

SHAKESPEARE PARA JOVENS LEITORES: ALGUMAS REFLEXÕES ACERCA DE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Beatriz Pinheiro Arraes¹

RESUMO: Trata-se de um estudo do texto dramático *Otelo: o Mouro de Veneza* de autoria de William Shakespeare e traduzido por de Jean Melville e do texto narrativo *Otelo*, inspirado nessa mesma peça, a adaptado por Hildegard Feist. Exploram-se os traços que vinculam as duas composições, seja no que se refere à forma como são apresentadas, seja no tocante à carga conteudística. Assim exploramos conceituações de texto ao lado do estudo dos fatores da obra como experiência humana e da sua permanência através dos séculos além do revestimento ideológico dado ao longo da história. Uma vez que nos interessa recuperar a recepção de clássicos como os de Shakespeare, este trabalho tem por objetivo analisar a adaptação para o público juvenil e de que forma esta contribui para a formação de um público leitor do mesmo autor.

PALAVRAS –CHAVE: Shakespeare, *Otelo*, adaptação e tradução

SHAKESPEARE FOR YOUNG READERS: SOME REFLECTIONS ABOUT TRANSLATION AND ADAPTATION

ABSTRACT: This work is a study of the dramatic text *Otelo: o Mouro de Veneza* by William Shakespeare and translated by Jean Melville and the narrative text inspired in this play, adapted by Hildegard Feist. The traits that connect both compositions are explored, either in the aspect of the form they are, or in terms of the content. This way, we explore text conceptions along with the study of the writing factors such as human experience and its constancy throughout the century, as well as the ideological covering given all through history. Since we are interested in reobtaining the classical writings reception like the ones by Shakespeare, this work aims at analysing the adaptation for young audiences and how it contributes for the formation of the reading public.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá; Professora da Universidade do Oeste Paulista.

KEY-WORDS: Shakespeare, Othello, adaptation and translation.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O grande número de estudos que tem surgido ao longo dos últimos anos sobre a obra de Shakespeare poderia causar a impressão de que todas as possibilidades de seu rico universo já foram exploradas. Também o presente trabalho está longe de aspirar a uma análise exaustiva de um traço da ficção shakespeareana ainda não abordado pelo vasto conjunto de estudos realizados. Há um aspecto, porém, que não só parece oferecer possibilidades de aprofundamento como ainda se reveste de especial interesse pelo valor que adquire na consciência do homem moderno: trata-se da questão do tempo.

Partindo da noção de que Shakespeare sempre oferece elementos novos à consideração, cada século teve seu Shakespeare, o que permitiu aos leitores, através dos tempos, acréscimos e modificações, ou seja, as mais diferentes leituras. O incessante vaivém entre leitura e releitura de *Otelo, o Mouro de Veneza*, já por si supõe um modo de conhecimento na medida em que nos interessa como experiência humana, não apenas como produção considerada de projeção. Enquanto por um lado o presente reproduz o passado pela relação entre história e obra, por outro, o passado entra no presente através da obra, dando-lhe uma permanência que funde os dois tempos numa totalidade unitária e originária mais profunda do que estética. Essa é a impressão que surge das representações nas quais a natureza de Shakespeare parece reafirmar-se sobre as produções humanas que forjam um sublime, onde o fascínio de Otelo coincide com o sentimento de cair, em algum momento, numa parte da nossa existência. Neste sentido, o estudo da obra segue pelo viés da literatura como força humanizadora, nas palavras de Antonio Candido (1972, p. 804) “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação”. Contudo, caberá no presente trabalho avaliar como a história do mouro de Veneza chega até os jovens na forma de adaptação, o que implica na mudança de gênero dramático, que é a sua origem, para a forma de versão romanceada; uma vez que o gênero dramático se apresenta emancipado de qualquer narrador e da interferência de qualquer sujeito e na versão romanceada é o narrador quem dá aos personagens a palavra, que lhes descreve as reações e indica quem fala, ou melhor: o narrador é a voz do pretérito – cabe a ele recontar Shakespeare, é ele quem recorta a história do mouro de Veneza, é ele o mediador, o que

avalia o que deve ser dito e o que deve ser oculto conforme os interesses dos grupos dominantes.

Deste modo, urge avaliar qual o tipo de revestimento ideológico que a versão romanceada apresenta e no que essa mesma contribui ou não para a formação do jovem leitor.

