França” (Cony, 1973, p. 29). Isso ocorre para que se mantenha o nível de formalidade da obra original.

Já mencionamos na análise de “Os três mosqueteiros” sobre ditos populares na obra de Dumas, e na adaptação de Cony encontramos o adágio “Tanto faz como fez”. Trata-se de um dito bastante antigo, sendo utilizado no século XVII com o sentido de “tanto faz como não faz”. É possível que a origem da expressão esteja ligada à ideia de que algo não tem importância, ou seja, não faz diferença. Se tanto faz fazer ou não fazer algo, então não há motivo para se atentar: “Uma frase de minha ama deixou-me intrigado. Lembro-me que dizia: ‘Tanto faz como fez. Afinal, todas as vezes que a Rainha vem aqui queima suas cartas’. A resposta do preceptor foi ainda mais surpreendente” (Cony, 1973, p. 24).

O livro “*L’Homme au Masque de Fer: La Saga des Mousquetaires V*”, de Alexandre Dumas (2016), apresenta, no primeiro capítulo, a contextualização dos mosqueteiros em relação ao prisioneiro da Bastilha:

Depuis cette étrange transformation d’Aramis en confesseur de l’ordre, Baisemeaux n’était plus le même homme. Jusque-là, Aramis avait été pour le digne gouverneur un prélat auquel il devait le respect, un ami auquel il devait la reconnaissance; mais, à partir de la révélation qui venait de bouleverser toutes ses idées, il était inférieur et Aramis était un chef. Il alluma lui-même un falot, apela un porte-clefs, et, se retournant vers Aramis: - Aux ordres de Monseigneur, dit-il (Dumas, 2016, p. 05).

Em uma tradução fiel, o excerto relata que desde a estranha transformação de Aramis em confessor da ordem, Baisemeaux já não era o mesmo homem. Até então, Aramis tinha sido para o digno governador um prelado a quem devia respeito, um amigo a quem devia gratidão; mas, pela revelação que acabara de virar todas as suas ideias, ele era inferior e Aramis era um líder. Ele mesmo acendeu uma lanterna, chamou um porta-elfo e, virando-se para Aramis: “Por ordem do Monsenhor”, disse ele.

A adaptação de Cony traz alguns recortes e algumas apropriações, com linguajar mais próximo do público jovem dos anos 70: “Desde a singular transformação de Aramis em confessor da Ordem, Baisemeaux não era mais o mesmo. Antes, considerava o Bispo de Vannes em prelado merecedor de respeito e um amigo ao qual devia ser grato” (Cony, 1973, p. 19). Mais adiante, a

adaptação de Cony relatará a passagem, com sentido semelhante, da seguinte maneira, para ter uma ideia da transformação:

Finalmente chegaram em frente à cela número dois. O Governador ordenou ao carcereiro que abrisse a porta e fez menção de acompanhar Aramis ao interior do cubículo. O ex-mosqueteiro, entretanto, impediu a sua entrada:
– As regras da Ordem não permitem que o Governador acompanhe o confessor e, muito menos, que assista à confissão do prisioneiro (Cony, 1973, p. 19).

É visível a diferença de um texto para o outro, Cony faz pequenos recortes, simplifica o vocabulário e a sintaxe, faz deslocamentos. Segundo Batista e Martins (1996, p. 03): “[j]ulgamos ser o processo da adaptação textual possível de ser problematizado como uma atividade intertextual e muito mais do que um simples contágio de textos”. Portanto, a adaptação textual, para ser melhor compreendida, deve ser compreendida no campo da narratologia. Assim, é possível confrontar dois textos e exercer um domínio linguístico sobre ambos. Isso se dá porque “entre a matriz e o texto adaptado convergem simultaneamente modalidades de linguagem, tais como: versão, paródia, paráfrase e resumo” (Batista, 1996; Martins, 1996, p. 10). Ademais, convém destacar também a ideia de hipertextualidade, que atualmente é muito comum no meio digital, a qual permite para a adaptação como tradução que “[...] os leitores compreendam o texto como um todo, mesclando o velho e o novo, formando um produto final que é o texto hipertextualizado” (Luiz, 2019, p. 44). Outrossim, Tiago Marques Luiz (2019, p. 46) deixa evidente que a tradução e a adaptação são meta-criações de um texto literário, e que ambas dialogam com suas fontes.

