

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Girlene Marques Formiga

@ Adaptação de Clássicos Literários: Uma História de Leitura no Brasil

JOÃO PESSOA
2009

GIRLENE MARQUES FORMIGA

Adaptação de Clássicos Literários: Uma História de Leitura no Brasil

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Paraíba, como requisito institucional para obtenção do título de
Doutor em Letras, na área de concentração Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Socorro de Fátima Pacífico Barbosa

**JOÃO PESSOA
2009**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP
Biblioteca Nilo Peçanha – IFPB

028(81)

F723a Formiga, Girlene Marques.

Adaptação de clássicos literários: uma história
de leitura no Brasil. / Girlene Marques Formiga._
João Pessoa: UFPB, 2009.

260 f. : il.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba

Orientação: Profa. Dra. Socorro de Fátima P. Barbosa

1. Leitura no Brasil. 2. Adaptação literária – clássicos literários. 3. História da leitura. 4. Leitores brasileiros. I. Título.

GIRLENE MARQUES FORMIGA

Adaptação de Clássicos Literários: Uma História de Leitura no Brasil

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção de grau do título de Doutor em Letras, na área de concentração em Literatura e Cultura.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr Socorro de Fátima Pacífico Barbosa
Orientadora – Universidade Federal da Paraíba

Prof^a Dr^a Genilda Azeredo
Examinadora – Universidade Federal da Paraíba

Prof^a Dr^a Maria Ignez Novaes Ayala
Examinadora – Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Examinador – Universidade Estadual do Maranhão

Prof^a Dr^a Francilda Araújo Inácio
Examinadora – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba

As reflexões desta pesquisa não são inteiramente minhas. São antes resultados de minha história acadêmica e profissional: das obras que li, dos autores que passei a apreciar, dos infindáveis teóricos e críticos que tive de ler, das influências de abordagem de leitura em sala de aula, no exercício de minha profissão, percursos que a Prof^a Socorro Barbosa ajudou-me a construir, durante a Graduação, o Mestrado e o Doutorado, apresentando-me maneiras diversas de ler.

É a esta Professora que dedico esta Tese e a quem agradeço os ensinamentos, que, sem conta, excederam seu papel de Orientadora.

AGRADECIMENTOS

A obtenção de conquista, como tudo na vida, tem sua história. Esta começa com minha mãe (que já aprendeu com a sua avó), a quem devo gratidão eterna por me ensinar desde cedo a valorar os livros e a leitura.

À minha filha querida, Caroline Loren, que já dando sinais de herdar este legado do clã materno, merece mais um pedido de perdão por tantas horas roubadas de seu convívio e pelos sem número de protestos e recusas, quando batia em meu recanto de produção e eu a afugentava. À minha menina, agradeço a compreensão, mesmo quando desejava “matar essa Tese”.

Ao meu marido, Osmando, que, desistindo da competição com o famoso “negão” (o computador), soube compreender os não e as ausências. A ele devo alguns sóis e muitas luas.

Às minhas amigas, que compreenderam a necessidade da solidão se esquivando, gentilmente, de minha companhia nos últimos meses, agradeço. Cada uma sabe os motivos pelos quais ainda sou mais grata – seguindo a ordem alfabética, Cacilda, Fabiana, Francilda, Joseli, Socorro.

A Joseli, minha gratidão também pela sua generosidade descomunal, ajudando-me, entre muitas outras coisas, com as idas e vindas minhas e de Caroline, permitindo mais tempo e liberdade para me dedicar à Tese. A ela devo também à acuidade na leitura linguístico-gramatical.

A Francilda, que me ajudou a percorrer as bibliotecas de Campinas e São Paulo, agradeço a presteza na recolha de material, possível graças à sua ajuda dentro do pouco tempo de que dispúnhamos naquelas cidades. A ela, meu agradecimento do tamanho dos danos aos pés.

A Fabiana, que, de colega de Doutorado, se transformou em uma amiga querida, pela troca-troca de livros e apoio carinhoso durante esses anos. A ela também agradeço a revisão das normas técnico-metodológicas.

Aos professores que participaram do exame de Qualificação pela contribuição para o andamento da pesquisa; em especial à Dra. Márcia Abreu, que, mesmo com uma distância de 2.775 Km, conseguiu, além de outras não menos importantes orientações, se presentificar ao lançar o seguinte questionamento: “Se eu estivesse aí presente, em carne-e-osso, eu perguntaria a você: [...] o que a nossa área ainda não sabe e passará a saber quando seu trabalho estiver concluído? Todos os meus

orientandos tiveram que responder essa pergunta esse semestre e perceberam que é difícil respondê-la, mas perceberam também que responder a essa pergunta dá uma direção para a Tese”. O desafio instigou-me às respostas. Agradeço também à Prof^a Ignez Ayala, que, além das contribuições, emprestou-me, gentilmente, parte de seu raro acervo de livros de meados do século passado, contribuindo para fundamentar a história das adaptações no país.

À Diretora da Biblioteca Pública Municipal Monteiro Lobato, de São Paulo, Sra. Rita de Fátima G. Piskiski, pela gentileza com que nos recebeu; e também ao responsável pelo acervo da Seção de Obras Raras, Oiram Antonini, uma figura que nos encantou com sua sensibilidade e entusiasmo por Monteiro Lobato, abrindo o acervo histórico da vida e obra do escritor paulista.

Ao Instituto Cervantes, em São Paulo, que concedeu uma amostragem do volume de obras traduzidas e adaptadas de *Dom Quixote* no mundo inteiro.

A todas as bibliotecas, em especial as da Unicamp e da USP, ao Instituto de Estudos Brasileiros, pela abertura de acervos que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Não poderia, de outra parte, deixar de registrar um agradecimento ao IFPB, instituição onde trabalho, pela compreensão das ausências no exercício da profissão, quando precisei fazê-lo.

Meu reconhecimento ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, em especial aqueles que facilitaram meu percurso burocrático quando necessário.

Ainda há que se agradecer a muitos, mas, na impossibilidade do volume de nomeações, agradeço a todos, familiares e amigos, que contribuíram de diversas maneiras para o desenvolvimento desta Tese.

Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los.

Em suma, são livros que conseguem ser eternos e sempre novos. Mas que, ao serem lidos no começo da vida, são fruídos de uma maneira muito especial, porque “a juventude comunica ao ato de ler, como a qualquer outra experiência, um sabor e uma importância particulares”.

Ou seja, não há razão para deixar de ler os clássicos desde cedo. Estão à nossa disposição, com toda a opulência de seu acervo, a generosidade de sua oferta. Dispensá-los por ignorância seria uma grande perda.

Ana Maria Machado (2002)

RESUMO

As adaptações de clássicos literários constituem atualmente uma prática de leitura muito disseminada no universo escolar. Os catálogos de editoras de grande circulação no mercado livreiro de nosso país apresentam um vasto panorama do volume dessa “fórmula editorial”. A presente Tese, cujo título é *Adaptação de clássicos literários: uma história de leitura no Brasil*, tomando como referência teórica autores que historicizam as práticas de leitura e de escrita em vários períodos da História, bem como obras que manifestam processo de reescrituras, demonstra a existência de marcas de adaptação no Brasil, mais notadamente desde o século XIX, quando o país se alimentava culturalmente de obras originárias de outras terras. Esta pesquisa não apenas torna visível o papel fundamental desempenhado pelas adaptações como um bem simbólico, historicamente constituído e que faz parte da construção cultural do Brasil, como também traz à tona a discussão de um objeto que está estreitamente ligado à história da literatura, da leitura, do leitor e do livro, de forma a pôr em evidência esse modo legítimo de escrever e de ler. Restabelecer, pois, o percurso histórico desse gênero, é mostrar como seus usos e circulação permaneceram na atualidade como um acervo de leitura e de conhecimento, responsável por apresentar o vasto legado da poética universal. Nessa perspectiva, a adaptação é concebida como um texto reescrito, a partir de uma obra clássica denominada literária, para um público que não tem acesso ao texto “original”. Como tal, o adaptador deve empreender significado para uma comunidade cultural da qual participa o leitor.

Palavras-chave: Adaptação literária; Clássicos literários; Literatura infanto-juvenil; História da leitura.

ABSTRACT

The adaptations of literary classics are currently a reading practice widespread in the school universe. The publishers' catalogues of great circulation in the book market of our country present a vast panorama of the volume of this "editorial formula". This thesis, entitled *Adaptation of literary classics: a history of reading in Brazil*, having as theoretical reference authors who historicize the practices of reading and writing at various periods of history, as well as works that demonstrate the process of rewriting, demonstrates the existence of adjustment marks in Brazil, notably since the nineteenth century, when the country was culturally nourished by works from other places. This research not only makes visible the vital role developed by adaptations as a symbolic and historically constituted benefit and that is part of the cultural construction of Brazil, but also brings up the discussion of an object that is closely linked to the history of literature, reading, the reader and the book, in order to highlight the legitimate way of writing and reading. To restore, therefore, the historical background of this genre, is to show how their use and circulation remained today as a collection of reading and knowledge, responsible for presenting the vast legacy of universal poetry. In this perspective, the adaptation is conceived as a rewritten text, from a classic work called literary for a public that has no access to the "original" text. As such, the adapter must propose meaning to a cultural community from which the reader takes part of.

Keywords: Literary adaptation; Literary classics; Teenager and children's literature, History of reading.