LEITURA: UM ACONTECIMENTO

É certo que em função do leitor, a obra de arte vai se enriquecendo à medida que vai sendo revocada através dos séculos: *Otelo* é para nós bem mais sugestivo, de perspectivas bem mais amplas que para um leitor do século XVII. No leitor se renova um milagre todos os dias: nele a cada passo nasce de novo o texto e é nessa ressurreição que os estímulos se dão de formas diferentes, conforme a sua experiência de vida, a imaginação e a cultura. Portanto, a história de uma obra literária será a história de suas múltiplas recriações nos leitores, pois a obra condensa em seu núcleo as múltiplas possibilidades intuitivas, que os séculos vão descobrindo. Segundo Zilberman (1999, p. 64), “ao ser consumida, a obra provoca determinado efeito (*wikung*) sobre o destinatário; de outro, ela passa por um processo histórico, sendo ao longo do tempo recebida e interpretada de maneiras diferentes – esta é a sua recepção (*rezeption*)”.

Desta forma, segundo Calvino (1993, p.11), “se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo”. Assim, ler *Otelo*, como qualquer outro clássico, é um texto que nunca terminou de dizer o que tinha que dizer, essa obra sempre terá algo de novo, o será para o jovem, que inicia a sua história de leitura e o será quando esse leitor, numa idade mais adulta, refizer essa mesma leitura – logo uma leitura nunca é igual a outra, isso vale tanto para os clássicos quanto para os modernos.

Assim, o que se denomina por adaptação dos clássicos é também uma interpretação – se a tradução já passa pelo filtro de um tradutor, o texto adaptado muito mais, pois além do recorte feito pelo adaptador conta ainda com a mudança do gênero dramático para a versão romanceada.

Venuti (2002, p.174) afirma que “o ‘principal’ problema enfrentado pelos leitores de Dante no século XX é a ‘distância cultural’”. O autor acrescenta as palavras de Iannucci (1982 apud VENUTI, 2002, p.174) para ilustrar sobre *O Ensino da Divina Comédia* em tradução. Vejamos:

Há uma outra barreira entre os estudantes e Dante nesse curso: a língua. Lemos *A Divina Comédia* em tradução, não importa o quanto a tradução seja boa, ela nunca será Dante. Nenhum tradutor pode esperar capturar a fluência e o ritmo do verso de Dante, simplesmente devido às diferenças intrínsecas existentes entre a língua inglesa e a italiana. Há ainda um outro risco na tradução. No texto original há sempre ambigüidades que o tradutor não é capaz de reproduzir. Diante de um trecho difícil, ele é obrigado(a) a adotar uma postura crítica. Assim qualquer tradução d'*A Divina Comédia* é fortemente influenciada pela interpretação que o tradutor tem da obra. Opções interpretativas que existem no italiano de Dante são eliminadas e ambigüidades, talvez desconhecidas, são criadas. Nem mesmo as traduções em prosa conseguem escapar desse tipo de distorção: em seu esforço para conservar a letra, elas destroem completamente o espírito. Essa é a razão porque prefiro uma tradução em verso. Na minha opinião, vale a pena sacrificar um pouco da precisão a fim de sentir a poesia de Dante [...].

As palavras do professor Iannucci podem ser transferidas para o caso da tradução de Shakespeare. *A Divina Comédia* foi escrita por Dante toda em verso e muitas das traduções seguiram o mesmo gênero. Atualmente a obra de Dante já existe em forma de adaptação. Contudo, sabemos, por exemplo, que as personagens nobres dos textos de Shakespeare falam em forma poética, ou seja, suas falas são em forma de verso; uma maneira de distinguir, através da língua, as classes sociais, sem contar com os seus belos sonetos. Dessa forma, sempre a tradução passará pelo crivo da interpretação e sofrendo os seus riscos, como afirma Iannucci.

Venuti (2002, p.180) ainda aborda um outro aspecto sobre as traduções, afirma que estas revelam “como formas diferentes de recepção”, constroem o significado do texto estrangeiro e questiona “quais dessas formas são dominantes ou marginalizadas na cultura doméstica em qualquer que seja o momento histórico”. Segundo o autor (2002, p.182) a tradução constrói uma representação do texto estrangeiro, não é uma simples comunicação, mas uma apropriação que serve a propósitos domésticos.

Dessa forma, lidar com as traduções ou adaptações implica, como foi explicitado até agora, em entender de um modo mais amplo a questão do tempo, no que tange as distâncias culturais; a permanência da obra, os Grandes Livros, que são tão Grandes quanto as suas traduções

permitem que sejam; a obra como experiência humana, como força transformadora que atua no indivíduo e, por último, o revestimento ideológico, dado ao texto em seus diferentes momentos históricos.