Traduzir e adaptar prosa é diferente em relação à poesia. Rosemary Arrojo (2003) assevera que traduzir poesia não é uma tarefa fácil. Para ela, é necessário conhecer a comunidade cultural, pois a tradução é uma nova leitura. Arrojo (2003, p. 11-12) estabelece relação entre texto original e texto traduzido, admitindo o tradutor como um transportador. Ademais, faz referência à tradução como carga intacta, já a poeticidade é a carga perdida. Aponta o texto literário em que se constrói a teoria da tradução como imagem consagrada, que se vincula à tradução como um vagão de trem: “[...] algumas palavras ‘carregam’ vários conceitos e outras têm que se juntar para conter apenas um” (Arrojo, 2003, p. 12).

Há uma visão de mundo sobre a literatura e as artes em geral, que se une à objetividade cartesiana, ao mecanicismo e à linguagem padrão. Querer estabilidade não é possível na linguagem. Conclui-se que não é possível traduzir sem interpretar. A teoria não se desprende da prática e a prática não se desprende da teoria. O texto literário é ambíguo e até mesmo plurissignificativo. Portanto, decifrar e interpretar textos são encargos do tradutor: “[a] tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de produtora de significados [...]” (Arrojo, 2003, p. 24). A pesquisadora menciona ainda que, para Proust, a verdadeira poesia é intraduzível, especificando que há escritores e poetas insatisfeitos com os

“estragos” causados pela tradução. Além do mais, a peculiaridade precisa de atenção no processo tradutório.

Em mais um fragmento de Dumas (2016) temos: “*Aramis se contenta de faire un signe de tête qui voulait dire: ‘C’est bien!’ et un signe de la main qui voulait dire: ‘Marchez devant!’*. Baisemeaux se mit en route. Aramis le suivit” (Dumas, 2016, p. 05), cuja tradução é: “Aramis apenas acenou com a cabeça, o que significava: ‘Isso é bom!’ e um sinal de mão que significava: ‘Ande em frente!’. Baisemeaux partiu. Aramis o seguiu”. Já a adaptação de Cony traz recursos costurados, mas com manutenção de afinidade com o original: “Baisemeaux afastou-se do caminho e deu passagem a Aramis, que lhe tomou a lanterna das mãos e mandou que fechassem a porta” (Cony, 1973, p. 19).

Roman Jakobson (1995) pondera que, para o linguista enquanto usuário das palavras, o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por outro signo, que lhe pode ser substituído. Por isso, notamos a diferença entre a nossa tradução e a apropriação que Cony faz em sua adaptação. De acordo com Dryden (*apud* Milton, 1998, p. 26), seria uma imitação, pois é traduzir com atuação de maneira mais livre. É uma tradução na qual “o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte” (Jakobson, 1995, p. 65). Sendo assim, envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. Enfim, eis a conclusão a que chega Jakobson (1995): “[a]s línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar, e não naquilo que podem expressar. Numa língua dada, cada verbo implica necessariamente um conjunto de escolhas binárias específicas” (Jakobson, 1995, p. 69). São essas escolhas binárias que produzirão um melhor entendimento para o leitor.

Il faisait une belle nuit étoilée; les pas des trois hommes retentissaient sur la dalle des terrasses, et le cliquetis des clefs pendues à la ceinture du guichetier montait jusqu’aux étages des tours, comme pour rappeler aux prisonniers que la liberté était hors de leur atteinte (Dumas, 2016, p. 05).