RÉSUMÉ

Les adaptations de classiques littéraires constituent actuellement une pratique de lecture très disséminée dans l'univers scolaire. Les catalogues d'éditeurs de grande circulation sur le marché du livre de notre pays présentent un vaste panorama du volume de cette « formule éditoriale ». La présente thèse qui s'intitule *Adaptation de classiques littéraires : une histoire de lecture au Brésil*, prenant comme référence théorique des auteurs qui historicisent les pratiques de lecture et d'écriture durant diverses périodes de l'Histoire, ainsi que des oeuvres qui manifestent un processus de réécritures, démontre l'existence de signes d'adaptation au Brésil, et notamment depuis le XIXème siècle, quand le pays s'alimentait culturellement d'oeuvres originaires d'autres terres. Cette recherche rend visible, non seulement le rôle fondamental joué par les adaptations comme un bien symbolique, historiquement constitué et faisant partie de la construction culturelle du Brésil, mais également elle met en lumière la discussion d'un objet qui est strictement lié à l'histoire de la littérature, de la lecture, du lecteur et du livre, de manière à mettre en évidence cette manière légitime d'écrire et de lire. Rétablir le parcours historique de ce genre, c'est montrer comment ses utilisations et sa circulation sont restées actuelles comme un réservoir de lecture et de connaissance, responsable de la disponibilisation d'un vaste héritage de poétique universelle. Dans cette perspective, l'adaptation est conçue comme un texte réécrit, à partir d'une oeuvre classique considérée littéraire, par un public qui n'a pas accès au texte « originel ». C'est pourquoi, l'adaptateur doit élaborer un signifié pour une communauté culturelle à laquelle participe le lecteur.

Mots-clés : Adaptation littéraire; Classiques littéraires; Littérature infanto-juvénile; Histoire de lecture.

LISTAS DE TABELAS

Tabela 1 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público infantil	205
Tabela 2 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público infantil	208
Tabela 3 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público jovem	211
Tabela 4 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público jovem: Série Reencontro	214
Tabela 5 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público jovem	219
Tabela 6 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público jovem: Recontar Juvenil	220
Tabela 7 – Títulos de “releituras” de clássicos literários para o público jovem: Descobrimos os Clássicos	236

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frontispice pour les Contes de ma mère l'Oye	87
Figura 2: Ilustração de Contos de mamãe Gansa, por Gustave Doré	88
Figura 3: Chapeuzinho vermelho de carro novo	99
Figura 4: O poder e a sensualidade de Chapeuzinho Vermelho	100
Figura 5: Quem disse que o Lobo é Mau?	101
Figura 6: Coleção Biblioteca Infantil, extraída do volume 96 – <i>ESOPO, contador de histórias</i> – sob orientação do Prof. Lourenço Filho	148
Figura 7: <i>Pinocchio</i> em álbum de figurinhas I	186
Figura 8: <i>Pinocchio</i> em álbum de figurinhas II	187
Figura 9: <i>Aladim e a lâmpada maravilhosa</i>	188
Figura 10: <i>Ali Babá e os quarenta ladrões</i>	189

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
2	UMA INTRODUÇÃO HISTÓRICA DA ADAPTAÇÃO	38
	2.1 O texto entre as transformações do livro e dos impressos	38
	2.2 Histórias de leitores e suas maneiras de ler	46
	2.3 Percursos de textos adaptados	54
	2.3.1 Manifestações de leituras e leitores em terras brasileiras	56
3	DO SAGRADO AO PROFANO: TEXTOS ADAPTADOS NA HISTÓRIA DA LEITURA	70
	3.1 De textos beletristas às narrativas populares	71
	3.1.1 A Bíblia	76
	3.1.2 Contos de fadas: da oralidade à mídia publicitária	85
	3.1.3 Fabulários	102
	3.2 Migração de gêneros	105
4	ADAPTAÇÃO DE CLÁSSICOS LITERÁRIOS: UMA “FÓRMULA EDITORIAL” LEGITIMADA PELOS LEITORES	117
	4.1 O cânone da adaptação	117
	4.2 Modos de dizer a adaptação	127
	4.3 Clássicos literários adaptados: prática de leitura no Brasil desde fins do século XIX	136
	4.3.1 Adaptação de clássicos literários: leituras no universo escolar	142
	4.4 Modos de ler: tradução, adaptação e apropriação em Monteiro Lobato	154
	4.5 Clássicos adaptados: entre a interdição e a legitimidade	161
	4.5.1 Da legitimidade da adaptação dos clássicos literários	165
5	CLÁSSICOS ADAPTADOS: LEITURAS EM CATÁLOGOS DE EDITORAS NO MERCADO BRASILEIRO NO SÉCULO XXI	176
	5.1 Do mercado editorial	176
	5.2 Das obras nos catálogos	190
	5.2.1 Clássicos literários adaptados na atualidade para o público infanto-juvenil escolar	194
	5.3 Migração de gênero: outras formas de adaptar	225
	5.3.1 Adaptação de clássicos para histórias em quadrinhos: “um vôo de balões pela nossa literatura”	226
	5.3.2 Interferência nos clássicos literários	231
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
	REFERÊNCIAS	245

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A história dos textos e dos livros deve ser, antes de mais, reconstituição das distâncias nas práticas. Logo uma história do acto de ler.

Roger Chartier (1990)

A leitura se constitui um objeto historicamente construído ao longo do tempo. A mudança nas formas e modos de ler, a composição diversa dos leitores em diferentes épocas no âmbito das hierarquias e diferenças, a produção do sentido construído, a partir da pluralidade de gêneros e suportes da cultura letrada, denotam que a história da leitura se constrói a partir de seus consumidores e de sua materialidade, responsáveis por oferecer novas práticas de leitura. Essa história, que também inclui a do livro, da literatura, da leitura e do leitor, registra como se processaram as produções impressas, o seu consumo bem como a postura do leitor ao longo de grandes períodos de tempo.

A história da leitura, da literatura, do livro e do leitor, atualmente, se apresenta como um dos campos que mais vem se desenvolvendo, sobretudo, nas universidades européias e norte-americanas. No Brasil, embora ainda de forma tímida, já existem muitos empreendimentos nesse sentido. Centros de pesquisa – donde saíram projetos os quais resultaram em *web sites* que disponibilizam bibliografias, dados e fontes, inclusive primárias, favorecendo o desenvolvimento de outras pesquisas¹; organizações de eventos de grande repercussão²; além de importantes trabalhos construídos por entrelaçamentos com a

¹ Destacam-se nesse campo dois projetos: *Memória de Leitura*, “um projeto acadêmico voltado para pesquisas sobre a história da leitura e do livro no Brasil. Desenvolvido junto ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, é coordenado pelas professoras doutoras Márcia Abreu e Marisa Lajolo”, cujo objetivo é “disponibilizar bibliografia, dados e fontes primárias para pesquisadores da área, bem como difundir o resultado das pesquisas desenvolvidas por seus pesquisadores”. Disponível: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/> Acesso 15/04/2007. *Caminhos do romance no Brasil – séculos XVIII e XIX*, um projeto temático interdisciplinar que “investiga o processo de implantação e consolidação do gênero romanesco no Brasil a partir do exame dos romances em circulação, das práticas de leitura por eles suscitadas e dos espaços em que essas práticas se davam”. Disponível: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/> Acesso 25/04/2007.

² Os congressos internacionais, promovidos pela Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, e os Congressos de Leitura no Brasil – COLE, promovidos pela Associação de Leitura no Brasil, constituem importantes eventos em nosso país que muito têm contribuído na discussão e divulgação de pesquisas nessa área. Acerca da adaptação de clássicos literários, por exemplo, o último Congresso Internacional da ABRALIC,

História, a Sociologia da Literatura, a Antropologia, entre outros, reunidos em livros e revistas – demonstram o interesse dos pesquisadores em compor essa história.

Graças às muitas pesquisas já realizadas, sabe-se, hoje, o “quê” era lido e “quem” lia em muitas sociedades. No que concerne ao livro e à leitura, há como registrar sua história e as mudanças pelas quais passaram em sua materialidade, embora muito nos escape “como” se lia, faltando-nos, em decorrência disso, compreender os sentidos produzidos pelo leitor a partir dessas leituras, haja vista a dificuldade de se colherem tais práticas em virtude dos poucos vestígios deixados nas fontes. As relações estabelecidas entre as diversas formas de transmissão de textos e a recepção reservada por seu público não se dá de maneira semelhante em todas as épocas. Chartier (2002a)³ esclarece que a relação que se tem hoje com as obras e os gêneros literários não pode ser considerada como invariável ou universal. Em justificativa, este recomenda que, a fim de evitar a tentação de uma leitura etnocêntrica, devemos nos lembrar quão numerosos são os textos antigos que não pressupunham como destinatário o leitor solitário e silencioso à procura de um sentido, mas textos produzidos para serem falados ou lidos em voz alta, compartilhados por um público ouvinte acostumado à transmissão oral e comunitária, bem distinto de nossa maneira, de nossos hábitos de leitura hoje.

Situando esta questão no âmbito de nosso campo de interesse, que tenta relacionar um modo de ler mediante as formas materiais do texto, trabalhos em âmbito internacional como os de Chartier (2004, 2003, 2002, 2001, 1999, 1990); Certeau (2000); Darnton (2001, 1992, 1990), Mckenzie (2004); e, em âmbito nacional, como as produções de Abreu (2008, 2006, 2005, 2003, 2002, 1995), Barbosa (2008, 2007, 2006), entre outros mencionados ao longo deste trabalho, têm contribuído na construção da “história da leitura”, área que abriga conhecimentos diversificados da cultura, mostrando que é possível dar visibilidade às formas pelas quais as ideias eram transmitidas através de muitos impressos e, conseqüentemente, compreender as mudanças provocadas no comportamento da humanidade em função do contato com a palavra impressa. Aliada a essa leitura bibliográfica, que constrói a história da leitura e dos demais atores que a compõem, empreendemos pesquisas em bibliotecas, na cidade de João Pessoa, bem como em outros acervos, a exemplo de bibliotecas da Unicamp, USP, Instituto de Estudos Brasileiros, Instituto Cervantes e a Seção de Obras Raras da Biblioteca Pública Municipal Monteiro Lobato, localizados em São Paulo, com o propósito de encontrar obras do século passado,

realizado em 2008, promoveu fóruns de discussão numa perspectiva transdisciplinar com um subtema específico intitulado “Tradução, Transcrição, Adaptação”.