DO DRAMÁTICO AO ADAPTADO

O texto integral de *Otelo*, o *Mouro de Veneza* que será analisado no presente trabalho é uma adaptação de Jean Melville editado pela Martin Claret e pertencente à coleção A Obra-Prima de Cada Autor.

Para tanto são necessárias algumas considerações sobre William Shakespeare e seu respectivo texto. Segundo Jean Paris (1992, p. 7), os versos de Shakespeare revelavam a necessidade do indivíduo de se lançar ao mundo e de conquistar novas terras – “daí que sopra o vento que falará Shakespeare, que dispersa os jovens pelo mundo e manda-os buscar sua fortuna fora de casa”, e esse mesmo mundo representava um profundo drama e nele “o mal não podia ser se não um erro, a excelência emanava de todas as coisas, desde que seguissem seu curso verdadeiro”. O autor continua ilustrando o mundo dos elisabetanos, pois estes “viviam em um tempo no qual, se as crenças medievais já não existiam, as doutrinas chamadas a sucedê-las permaneciam no futuro”. Diante disso, “a ordem celeste garantia a ordem terrestre, eles testemunhavam uma época na qual nem a lógica nem a moralidade moderavam a sede de fome de poder, e na qual esse poder se definia, antes de mais nada, pelos excessos” (1992, p. 15).

É neste cenário que Shakespeare reconstrói *Otelo* – sim, reconstrói, pois Shakespeare encontrou a trama na *Sétima Novella da Terceira Década de Hecatombithi*, de Giraldo Cinthio, (1504-1573). Paris (1992, p. 44) revela que Shakespeare teve acesso à biblioteca de Giovanni Florio que colecionava textos italianos e por isso teve o acesso aos textos de Cinthio entre outros. Contudo, “Florio via com maus olhos o imprudente saque de seus livros por aquele intruso. À semelhança de Greene, acusa-o em 1598 de ser uma gralha que vivia dos bens dos outros”. Paris continua (1992, p. 46) dizendo que “o plágio reinava entre os literatos”.

Diante do exposto, vemos que até a versão de Shakespeare sobre *Otelo* é uma interpretação da trama – nela “nomes foram alterados, menos o de Desdêmona (Disdemona no original), o caráter de Rodrigo e Iago foi modificado, o papel de Emília cresceu e *Otelo* tornou-se uma personagem de concepções elevadas” segundo as informações históricas contidas sobre a origem de tragédia no texto de Melville (2005, p. 19).

Plagiando ou não, Shakespeare se fez Shakespeare e segundo Bloom (1995, p. 58) “se se lê e relê Shakespeare interminavelmente, pode-

se não chegar a conhecer o seu caráter nem a sua personalidade, mas certamente se aprenderá reconhecer o seu temperamento, sua sensibilidade e sua cognição”. Não é à toa que o autor coloca o dramaturgo inglês no centro do cânone ocidental.

Melville inicia a tradução de *Otelo, o Mouro de Veneza* com o diálogo entre Rodrigo e Iago, oficiais da guarda de Veneza. O último se sente desprezado pelo general Otelo que, ao escolher Miguel Cássio para o posto de tenente, provocou um profundo espírito diabólico na personagem. Dessa forma, Iago inicia o seu plano vingativo: eliminar o mouro e seu Miguel Cássio. Por sua vez, Otelo se apaixona por Desdêmona e se casam secretamente sem o consentimento de Brabâncio, o pai da moça. Na noite da fuga, Iago começa o seu plano, acorda Brabâncio e avisa-lhe do roubo da filha, como ilustra o seguinte excerto retirado da obra (2005, p. 23):

Iago – Vai! Acorda o pai. Desperta-o. Provoca o mouro, envenena-lhe a felicidade, acusa-o pelas ruas, inflama os parentes dela, e embora viva ele em clima favorável, cobre-o de moscas. Se a felicidade dele ainda for felicidade, oprime-o, então, com tantos tormentos que empalideçam tudo.

O pai da moça, diante do Duque de Veneza, acusa o mouro de ter dominado a sua filha por meio de feitiçaria. Segundo Paris (1992, p. 86-87):

[...] a superstição confere, portanto, aos dramas de Shakespeare bem mais que uma atmosfera, uma filosofia. Correspondências perpétuas sintonizam o universo humano, o humano com o universo. Tudo é simbólico, e todo símbolo tem poder sobre o seu objeto [...] se todos os planos do real confundem, nada de fortuito pode acontecer e este eclipse, aquela aparição ou aquela outra conjunção de nuvens e cores assumem imediatamente valor de oráculo ou de mensagem [...]