O excerto se refere à noite, representada pelas estrelas no francês, “*Il faisait une belle nuit étoilée*”, e iluminada pelas lanternas na adaptação: “Tomando uma lanterna, conduziu-o através dos corredores tortuosos da fortaleza até as masmorras” (Cony, 1973, p. 19). Há também a perspectiva de que a liberdade dos presos estava fora do alcance deles, era uma esperança impossível: “[p]or alguns instantes esperou que o ruído dos passos do Governador e do carcereiro mostrasse que eles haviam se afastado. Só então, colocou a lanterna sobre a mesa e olhou em torno” (Cony, 1973, p. 20). Trata-se de uma situação de plano abstrato, a qual é definida por Batista e Martins (1996, p. 15) da seguinte forma: “[n]o plano abstrato, pertencente à atividade implantada no texto de adaptação, teremos as ações de inserção, preservação, repetição e ampliação. Por outro lado, no plano concreto, referente ao texto-matriz, teremos as ações de exclusão, restrição e supressão” (Batista e Martins, 1996, p. 15). Pressupomos que a adaptação de Cony seja de inserção e de supressão de termos, também de ampliação em alguns casos. Ademais, “o original é a representação da memória social, simbolizando a memória

profunda das elites pensantes” (Batista e Martins, 1996, p. 18). Há de se refletir sobre o fato de que o texto adaptado se converte em memória informativa ou memória de superfície do original.

Aproximar a literatura, qualquer que seja, dos potenciais leitores de forma inteligente e criativa, proporcionando as condições para que cada um exercite sua capacidade de dialogar com diferentes autores de qualquer época. Não se trata, portanto, de facilitar no sentido de simplificar, mas de fazer a mediação necessária no universo de complexidade própria de cada autor, mesmo que ele seja um clássico (Antunes, 2021, p. 142).

Benedito Antunes (2021, p. 139) afirma que Carlos Heitor Cony adaptou “Memórias de um Sargento de Milícias”, de Manuel Antônio de Almeida, suprimindo palavras ou substituindo por sinônimos ou expressões equivalentes: “[n]o geral, o procedimento usado por Cony é simples: recorte de passagens, simplificação vocabular e sintática, deslocamentos de sintagmas” (Antunes, 2021, p. 139). Trazendo o mesmo contexto para a adaptação que o autor fez de Alexandre Dumas (Pai), concluímos que se trata de semelhante aporte de adaptações para determinado público-alvo: “[o]s textos adaptados vão se aproximar do leitor infanto-juvenil por intermédio de um mecanismo de redução, em quantidade e qualidade” (Batista e Martins, 1996, p. 39). Quanto à adaptação que Cony faz de Almeida, os recursos costurados pelo estilo do adaptador trazem afinidade com o original, permitindo ao leitor infantil e juvenil uma experiência semelhante à leitura do texto do século XIX, devido ao uso de palavras mais formais, mesmo que de maneira simplificada.

Na adaptação de “O Máscara de Ferro”, ocorre a escolha do uso de, por exemplo, expressões verbais formais, colocações pronominais e uso de pronomes de tratamento. Por exemplo: “Já as tenho, Vossa Majestade. Amanhã, se desejardes, posso entregar todos os documentos” (Cony, 1973, p. 69). Cony não engana o leitor ao simplificar a obra clássica, porque adaptar ou mesmo simplificar um clássico não é nenhuma blasfêmia, desde que não se engane o leitor. Por outro lado, o jovem leitor deve saber que não está lendo o texto original. Quando indagado sobre se reescrevia ou resumia os clássicos, o próprio Cony responde que condensava, isto é, eliminava pontos mortos, alguns diálogos e detalhes técnicos, deixando o texto mais denso, entretanto preservando a história, o clima e a expectativa. Era taxativo ao dizer que o bom adaptador não falseia o original. Antunes (202, p. 142) esclarece que uma das primeiras justificativas para se adaptar uma obra é a extensão, pois uma criança não seria capaz de ler um livro que se estendesse por mais de 500 páginas. Então, “a boa adaptação é uma espécie de resumo que tenta extrair a essência da obra sem desvirtuá-la” (Antunes, 2021, p. 142).