³ Chartier fundamenta sua tese na perspectiva de D. F. Mckenzie, ligada à “sociologia dos textos”, que a define como “a disciplina que estuda os textos como formas impressas e seus processos de transmissão, incluindo seus modos de produção e de recepção”.

ou anterior a esse tempo, que nos indicassem procedimentos de texto adaptado ou se referissem a essa produção.

Nesta pesquisa, ao tomar como referência teórica os autores mencionados que historicizam as práticas de leitura em vários períodos da história, somados aos textos literários inerentes a tal processo, seguimos o percurso desses registros, de onde extraímos marcas – algumas quase imperceptíveis, outras, contudo, mais expressas – as quais demonstram um modo de ler que se firma até hoje. Trata-se das adaptações dos clássicos, gênero que se verifica na Roma Antiga no século I d.C, quando os retóricos se apropriavam de obras clássicas integrais adaptando-as aos seus pupilos. As características desses textos mantêm alguma semelhança com as chamadas “adaptações” ou “histórias recontadas” na atualidade, quando se registram, em catálogos das editoras brasileiras, clássicos literários devidamente adaptados e destinados a jovens leitores, constituindo, pois, uma forma de texto que ainda continua tendo mercado cativo em pleno século XXI.

No oceano imenso da literatura que circunda em catálogos de várias editoras brasileiras, os textos adaptados têm seu próprio mercado na conquista do público infantil e juvenil, constituindo, dessa forma, um *corpus* merecedor de estudo. Embora tenhamos analisado catálogos atuais de algumas editoras, o fazemos mediante a compreensão do entrecruzamento de práticas de leitura que circulam há anos, mostrando sinais de procedimentos de reescrituras. Para tanto, fundamentamos nossa posição a partir de uma perspectiva da História Cultural, seguindo o posicionamento do historiador francês Roger Chartier – um dos principais estudiosos contemporâneos dedicados a pensar a história do livro e da leitura –, defensor da seguinte ideia: “para compreender o presente, é preciso não se isolar. As sociedades e os indivíduos são históricos, e não podemos apreender suas configurações específicas a não ser que as inscrevamos nos tempos múltiplos que as construíram”⁴. Assim, à medida que apresentamos um breve trajeto histórico de textos em outros momentos da História, como a Bíblia, os tradicionais contos de fadas, as fábulas, cujas narrativas revelam traços que se assemelham ao processo de reescritura denominado adaptação, tecemos material nesta pesquisa buscando mostrar que os textos adaptados não constituem um procedimento ou uma prática recente de leitura.

Como nossa investigação trata de mostrar que a adaptação constitui um artefato de prática de leitura histórica, acrescentamos a esse *corpus* a análise de catálogos de editoras que comercializam obras adaptadas na atualidade – especialmente a Ática, a Scipione, a FTD e a Escala Educacional –, *corpus* que demonstra quais as obras adaptadas nos dias de hoje no mercado livreiro do Brasil; além da análise dos catálogos, ainda examinamos

⁴ Entrevista de Roger Chartier, concedida à Ângela Ravazzolo, exibida no jornal *Zero Hora* em 19/05/2007. Edição nº 15245. Disponível em <http://www.clicrbs.com.br/jornais/zerohora/>. Acesso 25/01/2008.

capas, contracapas, prefácios, notas, advertências, comentários, de forma a verificar o discurso circunscrito em reescrituras que recebam essa denominação já na capa dos livros. Este procedimento foi utilizado tanto para as obras adaptadas neste século quanto para as de época anterior.

Para conduzir análises mais particularizadas como a que fazemos aqui, faz-se necessário, antes de tudo, esclarecer algumas questões de natureza conceitual. A primeira diz respeito ao emprego da palavra gênero, ligada ao termo adaptação. No decorrer deste trabalho, quando nos referirmos à adaptação como gênero, não o faremos no sentido aristotélico da divisão de gêneros literários, embora reconheçamos ser este um ponto de partida válido para tais estudos. Buscamos em Bakhtin (2003) uma apresentação de gênero à qual muitos recorreram (e recorrem) em estudos outros. O gênero discursivo, segundo esse autor, corresponde a enunciados formados por conteúdo temático, estilo e construção composicional, e não se limita à forma, mas recupera ou se constitui nos processos sócio-históricos. Como consequência dessa característica, os gêneros são passíveis de transformações e “adaptações”, apresentando, portanto, o que o filólogo russo chama de *relativa* estabilidade. Para Bakhtin (2003, p. 262), são infinitas a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso porque são “inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo”.

Assim, dado a esse último traço, os gêneros, influenciados justamente pelas condições sociais e historicamente presentes em sua realização, são inúmeros, flexíveis e dinâmicos, tendo como propósito em sua construção atender à complexa rede de relações sociais de que se formam as instituições humanas. Isso ratifica, portanto, sua heterogeneidade funcional, o que nos permite a seguinte transcrição da obra bakhtiniana:

Cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), nos quais devemos incluir as breves réplicas do diálogo do cotidiano [...], o relato do dia-a-dia, a carta [...], o comando militar lacônico padronizado, a ordem desdobrada e detalhada, o repertório bastante vário (padronizado na maioria dos casos) dos documentos oficiais e o diversificado universo das manifestações publicísticas [...]; mas aí também devemos incluir as variadas formas das manifestações científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de muitos volumes) (BAKHTIN, 2003, p. 262, grifos nossos).

Se, segundo Bakhtin, nossos enunciados, nos quais se incluem as obras literárias, estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas pela alteridade ou pela assimilação, as adaptações, enquanto enunciado, podem assimilar o discurso do outro reestruturando, modificando a obra primeira. Essa concepção pode ser adequada à adaptação na medida

em que o adaptador constrói o seu “querer dizer” a partir de uma referência (o texto que servirá como base), definindo o estilo e a composição do enunciado que poderá ser determinado pelo destinatário, pelo leitor. Considerando esses elementos, a adaptação é uma unidade de sentido legítimo e deve ser reconhecida como um gênero. A apropriação do discurso do outro é explícita e integral na medida em que é utilizada a ideia geral da obra sobre a qual está sendo construído o novo texto. Nesse diálogo, que se estabelece com o texto do outro, encontra-se a ideia de escolher e completar sentidos.

Outra questão diz respeito ao termo apropriação. Para tratarmos deste termo fundamentamo-nos na noção dada por Chartier (1999b, p. 77) quando afirma que leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significado. Ele ainda ressalta que, “apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores”. Esta liberdade leitora, segundo o autor, não é jamais absoluta, tendo em vista as limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Tais práticas presentes em outras sociedades e em outros momentos da História demonstram como se dão essas transformações, a exemplo do gênero literário infantil que sofreu apropriação a fim de se dirigir a um público leitor que não o seu destinatário original.

Em nos baseando em Bakhtin, podemos nos aventurar em nosso discurso, colocando a adaptação como um gênero fazendo parte do universo literário. Não se pode negar sua intervenção social, sua consolidação como instrumento e, particularmente acessível, de leitura. Daí a enxergar sua funcionalidade não há grandes distâncias; aliás, é exatamente a funcionalidade do texto adaptado, sua possibilidade de maior interação entre texto supostamente original (se assim podemos chamar ao texto que serviu de pretexto para a criação da obra adaptada) e leitor; este não se refere, portanto, à casta privilegiada dos primeiros – originais –, mas aquele que, por questões diversas ainda não se afez ao universo da literatura universal.

Como não é tarefa nossa problematizar a natureza do sistema dinâmico e complexo da linguagem literária, e cumprida a observação sobre a interferência de Bakhtin, introduzimos agora a expressão “fórmula editorial”. Esta expressão foi utilizada por Chartier (1990), ao denominar o repertório de títulos franceses da *Bibliothèque Bleue* (Biblioteca Azul), em fins do século XVII, formado por textos de origens e gêneros de natureza diversa, tanto de títulos antigos quanto dos títulos em moda, para amplos setores da população. Guardadas as devidas proporções, assim como os impressores de Troyes recorriam ao repertório de textos disponíveis no mercado para formar seu catálogo, os editores brasileiros se utilizam de semelhante política editorial francesa, a fim de reescrever textos clássicos que já caíram em domínio público como uma estratégia pedagógica e comercial, a fim de conquistar leitores que não estão aptos ou familiarizados com obras literárias.

Na ausência de um termo específico, tomamos por empréstimo a expressão acima em destaque, reconhecendo, entretanto, que, mesmo sendo uma “fórmula editorial”, em que configura um texto dentro de uma formatação editorial dirigida a um público especificado, a adaptação dos clássicos fundamenta sua escrita a partir de um texto pertencente ao gênero literário. O fato de passar por processos de reescrituras e recriações, porém, a fim de permitir uma ampla circulação de textos da literatura erudita, não extrai sua natureza literária, mesmo porque os que a reescrevem, de alguma maneira se enquadram no estatuto do sistema literário.