Todas essas crenças encontrariam sua expressão suprema na filosofia dos rosa-cruzes, cuja introdução na Inglaterra é contemporânea dos maiores dramas de Shakespeare.

Brabâncio, inconformado, lança a primeira semente no coração do mouro, quando o aconselha a ter cuidado com a filha, pois do mesmo modo que ela o desiludira, poderia também, desiludi-lo. Desta forma, as palavras do pai da moça tornam-se proféticas e prenunciam a tragédia que está por vir: a tríade, lei - violação da lei – punição já se está claramente estabelecida para o mouro.

Otelo é transferido para Chipre a fim de proteger aquela ilha contra a esquadra turca e Desdêmona não concorda em deixar o marido. A jovem esposa parte para Chipre acompanhada de Iago e este convence Rodrigo, cavaleiro veneziano, de acompanhá-lo e de não perder as esperanças de possuir Desdêmona. Iago pretende o cargo de Cássio e para isso não mede esforços.

Uma tempestade espalha a frota turca, Otelo é o novo governador da ilha, Desdêmona chega e são dois os motivos para os festejos: a vitória e a noite de núpcias do governador. Nesta noite, Cássio é nomeado oficial da guarda e Iago inicia seu plano – embriaga Cássio, paga Rodrigo para provocar uma briga com o tenente e imediatamente acorda o general que rebaixa Cássio a oficial. Cássio aceita a sugestão de Iago, de implorar a Desdêmona que interceda por ele, afinal Cássio fora o responsável pelo sucesso amoroso do casal, uma vez que era ele quem levava as cartas do mouro para a bela jovem nos tempos do namoro clandestino. Dessa forma, o oficial tinha uma relação muito próxima com a moça e esta prontamente intercede por ele.

Iago embala seu plano vil, faz insinuações maldosas e incute no mouro a semente do ciúme. Desdêmona não vê atendido o seu pedido em favor do oficial e espanta-se ao ser acusada de paixão pelo jovem – Otelo pede provas – Iago descobre um lenço, presente de Otelo, que fora perdido por Desdêmona e encontrado por Emília. O lenço, por sua vez, é um símbolo de poder, presente dado à mãe do mouro por uma feiticeira egípcia – “enquanto minha mãe conservasse o lenço, teria o dom de agradar e de prender totalmente o meu pai a seu amor; mas se ela perdesse ou desse de presente, os olhos de meu pai se afastariam dela com ódio, e sua alma buscaria novos amores” (MELVILLE, 2005, p. 89).

Dessa forma, as desconfianças do mouro duplicam-se: primeiro, as insinuações do pai; segundo, a perda do lenço e, assim, o oráculo vai se confirmando e os planos de Iago criando corpo. Iago coloca o lenço no quarto de Cássio que, por sua vez, entrega-o a Bianca, sua amante, e pede que dele faça uma cópia.

Iago conta a Otelo ter visto Cássio em posse do lenço – o general jura vingança aos supostos amantes, mas teria sido somente o fato de Iago ser desprezado pelo general ao fazer sua opção por Cássio para tenente o motivo real de sua vingança? Por que Iago sentia tanto ódio de Desdêmona a ponto de imputar a ela a pecha de meretriz? Segundo as desconfianças de Iago (2005, p. 42), o mouro teria possuído Emília (mulher de Iago). Ignorava essa verdade, mas agia como se tivesse certeza. A vingança de Iago parece ser mais profunda pois estava

vinculada à honra – fora desprezado duplamente pelo mouro por não ter sido escolhido como chefe da guarda.

Iago apresenta outras provas a Otelo e este, entregue ao ciúme, estrangula Desdêmona. Ludovico chega com as cartas do Duque, Otelo deveria voltar à pátria e deixar Cássio no comando da ilha. Iago persuade Rodrigo a matar Cássio – Rodrigo o fere e, ao defender-se, Cássio o mata. Iago fere Cássio e ao ver sua trama descoberta mata Emília e todo o crime é desvendado com as cartas existentes no bolso de Rodrigo: Iago empreendera uma trama e as cartas revelavam que Rodrigo devia empreender a morte de Cássio. Mesmo o leitor mais maduro precisa estar atento pois a prova maior de toda a tragédia é o lenço e os diálogos dirigidos por Iago, quando Cássio fala de Bianca e Otelo pensa estar ouvindo sobre Desdêmona. As cartas fazem parte de uma intriga paralela entre Rodrigo e Cássio elaborada por Iago. Contudo, são tantas as menções de cartas que estas, caso não seja feita uma leitura cuidadosa, podem confundir o leitor. Este é o ponto que estabeleceremos a seguir para um paralelo entre a tradução e a adaptação.