Tiago Marques Luiz (2019) pondera que a tradução e a adaptação são redimensionamentos do texto-fonte e que a nossa contemporaneidade está repleta de obras traduzidas e adaptadas constantemente: “[e]ssas versões adaptadas figuram em edições literárias ou em alguma outra linguagem, na qual o texto literário ou dramático se faça presente a nós, seja no cinema, seja na televisão, ou nas próprias mídias digitais” (Luiz, 2019, p. 36). Para ele, a adaptação pode designar um

trabalho de roteirização, pois se tem em mente um texto que foi reescrito e modificado. A análise do trecho a seguir nos mostrará que, ao adaptador, são permitidas as liberdades com o texto.

On eût dit que le changement qui s'était opéré dans Baisemeaux s'était étendu jusqu'au porte-clefs. Ce porte-clefs, le même qui, à la première visite d'Aramis, s'était montré si curieux et si questionneur, était devenu non seulement muet, mais même impassible. Il baissait la tête et semblait craindre d'ouvrir les oreilles (Dumas, 2016, p. 05).

“Baisemeaux não compreendia mais nada. O que acontecera naquela noite superava sua capacidade de raciocínio. Deixou-se ficar, apalermado, sem dizer nada. Aramis, porém, chamou-o novamente à ordem” (Cony, 1973, p. 16). A expressão “[...] *et semblait craindre d'ouvrir les oreilles*” foi adaptada com o uso do termo “apalermado”, sendo uma maneira de enxugar elementos e reduzi-los ao nível de compreensão de determinado público. As liberdades dadas ao tradutor que adapta o texto são “[...] como a reestruturação do aspecto interno do texto, como mudanças narrativas, cortes de determinadas passagens, acréscimo ou redução de personagens [...]” (Luiz, 2019, p. 40). Sendo assim, aplica-se um redimensionamento nos espaços onde a narrativa está se desenvolvendo.

Uma passagem que fala da prisão e do cativo: “*Sur un lit de serge verte, en tout pareil aux autres lits de la Bastille, excepté qu'il était plus neuf, sous des rideaux amples et fermés à demi, reposait le jeune homme près duquel une fois déjà, nous avons introduit Aramis*” (Dumas, 2016, p. 06). E a referência de Cony às poucas regalias que o prisioneiro recebia na prisão: “Numa cama rústica, igual a todas as outras usadas pelos prisioneiros da Bastilha, apenas um pouco mais nova, repousava um homem jovem, de aparência nobre” (Cony, 1973, p. 20).

A pergunta “– *N'avez-vous pas désiré un confesseur?*” (Dumas, 2016, p. 06), adaptada por Cony para “– Sou o confessor que pedistes” (Cony, 1973, p. 20). No primeiro caso, a pergunta direta “Você não queria um confessor?” e, na adaptação, a informação de maneira indireta. A passagem torna evidente o que Tiago Marques Luiz (2019) menciona: “[é] evidente que texto de tradução e o texto de adaptação dialogam com suas fontes. O texto original tem relação de poder sobre a tradução, e a adaptação tende a fugir ou remodelar o original de acordo com algumas convenções” (Luiz, 2019, p. 46).

A impressão que o jovem cativo tem do Bispo de Vannes é semelhante no original francês e na adaptação: “*Aramis s'inclina. Sans doute, l'examen que le prisonnier venait de faire, cette révélation d'un caractère froid, rusé et dominateur, empreint sur la physionomie de l'évêque de Vannes, était peu rassurant dans la situation du jeune homme*” (Dumas, 2016, p. 06). Em “O Máscara de Ferro”: “O rapaz examinou atentamente o Bispo de Vannes: – Creio que já vos conheço. De qualquer forma, sinto-me tão melhor que não vejo necessidade de me confessar” (Cony, 1973, p.20).