Acerca da relativização da categoria “literatura”, Eagleton (2003, p. 15), sob uma ótica do aspecto da socialidade e historicidade, defende que é ilusória a dedução de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida. Tal dedução, feita a partir da definição de literatura “como uma escrita altamente valorativa, de que ela não constitui uma entidade estável, resulta do fato de serem notoriamente variáveis os juízos de valor”. A fim de exemplificar essa postura, o crítico informa que uma obra pode ser considerada como filosofia num século e como literatura num outro, ou vice-versa; como também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado como digno de valor; e até podem se modificar as razões que determinam a formação do critério de “valor”. Com isso, para ele,

não significa necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser chamada assim, no sentido de pertencer ao *tipo* de escrita geralmente considerada como de valor. Mas não significa que o chamado “cânone literário”, a “grande tradição” inquestionada da “literatura nacional”, tenha de ser reconhecida como um *constructo*, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento (EAGLETON, 2003, p. 15).

Baseada nessa concepção de literatura, pode-se afirmar que a “fórmula editorial” não se desfaz do gênero literário; ao contrário, possibilita uma nova construção social e discursiva, segundo a qual nos fundamentamos a partir do que propõe Michel Foucault (2001).

Se este não utiliza os mesmos termos de Bakhtin, imprime, porém, sua ideia de “dialogismo” entre um texto primeiro e os que brotam dele. São procedimentos que interagem no interior dos discursos, em seu ordenamento constitutivo. Tratando dos procedimentos internos do controle do discurso, que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação e de distribuição, Foucault (2001, p. 24) apresenta

o comentário, identificado como trabalho de interpretação, “em que o desnível entre texto primeiro⁵ e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários”.

Sob essa perspectiva, ele supõe que há na sociedade uma espécie de desnivelamento entre os discursos, o que pode ocorrer em duas situações:

os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação são *ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer (FOUCAULT, 2001, p. 22, grifos do autor).

Interessa-nos aqui apenas o segundo caso, já que os textos literários – nosso ponto de partida, objeto de análise – estão incluídos entre os religiosos, os jurídicos e os científicos e sofrem esse fluxo-refluxo, permitindo sempre um re-ler/dizer. Assim, encontramos respaldo em Foucault (2001), para concordar com sua opinião quanto a afirmar que, em nosso sistema de cultura, esse deslocamento do discurso, porém, não se dá de maneira estável, constante e absoluta, porque, de um lado, encontram-se os discursos “fundamentais ou criadores”; e, de outro, o conjunto daqueles que “só repetem, glosam e comentam”.

No que se refere ao estatuto do texto literário, o autor afirma que uma mesma obra pode dar lugar, simultaneamente, a tipos de discurso distintos. Para tanto, apresenta a obra *Odisséia*, o texto primeiro que é repetido, na mesma época, na tradução de Victor Bérard, em infindáveis explicações de texto, no *Ulisses*, de Joyce. Partindo do princípio de que todo texto “permite construir (e indefinidamente) novos discursos”, ainda que o de “dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*”, situamos a adaptação como um texto que, partir do texto primeiro ou fundamental, constitui um outro com um novo discurso. Na perspectiva foucaultiana, “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2001 p. 26), o que reflete a posição de Larrosa (2002), quando demonstra como funciona, na leitura, os paradoxos da repetição e a diferença abordada neste texto de Foucault. Na justificativa do mesmo procedimento de leitura, o estudioso da Filosofia da Educação utiliza o comentário de Bakhtin “a transmissão e análise dos discursos alheios e da palavra alheia” – que faz eco junto à posição de Foucault acima discutida –, a fim de mostrar como esses dispositivos são considerados nas disciplinas filológicas, cujo objeto são textos, conforme defende o filólogo russo.

Baseando-se na concepção de Bakhtin, para quem “o estudo das disciplinas filológicas conhece dois modos escolares fundamentais para a transmissão assimilativa do discurso alheio (do texto, da regra, do modelo): ‘de memória’ e ‘com as próprias palavras’”, Larrosa (2002, p. 122) considera que este último dispositivo – “com as próprias palavras”,

⁵ Utilizar-nos-emos da nomenclatura “texto primeiro”, seguindo a sugestão de Foucault (2001), no decorrer da pesquisa, para fazer referência ao texto antes de sê-lo adaptado.

atravessa os aparatos pedagógicos com um imperativo comum nos discursos do tipo: “leia o texto, e depois escreva-o com suas próprias: diga o mesmo que o texto disse, não com palavras do texto, mas com outras palavras, com suas próprias palavras”. Segundo ele, nesse dispositivo está contida a semelhança fundamental entre leitura e tradução, “que pressupõe que o sentido do texto pode transportar-se de uma linguagem a outra, de um contexto a outro, como se o mesmo sentido pudesse representar-se com palavras diferentes, em línguas diferentes, para usos diferentes”.

Considerando essa postura do dispositivo produtivo para uma história da educação entendida como uma história da leitura, Larrosa discute a distinção fixa bakhtiniana ao mesmo tempo que julga como sugestiva a oposição metaforizada em que o autor estrutura o texto: de um lado, um texto sagrado, que se mostra petrificado, acabado e morto em sua literalidade; de outro, um texto profano, que se mostra fluido, inacabado, dinâmico e vivo em sua traduzibilidade.

A tradução a nossas palavras seria, então, uma operação de vivificação e de aproximação de um texto que, conservado em sua literalidade, permanecia morto e estranho. E essa “vivificação” e essa “aproximação”, essa constante recontextualização dialógica, essa permanente “tradução a nossas próprias palavras”, que convertem o texto em infinito, a chave de sua pluralidade, de sua polissemia e de sua riqueza. Por outro lado, o jogo do poder é o que, insistindo na literalidade própria do “de memória”, mantém o texto morto, distante e intraduzível, isto é, monossêmico (LARROSA, 2002, p. 123-124).

Assim, se o texto é infinito, já que permite construir novos discursos, falar e escrever com nossas próprias palavras, como pensam Foucault e Bakhtin, justificado em seus procedimentos por Larrosa, é-lhe permitida – ao texto – a multiplicidade, a pluralidade de suas traduções. Seguindo tais posições sobre os discursos, podemos fundamentar a adaptação como um texto que, semelhante à tradução, através do processo de reescritura, no qual se realizam semelhanças e diferenças, dialoga com o texto primeiro de maneira a torná-lo próximo ao leitor.

Nesse contexto de reflexão dos discursos, é válido mostrar um outro dispositivo discursivo para dominar o discurso, apresentado por Foucault. Trata-se da noção de autoria, cuja atribuição nem sempre foi vista de maneira uniforme na história e em todos os domínios do saber. Conforme ainda aponta o teórico francês, se na Idade Média, na ordem do discurso científico, a atribuição a um autor era indispensável, desde o século XVII, no entanto, tal atribuição enfraquece. Isto contrariamente não se deu na ordem do discurso literário, quando, nesta mesma época, a função do autor não cessou de ser reforçada, visto que, de todos os gêneros literários que circulavam na Idade Média, no anonimato, nesse século – XVII – se lhes exigia o reconhecimento da autoria. Há que se falar sobre o autor, “não entendido, é claro, como um indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto,

mas o autor como um princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência" (FOUCAULT, 2001, p. 26).

A crítica moderna, segundo Foucault, no ensaio *O que é um autor*, assim o define: "aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas", ou ainda: "aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos" (FOUCAULT, 2002, p. 53). A sua função, ainda assegura o filósofo, é "característica de um modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade". Para formalizar a função de autoria, na nossa cultura, Foucault assinala, entre outras, a característica da instauração do regime de propriedade sobre os textos, dentro do sistema jurídico e institucional que encerra, determina e articula o universo dos discursos, bem como o traço da preponderância dessa função nas obras literárias.

Por meio da concepção foucaultiana, é possível compreender, portanto, que o "autor" de um texto adaptado não ignora as regras sobre os direitos do autor⁶, sobre a obra reescrita, já que a recorta, delimita-a, tornando-a manifesto ao seu modo de dizer. Verifica-se que, no geral, as obras selecionadas para a adaptação são de domínio público, ou seja, já perderam os direitos patrimoniais do autor, mas, mesmo em se tratando de uma estratégia das relações editoriais para se eximirem da onerosidade, mantém-se respeito à autoria da obra. Aliás, não é raro na história da leitura – depois da instauração dos direitos autorais no final do século XVIII e início do século XIX – a impressão do nome do adaptador, evidenciando a valoração de quem produziu o primeiro texto, conforme mostramos nesta pesquisa. Em sua maioria, os "autores" de uma adaptação esclarecem, logo na capa, que estão adaptando, recontando a história, e não a criando, o que pode justificar as modificações operadas no texto ao mesmo tempo que este último se mantém fiel ao enredo. Pensada a perspectiva a partir da relação do texto com o autor, pode-se dizer que a adaptação é o texto que inscreve um novo discurso, a partir do texto primeiro, em uma linguagem capaz de articular o dizer que se mantinha em silêncio antes de ele reatualizá-lo para uma comunidade cultural de que o leitor participa.

Justificados os conceitos das terminologias aqui utilizados, tratemos da segunda questão que carece de esclarecimento: a palavra adaptação.