Ao final, Otelo fere Iago mas não consegue matá-lo, e enterra um punhal em seu próprio peito. Cássio, como governador, ordena a tortura e execução de Iago.

A adaptação de Otelo feita por Hildegard Feist em versão romaneada é voltada para o público jovem. A linguagem é simples e atual e o maior objetivo da série Reencontro é o de familiarizar este público com os clássicos da literatura, principalmente os estudantes das últimas séries do Ensino Fundamental e início do Ensino Médio. Um dos objetivos explicitados logo no início da introdução da adaptação de Feist, (1997, p. 4) consiste em facilitar a compreensão da obra e tornar sua leitura mais fluente. O drama passional que seduziu o público elisabetano contém certos aspectos que perfeitamente seduzem o público atual, seja ele infanto-juvenil ou adulto:

o contraste entre a realidade e as aparências; o ciúme injustificado, a união de uma mulher branca com um mouro, situação singular para a época e, por isso mesmo, repleta de possibilidades dramáticas; e a tragédia implícita na atitude de um homem que destrói o objeto do seu amor. (FEIST, 1997, p. 4).

Contudo, ainda nesta introdução, há uma ressalva quanto à versão definitiva do texto: “assim, ainda hoje certas passagens são interpretadas de modo diferente”. Desta forma ficam aqui justificadas algumas mudanças ocorridas no texto, como por exemplo, o fato de Otelo

abraçar o catolicismo, renunciar à religião de seus antepassados a fim de livrar Desdêmona da culpa de amar um pagão. Porém tais inserções não desviam a obra do eixo principal, ou melhor, os principais aspectos citados acima continuam presentes, mas deixam clara a ideologia do momento atual – não se pode ter discriminação nem por raça nem por credo, conforme o que prega o estado, mas Otelo torna-se um católico por pura convenção social e somente depois de desalojado de sua própria cultura é aceito por Desdêmona, ou ainda, pela sociedade ocidental – funciona como uma espécie de Peri que para merecer o amor de Ceci renega todo o seu passado – deste modo Otelo se apresenta como um romântico. Por um lado, tais inserções elucidam o jovem leitor deixando claro que o mouro não é um feiticeiro e que, portanto é o herói: a figura do bem.

Estabelecida tal concepção, só resta explicitar o lado oposto: o mal. Assim Iago é a mola propulsora da trama e desta forma estabelece-se para o jovem leitor a eterna luta do bem contra o mal. Iago configura-se como um ser diabólico que não mede conseqüências para destruir o amor e chegar ao poder. Segundo Bloom (1995, p. 175), Iago é muito mais poderoso que o próprio satanás de Milton pois ele “liquida seu deus, reduzindo ao caos a única realidade e valor que ele reconhece”. Deste modo, com fins de liquidar de vez o general, Iago se vale de uma carta apócrifa: forja uma carta de Desdêmona para Cássio. Tal carta substitui o diálogo de Iago com Cássio, do texto dramático, em que Otelo, acordando do mal súbito, pensa estar ouvindo os dois personagens conversarem sobre a sua esposa. A carta da versão romanceada, de forma simples, dá crédito ao lenço e tal substituição dá ao texto narrativo uma maior fruição, necessária ao jovem leitor. Vejamos o conteúdo da carta forjado por Iago:

Meu amor

É com imensa alegria que lhe digo: nossos planos correm da melhor maneira possível. Acredito que o lenço realmente possui algum feitiço, porque, desde que o entreguei a você, o mouro tem-me tratado com frieza e, excepcionalmente, chegou mesmo a ser rude comigo em várias ocasiões. Imagine...logo ele, que costuma tratar as mulheres na palma da mão...Assim que o lenço completar sua obra, isto é, afastá-lo de mim, o que, espero e creio, acontecerá em breve, estarei livre para partir com você, sem vínculos e preocupações. Meu marido me libertou de meu pai, a cigana feiticeira me libertará dele e nós dois seremos felizes para sempre. Ah, meu adorado, não vejo a hora em que isso aconteça...Mas, até lá, devemos ser discretos, para não levantar a menor suspeita. É preciso tomar cuidado: o mouro é muito desconfiado, não podemos deixá-lo perceber nada;

do contrário, todos os nossos planos irão por água abaixo. E isso é a última coisa que desejo na vida. Acredite, meu querido, sou capaz de morrer sob tortura, mas não suportaria perder você, nunca, nunca...