Tiago Marques Luiz (2019, p. 40) afirma que na adaptação, quando superada a questão de cunho linguístico, o adaptador se torna mediador entre a obra fonte e o leitor. A adaptação implica em

uma criação, em uma (re)interpretação e em uma (re)criação, sendo que o nome que se dá a isso é apropriação. Vemos isso na passagem sobre a liberdade, no diálogo entre o prisioneiro e o bispo, bem como o esclarecimento do que vem a ser o ato de estar livre:

Le jeune homme sourit; il eût été difficile de dire si c'était de résignation ou de dédain.
– *Vous ne regrettez rien?*
– *Rien.*
– *Pas même la liberté.*
– *Quappelez-vous la liberté, monsieur, demanda le prisonnier avec l'accent d'un homme qui se prépare à une lutte.*
– *J'appelle la liberté, les fleurs, Pair, le jour, les étoiles, le bonheur de courir ou vous portent vos jambes nerveuses de vingt ans* (Dumas, 2016, p. 07).

A adaptação de Cony faz uma recriação ou apropriação, relatando que o prisioneiro chamava a atenção de Aramis e do bispo, que ficavam impressionados com a majestade do semblante dele. Era de uma nobreza que só o sangue e a natureza seriam capazes de implantar numa pessoa. A adaptação do excerto acima ficou da seguinte forma:

Imperiosamente, o rapaz ordenou ao Bispo que sentasse. Este, respeitosamente obedeceu e perguntou:
– Como vos sentis na prisão?
– Não tenho do que me queixar.
– Nada? Nem mesmo a falta de liberdade?
– O que chamais de liberdade?
– As flores, o sol, o ar, as estrelas, a felicidade de poder ir não importa aonde vos carreguem os anseios de vossos vinte anos... (Cony, 1973, p. 20).

A fidelidade íntegra do texto-base é impossível na adaptação, diz Tiago Marques Luiz (2019, p. 42). Ele afirma que John Ellis é categórico em relação a isso, ponderando que a fidelidade da adaptação consiste no grau em que ela pode substituir ou retrabalhar uma memória. Ou seja, entre os trechos “*J'appelle la liberté, les fleurs, Pair, le jour, les étoiles, le bonheur de courir ou vous portent vos jambes nerveuses de vingt ans*” e “– O que chamais de liberdade? / – As flores, o sol, o ar, as estrelas, a felicidade de poder ir não importa aonde vos carreguem os anseios de vossos vinte anos...”, há a fidelidade a partir da geração de uma memória, posto que envolve associações de natureza contingente, possivelmente casual ou acidental, com manutenção do sentido e de algumas palavras.

Na história de Dumas (2016), Aramis levanta a cabeça e questiona o prisioneiro com relação à existência de Deus. Seu interlocutor responde com uma pergunta: “Qual é o sentido de falar de Deus para prisioneiros?”.

– *Les hommes, soit!* dit Aramis en relevant la tête; mais il me semble que vous oubliez Dieu.
– *Tai, en effet, oublié Dieu, répondit le prisonnier sans s'émouvoir; mais, pourquoi me dites-vous cela? Á quoi bon parler de Dieu aux prisonniers?* (Dumas, 2016, p. 08).

A adaptação de Cony versa sobre o que Tiago Marques Luiz (2019) chama de reformular o conteúdo interno do texto-fonte para que a adaptação seja inserida e aceita em determinado grupo social, no caso, os jovens leitores. Candido (1975, p. 46) afirma que a função social da obra decorre

da própria natureza dela, da sua inserção nos valores culturais e do seu caráter expressivo, coroado pela comunicação. Portanto, ao falar de Deus, o que se destaca não é tanto a religiosidade, mas sim um ponto de vista mais pessimista, próximo do que diz o texto original:

[...] Como podeis perceber, nada me falta.
 – Não sentis falta de Deus?
 O jovem não escondeu o desagrado. Seu semblante tornou-se sombrio:
 – De que serve falar de Deus a um prisioneiro? Ele não está em todos os lugares? Ou no fim de tudo? (Cony, 1973, p. 21).