O termo "adaptar", hoje, é comumente usado para definir a transformação de uma obra literária para as várias artes e mídias, da narrativa romanesca ao cinema, ao teatro, à TV. Os clássicos da literatura chegam ao mundo inteiro através de outros meios que não os

⁶ No Brasil, a Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor "a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica". Sobre os direitos patrimoniais do autor, estes "perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil". Disponível: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/l9610.htm> Acesso: 4/08/09.

impressos. Há mais de cinco séculos da produção da obra shakesperiana, *Romeu e Julieta* tem sido adaptada nos infinitos campos e áreas do cinema, da música, das HQs com a *Turma da Mônica*, da literatura e do próprio teatro, gênero em que o autor inglês escreveu essa história. O drama mantém-se famoso nas produções cinematográficas atuais. O clássico de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, recém-adaptado pelo cineasta estadunidense Tim Burton, filme com estreia prevista para março de 2010 nos Estados Unidos, também já teve seu texto transformado sob as mais diversas materialidades. Muitos romances literários brasileiros, destacando-se os de José de Alencar e os de Machado de Assis, são fontes de enredos telenovelísticos no país desde 1951⁷. Sob uma perspectiva cultural moderna, a adaptação é também produzida para a materialidade do texto escrito, objeto de interesse de nossas reflexões.

Com efeito, esse gênero, que designa um texto oriundo de outro, a partir de sua reescritura, a fim de atender a novos usos, nem sempre foi reconhecido com tal nomenclatura. A prova disso é que dicionário *O Vocabulário Portuguez & Latino*, de Raphael Bluteau, datado de 1712, não traz a forma substantivada adaptação, mas o verbo “adaptar”, conceituando-o como “appropriar, accommodar, mostrar a aptidão, ou proporção, que huma colfa tem com outra”. Na ausência de termo específico do que se concebe atualmente como adaptação, recorremos ao vocábulo “traduzir”, cuja melhor aproximação semântica nos parecem ser as formas *hum Autor, Scriptorem vertere, ou convertere*.

Deslizando para a dicionarização mais moderna, o dicionário de Aurélio (2004) apresenta o seu significado como “a transformação de uma obra literária em representação teatral, cinematográfica, radiofônica ou televisionada”. Por outro lado, o dicionário de Houaiss (2002), cuja fonte de datação é de 1821, entre as muitas rubricas do termo, conceitua, para a da “literatura”, a adaptação como “a transposição de uma obra literária para outro gênero”.

Os resultados das acepções dicionarizadas do termo mostram que a adaptação não teve sempre o significado de hoje, razão pela qual a Literatura – denominação anacrônica para os séculos anteriores ao XVIII – igualmente não esteve sempre ligada às Belas-Letras. A definição que comumente estabelecemos para Literatura como certos escritos, denominados cânone literário; este, selecionado por uma instituição acadêmico-literária nos quais se incluem críticos, professores de literatura e outras autoridades ligadas às letras, não se aplicava de modo algum ao conceito atribuído nos séculos XVI e XVII.

Eagleton (2003) questiona essa definição quando mostra que na literatura inglesa dessa época figuram Shakespeare, Webster, Milton, ao lado de sermões e autobiografia

⁷ Cf. REIMÃO. Sandra. “Telenovelas adaptadas de romances brasileiros e seus materiais publicitários”. In ABREU (2002). Sobre a relação da literatura com a televisão pelo viés da adaptação, a autora apresenta um estudo mais completo em *Livros e Televisão: Correlações*, livro publicado em 2004 pela editora Ateliê.

espiritual, e, na francesa, Corneille e Racine, ao lado de filosofia, máximas, tratados, ensaios e cartas. Para ele, “não era o fato de ser ficção que tornava um texto ‘literário’ – o séc. XVIII duvidava seriamente se viria a ser literatura a forma recém-surgida do romance, – e sim sua conformidade a certos padrões de ‘belas letras’”. A rejeição do novo gênero que se formava na época, dando primazia à experiência individual em detrimento da preferência clássica pelo geral e universal, é análoga à da classe letrada, conservadora em relação à adaptação, que a vê como um texto “menor”.

Dessa forma, a ausência de definição para a adaptação, dicionarizada em determinado período, denota que o termo não apresentava o mesmo significado com o qual o tratamos hoje. Como era comum, a forma como se procedia em relação às adaptações era a mesma quando se tratava das traduções, ou seja, não havia muita diferença entre uma e outra, segundo informa a acepção “traduzir” atribuída a um autor como o ato de verter ou converter uma obra. Aliás, são muitas as dificuldades em precisar definições acerca do que seja adaptação e tradução, uma vez que elas se confundem em suas funções.

A inexistência da definição voltada para os clássicos literários se dá também modernamente, haja vista o dicionário de Aurélio só reconhecer a adaptação quando esta diz respeito à transformação de uma obra literária para o teatro, cinema ou televisão, concepção segundo a qual a adaptação pode estar revestida da ideia de que ela não pode servir à produção literária. Diferentemente dos demais lexicógrafos, Houaiss inclui expressamente a adaptação na rubrica da “literatura”, admitindo a transposição de uma obra literária para outro gênero, mantendo-se ou não o gênero da obra original. Esta definição é a que mais se aproxima do que foi denominada, para esta pesquisa, adaptação.

Para a expressão “texto original”, tomemos como referência o sentido atribuído por Arrojo (2002). Segundo a autora, questionando a estabilidade de qualquer texto, seja “original” ou não, o tradutor – e o adaptador (devemos acrescentar) – é também “produtor” de significados. Mediante tal concepção, ela substitui a expressão “texto original” por *texto de partida*:

Tradicionalmente, o “original” se refere ao texto a partir do qual se “origina” a tradução. Mas, por associar o texto a ser traduzido à “origem”, a denominação *texto original* pode sugerir também que toda tradução não passa de uma tentativa de reprodução, cópia sempre imperfeita e sempre inferior ao modelo, à matriz “original” (ARROJO, 2002, p.79).

Durante nosso processo de investigação, verificamos que o termo adaptação só aparece nas inscrições recentes das obras clássicas. Antes disso, um amplo arquivo de vocábulos registrava procedimento semelhante ao utilizado para expressar a mudança de reescrituras, porém sem haver registro textual desse fenômeno. Em algumas dessas

reescrituras, a adaptação se confunde com a tradução, à medida que as atribuições dadas aos textos traduzidos são também estendidas às adaptações. A imprecisão do termo percorre o discurso dos historiadores e as inscrições nas próprias obras, conforme veremos no decorrer deste estudo. No compêndio pedagógico do século XVI, por exemplo, o *Ratio Studiorum* recomendava as leituras dos gêneros pagãos a fim de servirem como modelos da retórica sob a designação “escolhida e expurgada”. Clássicos como Cícero, Ovídio, Plutarco, Sêneca, Quintiliano, entre outros, figuraram nas escolas jesuíticas de todo o Brasil colonial em versão selecionada e adaptada aos valores preconizados pela disciplina eclesiástica que necessitava expurgar o que ofendia a Igreja e a Corte. Com o mesmo objetivo de ensinar regras do bem escrever e do culto à retórica, Thomás de Aquino e Santo Agostinho, respectivamente, “comentavam”, “glosavam”, “reliam” Aristóteles e Platão. Além disso, em fins do século XVIII e início do XIX, no Brasil, “seletas latinas”, “*ad usum delphini*” de clássicos da Antiguidade aparecem como inscrições de obras em que se fazem notar marcas típicas de obras adaptadas. No final do XIX e começo do XX, expressões como “para uso das escolas brasileiras”, “anotada para uso das escolas”, “anotada para a leitura da infância e do povo” são comuns nas capas e contracapas dos livros, indicando uma versão mais adequada ao aparato didático. Exemplo representativo dessa referência é a obra *Os Lusíadas*, de Camões⁸, de larga utilização nas escolas brasileiras tanto no Império quanto na República. Começa-se a perceber, contudo, que os registros de obras que traziam formas como “adaptação”, “recriação”, “adaptada”, “traduzida e adaptada”, “contada por”, “versões condensadas e resumidas” estão mais evidenciados a partir do século XX – e são marcas assaz reconhecidas nas obras de Monteiro Lobato a partir dos anos 20 – quando se torna comum indicação de tal leitura pelas editoras.

Ao longo da pesquisa, percebeu-se que adaptação consiste em um gênero de múltiplas feições, cujo sentido e forma possuem variação. Para o mesmo livro, por exemplo, existem inúmeras “adaptações”, assumindo muitos nomes para a mesma categoria, entre eles tradução, versão, condensação, contar, recontar. Sobre as formas mais conhecidas de reelaboração⁹ de texto, a recém-lançada *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa* define, para a produção de um texto (texto meta) derivado de outro (texto fonte), cinco modos: tradução, paráfrase, paródia, plágio e retificação. A tradução, modo que nos interessa mais especificamente nesta pesquisa, é definida como

uma variedade de reescrita de um texto, em que o texto meta é reelaborado em uma língua diferente daquela em que foi produzido o texto fonte.
Tradução e paráfrase mesclam-se no gênero 'tradução adaptada', comum

⁸ A primeira edição escolar de *Os Lusíadas* feita no Brasil data de 1856. (Cf. ARROYO, 1990).

⁹ Utilizaremos a partir de então a nomenclatura “reelaboração” e “reescritura” de um texto, assumindo o sentido apresentado por Azeredo.

quando se trata de traduzir obras literárias muito extensas para o público infantil ou infanto-juvenil (AZEREDO, 2009, p. 99, grifos nossos).