Eternamente sua,
Desdêmona.
(FEIST, 1997, p.102-103)

As palavras de Desdêmona forjadas por Iago distorcem totalmente a figura da heroína, que de amável e fiel torna-se fria e calculista. Na verdade, tais palavras que foram escritas pelo vilão revelam o interior do próprio, seus sentimentos e seus medos, principalmente ao final quando adverte a si mesmo que era preciso cuidado pois o mouro era desconfiado. Portanto, a carta assegura a Iago o posto de figura diabólica que se contrapõe ao casal romântico, dá clareza não só ao texto narrativo como também à passagem do clímax para o desfecho trágico.

Segundo Diniz (1999, p.13) “as inter-relações entre a literatura, o teatro e as demais artes, podem, pois, ser estudadas como formas de tradução”. A autora segue dando ênfase a um fator preponderante que permeia o texto – o cultural – “elemento primordial a ser transportado de um texto para o outro”.

Neste sentido, não existe um texto mas sim a história de suas várias leituras que dependem do contexto onde o leitor se insere.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tarefa neste trabalho foi verificar de que modo o que lemos como texto de Shakespeare foi transformado e quais os fatores que condicionaram essas transformações. Se para lermos Shakespeare ao longo dos séculos foi necessário trair o seu texto, logo ser o tradutor ou adaptador também um traidor, um manipulador, um leitor e um construtor de sentido. Deste modo confere-se a tais textos, atualmente, o conceito de transformação e estatuto de criação.

A leitura da adaptação de *Otelo* é uma leitura contextualizada que possibilita que o leitor contemporâneo entenda uma época e não cobre atitudes contemporâneas de uma manifestação cultural de outro tempo e de outra sociedade. Na obra literária constrói-se um mundo possível e nele lacunas são preenchidas pelo leitor de acordo com sua experiência e daí o texto literário ser plurissignificativo, permitindo leituras diversas.

Uma vez que a leitura literária implica a participação ativa do leitor, a tarefa consiste na seleção de significados que operam por força do

contexto que os justifica e este contexto nada mais é do que o da experiência humana. Deste modo, os textos literários simulam conflitos do mundo buscando a restauração do equilíbrio por meio de uma proposta alternativa para a existência. Logo, a literatura, como a vida, ensina na medida em que atua com toda a sua gama.

Ler é mergulhar num universo imaginário mas, ao mesmo tempo, organizado e carregado de pistas as quais o leitor necessariamente terá que seguir se quiser levar a sua leitura adiante. Contudo, é preciso que o jovem leitor saiba que está diante de uma adaptação e que esta é uma representação do original, dessa forma abrir-se-ão caminhos para leituras mais profundas, quando mais maduro, sentir-se seguro para percorrê-las. Esta maioria pressupõe que o leitor conheça as suas necessidades e disponha de conhecimentos. Assim, poderá selecionar a literatura adequada de modo a satisfazer as suas necessidades.

A leitura, a literatura e indivíduo têm uma história. O ensino da literatura adquire valor na medida em que demonstra que as produções literárias, no que tange à obra – autor – público, são partes integrantes de um processo que contém em si todas as formas do saber e a continuidade desse saber é a nossa cultura. É nessa cultura em que se insere a pessoa histórica do destinatário – genericamente o leitor – no caso de ensino: o aluno.

Como registra a experiência vivida, o indivíduo acumula informações de toda a natureza e lega aos descendentes as suas descobertas. Uma nova geração vai adiante, alargando o patrimônio conquistado. Isso significa que a literatura acontece entre o sujeito e o passado, com o qual ele entra em contato através dos registros deixados por homens de outros tempos, sendo-lhe possível, por esse caminho, projetar um futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 24, n. 9. p.803-9, 1972.

DINIZ, Thäis Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

PARIS, Jean. *Shakespeare: escritores de sempre*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Texto Integral. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Otelo*. Adap. Hildegard Feist. São Paulo: Scipione, 1997.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Trad. Laureano Pelegrin et al. Bauru: EDUSC, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2001.

_____. *A Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1999.