Depois, a conversa se direciona sobre crimes e o que vem a ser um crime, aos olhos dos homens e aos olhos de Deus: “– *Tout prisonnier a commis le crime qui l'a fait mettre en prison. Quel crime avez-vous commis, vous?*” (Dumas, 2016, p. 09). Na adaptação: “Que crime nefando cometestes para merecer tamanho castigo?” (Cony, 1973, p. 21). E depois vem a resposta do prisioneiro, cuja característica é geralmente responder com outra pergunta: “– *Alors, si vous voulez que je vous dise quel crime j'ai commis, expliquez-moi ce que c'est qu'un crime. Or, comme je ne sais rien en moi qui me fasse des reproches, je dis que je ne suis pas criminel*” (Dumas, 2016, p. 09). Na adaptação: “Dizei-me, primeiro, o que vem a ser um crime” (Cony, 1973, p. 21). Uma resposta com pergunta indireta.

O papel social do tradutor-adaptador Carlos Heitor Cony fica evidente quando se reconhece a injustiça pela qual passava o príncipe, preso inocentemente, sem cometer nenhum crime, convidando o leitor a refletir sobre o quanto muitas pessoas são presas como criminosas, sendo que na verdade são vítimas. Cony passou por isso ao ser preso político e ver a família dele sofrendo perseguição durante a ditadura, isso devido aos textos que ele escrevia para publicação em jornal.

Nas obras, há a reflexão de que às vezes somos criminosos, aos olhos dos povos da terra, sem que tenhamos cometido crime algum: “– *On est criminel parfois aux yeux des grands de la terre, non seulement pour avoir commis des crimes, mais parce que l'on sait que des crimes ont été commis. Le prisonnier prêtait une attention extrême*” (Dumas, 2016, p. 09). Na adaptação de Cony: “– Nem sempre um homem preso é culpado de algum crime. Em muitas ocasiões, o crime consiste em encarcerá-lo” (Cony, 1973, p. 21). Segundo Tiago Marques Luiz (2019, p. 45), a adaptação pode consistir na escolha de elementos do texto-fonte que podem ser mantidos, ao passo que outros podem ser suprimidos, como seleção de passagens ou redução de falas das personagens; então, a partir dessa ideia, notamos que Cony reduz as falas e mantém elementos essenciais do conteúdo.

A temática da morte surge por meio de perguntas diretas em ambas as obras: “– *Vous craignez la mort? dit Aramis avec une légère inquietude. / – Oui, dit le jeune homme souriant. Aramis sentit le froid de ce sourire et fremit*” (Dumas, 2016, p. 10). Com precisão e concisão em Cony: “– Tendes medo da morte? / – Certamente...” (Cony, 1973, p. 21). Logo, notamos que o sofrimento de estar cativo torna o prisioneiro aparentemente frio. Entretanto, ele se emociona: “– *Oh! puisque vous avez peur de*

la mort, vous en savez plus que vous n'en dites, s'écria-t-il" (Dumas, 2016, p. 10). Na adaptação: "– Oh, se a temeis, é porque sabeis mais do que demonstrais" (Cony, 1973, p. 21).

Por fim, a narrativa nos conduz a identificar o prisioneiro como o príncipe herdeiro do trono da França, que deveria ser rei, mas que estava cativo usando uma máscara de ferro para esconder o seu rosto. Aramis percebia que se tratava de um jovem especial, questionador, com bom raciocínio: "*Aramis sentit à la fois la force et la justesse de ce raisonnement. / – Je n'ai point affaire à un homme ordinaire, pensa-t-il. Voyons, avez-vous de l'ambition? dit-il tout haut sans avoir préparé le prisonnier à la transition*" (Dumas, 2016, p. 10). Na adaptação: "Aramis sentiu toda a força e a justiça daquelas palavras. Sem dúvida, aquele não era um homem comum" (Cony, 1973, p. 21). Na versão adaptada, não se fala de ambição. Mas, na edição francesa, Aramis pergunta sobre a ambição do rapaz e eles conversam sobre a temática: "– *Qu'est-ce que cela, de l'ambition? demanda le jeune homme. / – C'est, répondit Aramis, un sentiment qui pousse l'homme à désirer plus qu'il n'a*" (Dumas, 2016, p. 10). A ambição é um sentimento que leva o homem a cobiçar além da sua necessidade. Fica bem evidente que o texto original é mais abrangente e o texto adaptado é mais enxuto, minimalista, com termos essenciais e menos detalhes.