Observa-se que o conceito de tradução corresponde à reescritura de clássicos estrangeiros em língua portuguesa, no entanto, o autor utiliza, para conceituar o que denominamos adaptação, o termo “tradução adaptada”. Para a delimitação desse tipo de tradução, Azeredo afirma que dois modos de reelaboração de textos – tradução e paráfrase – mesclam-se para formá-lo. Nessa concepção, o texto adaptado é a combinação da reescrita de um texto “em uma língua diferente daquela em que foi produzido o texto fonte” acrescido do refazimento de um “texto fonte em função de seu conteúdo – conforme definição do autor dada à paráfrase. Nesta categoria, estão incluídos resumos, condensações e adaptações, informação que nos permite entender que existem duas formas de reelaborar uma obra literária: uma, através da denominada “tradução adaptada”, em que o texto é construído mediante a junção do processo de tradução e paráfrase; e a outra, em que o texto se constrói mediante o processo parafrásico.

Considerando a adaptação como um processo de reelaboração de uma variedade de reescrita textual, incluída na categoria paráfrase, valemo-nos da posição de Affonso Romano de Sant’Anna (2008), em ensaio no qual o autor discute as noções de paródia e paráfrase. Diferentemente da consecução de dados históricos construídos em relação à paródia, o crítico não encontrou uma história para o termo paráfrase, o que pode justificar a não-história desse termo, em virtude de o recurso parafrástico estar ao lado da imitação e da cópia. E a essa ausência havemos de nos inclinar, pois, em geral, a história se interessa pelo acréscimo, pela ruptura e não pela repetição. Embora emita tal concepção, o estudioso acaba mostrando um sentido diversificado para o termo, emprestado do dicionário inglês *Literary Terms: A Dictionary*, dos autores Beckson & Ganz, que assim o define:

É a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão. (SANT’ANA, 2008, p. 17).

Na verdade, para Sant’Anna, quando a literatura se apropria¹⁰ de outras linguagens, cria um novo espaço a partir do qual elas podem ser relidas de forma parafrásica ou parodística, e, em ambos os casos, sempre haverá um grau de *desvio*, seja *mínimo*, *tolerável* ou *total*. Dessa forma, com base nessas concepções e nos traços que revelam os textos adaptados, apresentados e analisados nesta Tese, podemos definir a adaptação como um procedimento textual em que se utiliza da obra literária, em língua estrangeira, ou já traduzida, ou ainda em língua nacional, adequando o seu conteúdo a um determinado

¹⁰ A apropriação, segundo a noção dada por Sant’anna, é uma técnica em que os autores fazem uso de textos alheios, mantendo ou subvertendo o sentido do texto original.

público. As (in)definições para distinguir tradução de tradução adaptada ou, ainda, de adaptação talvez se dê pela dificuldade mesma em separar um procedimento de outro, posto que nesta atividade de reelaboração plural há um outro “autor” – tradutor/adaptador –, que tem em vista um leitor para seu texto. O fato também pode justificar as várias nomenclaturas para o que se designa adaptação na história da leitura de nosso país.

Em virtude da dificuldade para instituir definições precisas à categoria adaptação, especialmente entre esta e a da tradução, posto que um trabalho determinado como tradução pode ser perfeitamente uma adaptação, delimitamos para análise do *corpus* desta Tese obras do século XX, quer reflitam sobre questões literárias, nas vozes dos historiadores da literatura, quer sejam as próprias produções literárias, em que estejam presentes termos ou expressões indicadores de adaptação ou o que já esteja autodenominado na própria inscrição de sua materialidade como tal.

Devemos ressaltar para esta pesquisa, em especial, a contribuição de Leonardo Arroyo (1990), que com a obra *Literatura Infantil Brasileira* apresenta um profundo conhecimento das bases fundamentais da nossa cultura, desde o período colonial até 1966, data em que o estudioso deu por fim seu exaustivo trabalho pessoal de pesquisa, conforme confessa no prefácio do livro, publicado um ano depois. Seu inventário crítico, através de uma perspectiva periodológica sobre toda uma produção literária brasileira de uma época, nos permitiu seguir os vestígios de reescrituras de clássicos literários, contribuindo para traçar uma história das adaptações no Brasil. Como nosso objetivo é apresentar a adaptação como uma prática de leitura histórica, somamos a esse *corpus* a análise de catálogos atuais de editoras que trazem um grande volume de obras que se enquadram nesta categoria.

Este processo de investigação vem sendo alimentado desde o Mestrado, quando pesquisávamos a respeito das mais variadas adaptações em que era lida a obra italiana, do século XIX, *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi. Embora não tenhamos elaborado, na Dissertação (FORMIGA, 2004), um estudo sobre adaptação como objeto tão presente, focalizando de forma mais específica algumas das adaptações collodianas, descobrimos a escassez de estudo desse suporte dos clássicos para crianças à medida que verificamos o volume de clássicos adaptados que circulavam no Brasil.

Durante o processo investigativo, foi possível verificar que os poucos trabalhos acadêmicos acerca do gênero eram mais voltados para o estudo comparativo entre a obra integral e a adaptada. As poucas pesquisas na área, no entanto, não condiziam com a vasta produção de clássicos adaptados no mercado brasileiro. Assim, considerando o volume dessas obras bem como sua circulação e usos na escola, optamos por construir um trajeto histórico desses textos, notadamente no Brasil, desde fins da República, época em que a maioria da cultura literária advinha de livros importados, especialmente da cultura europeia,

até os dias de hoje, quando se verifica um grande número de obras adaptadas nos catálogos das editoras.

Detectado o lugar menor que ocupa nas pesquisas acadêmicas, e tendo em vista o número significativo de leituras, oriundas de textos adaptados, esta investigação vem suprir um pouco essa lacuna. Há de se convir que essas produções careciam, sem dúvida, de um trabalho de pesquisa, justificado, inclusive, por fazerem parte de uma prática de leitura cotidiana de leitores do ensino fundamental, que efetivamente leem através das adaptações.

Ainda justificando a necessidade desses estudos e recorrendo um pouco a fatores históricos, é possível dizer que, durante o período colonial, na falta do domínio da língua francesa por parte da comunidade brasileira, por exemplo, aliado ao abismo linguístico existente entre o Brasil e o país lusitano, houve a emergente necessidade de tradução e adaptação de obras estrangeiras serem vertidas para o português do Brasil. Em razão disso, os livreiros-editores se lançaram num movimento de reescrituras dessas obras, recorrendo a escritores que os adaptassem para consumo dos novos leitores que aqui se formavam. Assim, podemos reconhecer que o contato com o acervo cultural de outras terras impulsionou o projeto de criação de nacionalização do livro em nosso país, oriundo, aliás, de um projeto mais amplo no qual se incluía, sobretudo, a autonomia sociopolítica. Nesse contexto, a formação de uma literatura voltada para o público jovem brasileiro¹¹ deve muito às obras importadas traduzidas e adaptadas; e, ainda que certos autores denominem somente de simples tradução de uma obra, os procedimentos são também indicadores de adaptação.

Das leituras coloniais até hoje, os registros impressos pesquisados comprovam a prática histórica da leitura desse gênero em nosso país, reconhecidamente desenvolvida no meio escolar, embora também realizada fora dos preceitos pedagógicos. Especialmente no período da Colônia e parte do Império, dada a pouca presença desse bem no país, os livros de leitura compreendiam todo e qualquer texto cuja indicação atendesse à prescrição de educar e instruir a criança e o jovem na escola. Nesse aspecto, vemos, pois, a grande contribuição dos textos adaptados em meio aos didáticos, já que serviam de apoio aos professores na aquisição da leitura e da escrita.

Encontramos nas reflexões de Roger Chartier, em seus inúmeros estudos sobre a história do livro e sobre a cultura letrada, importante contribuição para pensarmos acerca desse gênero tão lido, mas ao mesmo tempo reconhecidamente “menor” por muitos críticos no âmbito da instituição acadêmico-literária. Numa perspectiva da sociologia histórica das práticas de leitura, tem-se por objetivo identificar, para cada época e para cada meio, as

¹¹ A esse respeito, consultar um dos trabalhos pioneiros de natureza teórico-crítica acerca do surgimento da literatura infantil no Brasil, Zilberman e Lajolo (1985).

modalidades partilhadas do ler – as quais dão formas e sentidos aos gestos individuais –, e que colocam no centro da sua interrogação os processos pelos quais, face a um texto, é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação (CHARTIER, 1990).

Partindo do domínio ainda pouco sedimentado pelas produções académicas, como uma primeira justificativa para o desenvolvimento desse estudo, a trajetória que optamos seguir, qual seja a dos registros dos impressos adaptados em nosso país, a partir de obras integrais pertencentes à tradição clássica, está associada a um esboço histórico-cultural de onde se puxam os fios necessários para compreender o processo de produção e circulação das adaptações nele surgido. Além dessa, duas razões fundamentam a escolha do objeto. A primeira diz respeito ao discurso da adaptação de clássicos que se reveste de conservadorismo e anacronismo quando se repele tal texto em função de lhe atribuir uma leitura não legitimada feita por intérpretes não autorizados.

Para dizer como Certeau (2000, p. 267), “a utilização do livro por pessoas privilegiadas o estabelece como um segredo do qual somente eles são os ‘verdadeiros’ intérpretes”. Pensamento ratificado por Goulemot (2001, p. 107), quando defende que importa “menos o discurso crítico sobre as obras do que a prática de uma leitura cultural, lugar de produção de sentido, de compreensão e de gozo”. Assim, quando o “passaporte” é estendido a outros intérpretes não socialmente autorizados, que não os antigos clérigos ou os modernos críticos, o texto adaptado é cerceado, condenado a um texto não pertinente.

Essas questões nos levam ao enfrentamento do segundo discurso prescritivo, o qual defende o cânone literário como textos convencionalmente inalteráveis, urdidos ao longo de nossa história cultural de sacralização. Eagleton (2003, p.17), questionando a valorização da imutabilidade das obras literárias, afirma que todas são “‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem: na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’”. Semelhante posição é defendida por Manguel (2008), ao tratar das apropriações históricas das obras atribuídas a Homero. Segundo o historiador,

quando pensamos, após fechar Homero, “Ah, agora me apropriei da *Ilíada*” – ou da *Odisséia* –, queremos dizer que tornamos nossa uma história que muitos outros, há muito tempo, anotaram, refundiram, interpretaram, adaptaram, e que, com seus testemunhos ecoando mais ou menos alto em nossos ouvidos, tentamos impor nossos gostos e preconceitos sobre uma cacofonia de bandas de um homem só (MANGUEL, 2008, p. 9, grifos nossos).

No campo dessas concepções, acreditamos que o discurso associado à postura de que o texto literário é fixo, eterno e imutável pode estar relacionado à própria definição de literatura como uma escrita valorativa que, como tal, deveria permanecer em sua

sacralização. Os guardiões desse discurso, no entanto, se esquecem de que, à medida que as sociedades se apropriam dos textos, eles vão sendo reescritos, adaptados às suas novas produções sociais de inscrição. A leitura da epopéia de Homero em grego, hoje, é lugar de regozijo para uns poucos leitores que leem nessa língua, e, mesmo que o façam, não se pode garantir escapar das várias transformações sofridas ao longo de muitos séculos. A ilusão de se ler uma obra literária em sua forma original, “se alguma vez existiu coisa tão pura” – repetindo a expressão de Manguel (2008) –, é uma imposição da instituição acadêmico-literária, não do leitor nem tampouco do próprio texto. Partilhando da mesma opinião, Paz (2007) afirma que “nenhum texto é inteiramente original porque a própria linguagem, em sua essência, já é uma tradução”. Assim, é ingênuo supor que toda leitura é feita de forma integral, haja vista sua apropriação não se dar de maneira igual para todos os leitores.

Na contramão da posição do discurso da imutabilidade da literatura, corroboramos a ideia de Manguel, pois acreditamos que, ao lermos uma obra literária, ela, ao longo do tempo, foi anotada, refundida, interpretada, adaptada. Quando, a princípio, escritos em folhetins dos jornais cariocas, os romances de Machado de Assis, por exemplo, foram transformados em livro, evidentemente empreenderam mudanças, considerando que o suporte em que inscrevera primeiramente seus textos era outro. Nesse aspecto, verifica-se que os dispositivos tipográficos têm grande importância na produção de sentido do texto, uma vez que

dão suportes móveis às possíveis atualizações do texto, permitindo um comércio perpétuo entre textos imóveis e leitores que mudam, traduzindo no impresso as mutações de horizonte de expectativa do público e propondo novas significações além daquelas que o autor pretendia impor a seus primeiros leitores (CHARTIER, 2001, p. 100).

Para Mckenzie (2004), ratificado por Chartier (2001), o texto não atua sobre o leitor por si só, mas através de uma materialidade, de um formato, de imagens, de uma capa, da distribuição, e de outros elementos que vão contribuir no processo de construção de sentido do leitor. Se continuarmos a ignorar outras formas materiais, que implicam formas de entendimento de texto, estaremos admitindo a autoridade imposta pelo texto de que ele só tem uma forma de ser lido, ignorando a relação que se estabelece entre a leitura, o leitor e sua materialidade, condição de que não se pode prescindir no momento de sua produção cultural. Essa condição relacional se configura, então, como um outro motivo pelo qual se faz necessário pesquisar sobre a adaptação, cuja forma de transmissão tende a direcionar o leitor a “caçar” sentidos – metáfora utilizada por Certeau (2000) – os quais não poderiam ser inferidos do texto de partida. Para tanto, pretendemos buscar respostas, de forma que, ao

final de nossa investigação, possamos construir uma parte do processo histórico que autoriza o recorte e a leitura de uma obra por tantos leitores.

A partir das concepções aqui assinaladas, é necessário reconhecer as repercussões estabelecidas entre autor, adaptador, texto e leitor numa interação com outros atores (editores, ilustradores), promovendo à adaptação seu acabamento. Estes agentes, ao criarem estratégias e formas de leitura, favorecem ao leitor – através desse novo suporte, isto é, os textos adaptados – sua participação nas operações de construção do sentido de uma obra literária, o que, no texto primeiro, não seria possível.

Nesse sentido, a leitura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades, de significados, graças à maneira como lhe foi oferecido o texto – modificado, remodelado, alterado em sua materialidade –, motivo pelo qual romper determinados monopólios do dizer é permitir confrontar os discursos dos letrados e as práticas de que se revestem os textos. Não podemos perder de vista que a leitura se constitui de uma necessidade social à medida que os discursos concernentes a ela ditam, através de alguns aparelhos ideológicos (Igreja, Escola, Estado, Família, meios midiáticos, entre outros), a sua importância. Como consequência, as pessoas leem, e, para tanto, as instituições bem como os demais instrumentos da linguagem reinventam estratégias para a consolidação dos diferentes discursos – autoritário, informativo, prazeroso, apelativo. Assim, embora não discutamos aqui as condições de possibilidades e de eficácia de uma política de leitura, é perceptível que essa prática não se apresenta uniformemente a todas as categorias de consumidores, o que é natural, haja vista a necessidade diversa desse produto, ou seja, dadas as possibilidades de textos oferecidos pelo mercado livreiro, os leitores – crianças, velhos, homens, mulheres, intelectuais – absorvem-nos conforme suas necessidades. Ademais, devemos considerar a relação múltipla dos leitores com esse objeto.

Para alguns, determinadas leituras são feitas às escondidas porque não são aceitas pela demanda convencional, tais como os livros *best-sellers*, de auto-ajuda, de teor pornográfico, livretos românticos etc. Para outros, essas leituras servem tão-somente às experiências individuais ou coletivas no exercício profissional. Em se tratando, no entanto, da ideia inscrita por muitos críticos e intelectuais, de que os textos constituem objetos fixos, estáveis e de que os critérios de julgamento sobre a literariedade é a determinante – ideia da qual discordamos –, vemos, por exemplo, inúmeros clássicos serem apontados em listas, sob a denominação de “melhor obra”¹², quando, na verdade, parte delas sequer apresenta

¹² Em análise sobre a eleição promovida pela *Folha de São Paulo* e pela *Revista IstoÉ*, para eleger as melhores obras e autores de ficção, e da qual participaram como julgadores parte da intelectualidade e personalidades brasileiras, a pesquisadora Márcia Abreu escolhas diferenciadas. Segundo ela, “alterando o júri, modifica-se também a lista de vencedores. Isto deixa claro que o ranking apresentado como “os melhores”, na verdade, indica os melhores para algumas pessoas. (...) Não há consenso quando se trata de gosto e, especialmente, de gosto literário”. Portanto, tais listas, embora revelem a média dos gostos particulares de algumas pessoas, não indicam um padrão estético universal. (ABREU, 2006).

que tam b

tradução em nossa língua. Isto sem contar, que, mesmo aquelas que já foram traduzidas, tornam-se inviáveis devido a uma série de fatores que dificultam a leitura, entre eles as transformações linguísticas. Segundo Abreu (2006, p. 107), “os critérios de avaliação do que é boa e má literatura, e até mesmo de que gêneros são considerados literários, mudam com o tempo. Não há uma literariedade intrínseca aos textos nem critérios de avaliação atemporais”.

Vários são os estudos acerca das influências literárias no Brasil, contudo poucos tentaram recuperar ou reavaliar determinadas práticas de leitura, deixando de lado as reescrituras de obras da literatura que muito contribuíram para o desenvolvimento de nossa produção artística. Críticos literários respeitadíssimos nos meios acadêmicos praticamente ignoram a referência a essas produções, e quando o fazem é de maneira pouco apreciativa. Alfredo Bosi, por exemplo, em *História Concisa da Literatura*, faz uma menção aligeirada às “traduções de poesia”, sobre as quais, segundo o crítico, “sempre se tende a fazer juízo severo, tal é a soma de soluções infieis ou canhestras que a história literária tem registrado” (BOSI, 1972, p. 538). Nessas traduções poéticas – em que estão incluídas as obras *O Vento da Noite*, de Emily Brontë, “vertido livremente, mas com verdadeiro espírito bronteano, por Lúcio Cardoso”; *Antígona*, de Sófocles, “em finas traduções de Guilherme de Almeida”; *Hamlet*, de Shakespeare, “por Péricles Eugênio da Silva Ramos, que soube encontrar para ambos felizes soluções” – observam-se, através dos termos, características que também podem ser atribuídas às adaptações.

Já Antonio Candido (1975) admite as influências da tradução, ao registrar a quantidade de traduções feitas entre 1830 e 1854, referindo-se sobretudo aos romances “de segunda categoria” traduzidos do francês. Historicizando esse gênero, o crítico levanta a seguinte questão fundamental: “Quem sabe quais e quantos desses subprodutos influíram na formação do nosso romance?”