5 CONCLUSÃO

De início, discorremos acerca da teoria da tradução, em seus primórdios, até chegarmos à teoria da adaptação de obras literárias. Notamos que a figura do tradutor passou a ter um papel social mesmo quando havia uma distância entre autor e tradutor. Também percebemos que o texto traduzido nunca será considerado idêntico ao original. Mesmo quando o tradutor for servo, ao se manter próximo do original, buscando a fidelidade com o original, a tradução não fica idêntica.

Depois, procuramos analisar a tradução de Alexandre Dumas feita por Otávio Mendes Cajado e a adaptação de Carlos Heitor Cony feita à luz de teorias que elencam a transposição de textos. Primeiro, passamos a analisar a tradução da obra "Os Três Mosqueteiros", feita por Cajado. A primeira publicação de "*Les Trois Mousquetaires*" ocorreu em 1844, sendo traduzida em diversas línguas, inspirando a produção de filmes. O livro traz algo de verdadeiro sobre a política francesa, muitos dos personagens são reais, embora a trama seja ficcional. A tradução de Cajado se aproxima do original, então, a associamos à classificação de metáfrase, proposta por John Dryden (*apud* Milton, 1998, p. 26).

Em seguida, partimos para o estudo da adaptação de "O máscara de Ferro", última parte da obra "Os Três Mosqueteiros", de Dumas. Vislumbramos que a adaptação que Carlos Heitor Cony realizou de romances históricos de aventura encantam as crianças e os jovens pelo fato de mostrar o heroísmo humano. Procuramos destacar também o papel do tradutor da perspectiva discursiva e social, questionando até que ponto ele pode influenciar a sociedade. Além de escritor e tradutor, Cony era

jornalista, sendo os textos dele, na maioria, de cunho político e social, em defesa dos menos favorecidos.

Atribuímos maior ênfase à tradução mais voltada para a adaptação que Cony realizou de “O Máscara de Ferro”, que é um romance histórico de aventura, de capa e espada, e destacamos o papel do tradutor tanto da perspectiva discursiva, quando abordamos a linguagem e a maneira como os tradutores realizaram a transposição; quanto do aspecto social, quando notamos o sofrimento do prisioneiro preso sem cometer crime nenhum. Afinal, Candido (1975, p. 30) assegura: “A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição”, portanto devemos refletir até mesmo nas necessidades socioeconômicas de Cony para realizar as adaptações ao trabalhar como tradutor de obras clássicas.

Expusemos sobre a tradução e a adaptação, além de fazermos abordagem a respeito do papel do tradutor com as traduções e adaptações de Alexandre Dumas. Atribuímos maior ênfase no trabalho de adaptação feito por Carlos Heitor Cony – jornalista, escritor e tradutor – que dominava o latim, o grego, o francês e o italiano. Observamos as traduções e as adaptações de um romance da literatura universal para notarmos quanto o tradutor atual pode recriar o original, assim como adaptá-lo ao público-alvo, no caso de Cony, aos jovens, público infantil e juvenil. O período histórico em torno das adaptações do autor era a ditadura militar, proclamada a partir do Golpe Militar de 1964 e terminada em 1985.

Enfim, concluímos que o tradutor atual pode transformar o original, e Cony fez suas adaptações desse modo, tornando-as acessíveis aos jovens. Houve certo enfoque sobre os livros didáticos utilizados nesse tempo, como influenciavam os estudantes para a cultura e história política brasileira. Assim, obtivemos uma noção da referida fase histórica em que a literatura teve um protagonismo importante. O enfoque principal de análise foi a adaptação que Cony fez da última parte da saga de “Os três mosqueteiros”, de Alexandre Dumas.



REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Benedito. Adaptações Literárias em Contexto Escolar. *Revista Claraboia – Educação Literária*. Jacarezinho/PR, n. 16, p. 133-144, jul./dez., 2021. ISSN: 2357-9234. Disponível em: <https://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/issue/view/20>. Acesso em: 07 abr. 2024.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BATISTA, Orlando Antunes; MARTINS, Alfredo Peixoto. *Modelagens Linguísticas e Adaptações Textuais*. Três Lagoas: Editora Contato, 1996.
- BERMAN, Antoine. A tradução e seus discursos. Trad. Marlova Aseff. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. v. 11, n. 2, jul./dez. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- BORGES, Jorge Luís. As versões homéricas. Trad. Josely Vianna Baptista. In: *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 103–110.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.
- CARDOSO, Clodoaldo Meneguello; GUEDES, Ana Maria de Carvalho; SILVA, Nelson Neto. *Palavra e Ação: Português: Recepção e Produção de Textos*. São Paulo: Editora do Brasil, 1983.
- CONRADO, Salete Messias. *Visão Global: Português Consciente*. São Paulo: Editora do Brasil, 1987.
- CONY, Carlos Heitor. *O Ato e o Fato: Crônicas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CONY, Carlos Heitor. *O Mandarim: Entrevista com Carlos Heitor Cony*. *Cult*, São Paulo, [2010]. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-carlos-heitor-cony-2/>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- CONY, Carlos Heitor. *O Máscara de Ferro*. 1 ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1973.
- CONY, Carlos Heitor. *O Máscara de Ferro*. Rio de Janeiro: Slideshare, 2015. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/ariovaldocunha/alexandre-dumas-o-mscara-de-ferro>. Acesso em: 01 jun. 2024.
- DUMAS, Alexandre. *Les Trois Mousquetaires*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1956.
- DUMAS, Alexandre. *L’Homme au Masque de Fer: La Saga des Mousquetaires V*. Niort/France: Atlantic Editions, 2016. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/LHOMME-MASQUE-ALEXANDRE-DUMAS-Mousquetaires/dp/1517602939>. Acesso em: 07 jun. 2024.
- DUMAS, Alexandre. *Os Três Mosqueteiros*. Trad. Otávio Mendes Cajado. *Edições de Ouro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- EL-JAICK, Jamil; SOUZA, Judith Brito de Paiva. *Guia Metodológico para Cadernos do MEC – Português 1 e 2*. 1 ed. Rio de Janeiro: FENAME – Ministério da Educação e Cultura, 1970.
- FURLAN, Mauri. Retraduzir é preciso. *Scientia Traductionis*, n.13, p. 284-294. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30276/25172>. <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p284>. Acesso em: 02 jun. 2024.



LUIZ, Tiago Marques. Semelhanças e dissidências na tradução e adaptação literária enquanto metacriações. *Web Revista Linguagem, Educação e Memória*, n. 16, v.16 – jan./jun. 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3426>. Acesso em: 31 mar. 2024.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

MILTON, John. A tradução e a época Augustan. In.: MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 3 ed. São Paulo: Martins fontes, 2010, p. 41-78; 1998, p. 17-54.

MILTON, John. Les belles infidèles e a tradição alemã. In.: MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 3 ed. São Paulo: Martins fontes, 2010, p. 79-102; 1998, p. 55-78.

BASSNETT, Susan. Translation or adaptation? In.: BASSNETT, Susan. *Reflections on translation. Topic in translation 39*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2011, p. 40-43.

BASTIN, Georges. Adaptation. Translated from Spanish by Mark Gregson. In.: BAKER, Mona. SALDANHA, Gabriela. *Routledge encyclopedia of translation studies*. London and New York: Routledge, 2011, p. 5-8.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português. Org. Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte, FALE/UFMG – Setor de Publicações, 2008.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DOMINGOS, Norma. *A tradução poética: Contes Cruels de Villiers de L'Isle-Adam*. Brasília: IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, 2009.

DUSI, Nicola. Tradução, Adaptação, Transposição. In.: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (orgs). *Tradução, transposição e adaptação intersemióticas*. 1 ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, p. 53-68.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MILTON, John. Adaptation. In.: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc (eds). *Handbook of translation studies*. v. 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010, p. 3-6.

SAMOYAULT, Tiphaine. Introdução. In.: SAMOYAULT, Tiphaine. *Traduction et violence*. Paris: Seuil, 2020. p. 10-18 (pdf). Tradução nossa.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.