Contrariando a crítica que julga a adaptação um texto “menor”, uma última justificativa se dá em razão de ser este um gênero bastante lido tanto no meio escolar como fora dele, se considerarmos que a formação literária constitui-se na transmissão ativa de bens simbólicos culturais que independe do controle pedagógico da leitura¹³. Esse lugar de pouco mérito que ocupa a adaptação pode ser justificado em função de um dos seus destinos: leitores ainda inábeis e em contexto escolar, ou leitores que, por considerarem que certas obras se encontram distantes das convenções linguísticas e estéticas de sua prática, aderem às reescrituras. Tal posição se assemelha ao mesmo papel desempenhado até pouco tempo pela literatura infanto-juvenil, uma produção cultural considerada inferior dentro

¹³ Foucault (2001) discute procedimentos de controle e de delimitação do discurso, os quais se apoiam também sobre o suporte institucional de que faz parte a escola.

do universo literário. A justificativa pode estar enraizada no próprio conceito de criança¹⁴, visto que durante muito tempo as crianças eram consideradas homens e mulheres em “miniatura”, logo insignificantes enquanto tais; assim, os livros se prestavam a todas as idades porque não havia exigência de uma classificação em gênero “infantil” ou “adulto”.

Cecília Meireles (1984), em 1951, discutindo sobre os problemas da literatura infantil, já afirmava que os livros que constituem a “‘biblioteca clássica’ das crianças foram selecionados por elas. Muitos traziam inicialmente, esse destino; outros que o traziam, foram postos de lado, esquecidos. Ainda outros, envelheceram: serviam ao leitor de uma época, não ao de todas as épocas”. Passado mais de meio século, os livros destinados à categoria infantil se multiplicaram, e, dentre as obras que permaneceram e as novas produções feitas especialmente para este público, perduram muitas narrativas adaptadas. A necessidade de reescrever tais obras surgiu a partir do aparecimento da infância como uma idade que requeria tratamento diferenciado, assim, o mercado livreiro, com a anuência da escola, passou a oferecer os livros com *status* especificado ao reconhecimento desse novo público leitor que se formava. A história da leitura dirigida às nossas crianças no universo escolar, portanto, confunde-se com a história das adaptações dos clássicos literários, uma vez que o público infanto-juvenil é o maior destinatário dessas publicações, conforme atestam os catálogos de muitas editoras.

Como as adaptações estiveram intimamente ligadas aos propósitos didáticos, naturalmente trataremos de forma prioritária de seu destino escolar, embora reconheçamos que tais textos não serviram, e não servem, apenas, a esse contexto, se considerarmos que as modalidades de leitura aplicadas à escola não são universais. Não podemos nos esquecer de que, antes de serem escritas para a ambiência institucionalizada da escola, algumas narrativas, hoje estabelecidas no sistema literário, já faziam parte do imaginário popular, portanto, recontadas oralmente de geração em geração no ambiente familiar. Na França, por exemplo, um estudo revelou que a leitura era promovida pela Igreja e pela família mesmo entre as classes menos escolarizadas, como a das moças (CERTEAU, 2000)¹⁵.

A apropriação de textos sem distinção de categoria de público era natural, já que as idades se misturavam e todos compartilhavam das mesmas atividades; mesmo sendo feitos para adultos, alguns livros caíam no gosto das crianças e até hoje são considerados clássicos no gênero da literatura infantil, como as fábulas de La Fontaine, século XVII, inspiradas na obra do grego Esopo, do século VI a.C; os contos de Perrault e de Fénelon,

¹⁴ Sobre a descoberta da infância, Ariés (1981) afirma que começou em torno do século XIII, e sua crescente evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia durante os séculos XV e XVI. Ele ressalva, no entanto, que os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significantes a partir do fim do século XVI e durante o século XVII.

¹⁵ Segundo Certeau, embora a escola tenha tentado unir as capacidades de ler e escrever no passado, apenas no século XIX foi possível, de fato, uni-las.

no século XVII; e os primeiros modelos de romances modernos *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, no século XVIII.

Com os usos dessas reescrituras, comprova-se que, na ausência de um texto criado especificamente para o público infantil e em face do reconhecimento desse público como leitor, surge a necessidade de adequar os textos já existentes, adaptando-os a essa nova categoria de leitor. Quando do surgimento do romance, a ideia de originalidade, de obra única, não existia, havendo a noção de mimese, de cópia, que conferia um enfoque à grande parte do pensamento ocidental até o século XVII. A corrente partidária da originalidade é do século XVIII, quando o “novo em caráter ou estilo” se distinguia dos enredos tradicionais, refletindo a tendência geral das culturas. Segundo Watt (1996, p.15),

o primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.

As formas literárias, portanto, nem sempre refletiram essa orientação “individualista e inovadora” do romance, pois o fato de a adaptação se prestar à cópia e à imitação nada mais é do que um reflexo das convenções formais aceitas como modelo de uma época. O termo “original”, que passou a designar o “não derivado, independente, de primeira mão”, significava na Idade Média “o que existiu desde o início” (WATT, 1996, p.15). Tais posturas anacrônicas nos estimulam a discutir a concepção aristocrática da adaptação, a qual mostra o texto adaptado enquanto sinônimo de texto inferior, “menor”, por ser reescrito a partir de um objeto supostamente inalterável. Essa posição, porém, que já serviu ao panorama cultural de outras épocas, não condiz com a constituição histórica na qual a literatura se insere. Nesse aspecto, faz-se necessário reconhecer a adaptação como um modelo histórico que se funda na ideia de imitação com um sentido positivo, se considerarmos o jogo da diferença e semelhança provocado pelos discursos.

O discurso negativo que prolifera sobre a adaptação parece ser análogo ao do romance antes de ser elevado a uma categoria de gênero literário de sucesso junto ao grande público. Consagrado somente no século XVIII, o romance foi considerado por muito tempo um gênero sem *pedigree* e ignorado como leitura “correta”, mas preferido do público europeu e brasileiro, mesmo à revelia das posições conservadoras. As adaptações parecem padecer do mesmo mal. A diferença é que o romance ascendeu particularmente no gosto também dos eruditos, enquanto a adaptação continua a carregar um *status* de gênero subalterno para esta categoria, embora sirva a um amplo público de leitores, considerando o volume de suas produções atualmente. A esse respeito, Barbosa (2008a, p. 39), ao

discutir o significado atual do termo clássico, afirma que “as finalidades e os propósitos da leitura, bem como o nome que damos aos livros e aos autores que lemos, são um ato histórico que muda com os tempos, porque mudam as maneiras “corretas” de ler, de receber e de falar sobre ela”.

Além do enfoque sobre a questão da originalidade, a adaptação não diz respeito apenas a uma construção de sentido produzida para determinados leitores, uma vez que se constitui numa forma de produção, que, assim como qualquer outro bem cultural, se insere em um processo coletivo envolvendo todos os profissionais mediadores entre os textos adaptados e os leitores. Contrariamente à crítica tradicional, defensora da ideia de que o significado de uma obra literária pode ser totalmente determinado pelos seus “protocolos linguísticos”, seguimos o posicionamento de Chartier (2002), o qual defende que os modos de impressão e de representação dos textos nos mostram que o significado de uma obra depende da maneira como ela é apresentada aos seus receptores. Semelhante posição é dada por McKenzie (2004), quando assinala que um texto impresso altera radicalmente o sentido em conformidade com sua apresentação tipográfica, formato, paginação, ilustrações e organização. Do mesmo modo, Darnton (1990) sublinha que a história do livro se insere num amplo circuito de comunicação que parte do autor ao editor, ou livreiro, ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor até o leitor, que completa esse circuito. No caso das adaptações, as quais também se incluem na história dos livros, a construção do significado atribuído por meio delas depende, em grande parte, das formas de transmissão pelas quais chegam ao leitor aliados aos discursos pertinentes à época e ao lugar a que pertencem. Assim, o texto adaptado mostra como certas formas textuais e discursivas podem colaborar na compreensão da leitura em diferentes contextos de recepção. Além disso, mostra como a intervenção não somente dos adaptadores, mas dos editores e ilustradores é determinante, pois, graças a eles, outras formas de ler são dadas a muitos leitores. Afinal, como se realiza o primeiro contato do leitor com o livro senão pelo imediato caráter sensorial em sua configuração externa, através da capa, da ilustração, do tamanho, do título, do nome do autor, da letra, do selo editorial?

Dessa forma, longe de algumas explicações anacrônicas de que os textos adaptados deformam a versão primeira ou, ainda pior, são ignorados por parte do universo acadêmico, nossa pesquisa, além de delinear seu processo histórico, apresenta as rupturas por que passam e passaram algumas modalidades de composição e de apropriação oral – a exemplo da cultura européia na era pré-Gutenberg, quando os textos sofriam alterações de acordo com os interesses de quem lia e repassava os conteúdos, que, por sua vez, sofriam novas modificações quando recontados – e do escrito, como foi feito com a Bíblia, com os clássicos da Antiguidade greco-latina e com muitas narrativas da literatura universal e nacional. Semelhante à Igreja, cujos clérigos se autodenominavam os intermediários

obrigatórios entre a Palavra divina e os fiéis, o texto literário assume ou tenta assumir a mesma posição de sacralidade da Bíblia (CERTEAU, 2000).

Esta produção não apenas torna visível o papel fundamental desempenhado pela adaptação ao longo da história, como bem simbólico, historicamente constituído e que faz parte da construção cultural do Brasil mas também traz à tona a discussão de um objeto que está estreitamente ligado à história da literatura, da leitura, do leitor e do livro, de forma a pôr em evidência esse modo legítimo de escrever e de ler, feito a partir de uma reelaboração do texto clássico. Nessa operação, várias abordagens são propostas: Desde quando se adapta no Brasil? Por que e para quem é feita a adaptação? Quais os clássicos mais adaptados? Para uma abordagem verossímil, porém, e não anacrônica desse objeto cultural, tenta-se restituir essa prática de escrita e de leitura existente desde os clássicos antigos.

Restabelecer, pois, o percurso histórico desse gênero é mostrar como seus usos e circulação permaneceram na atualidade, de forma a enxergar as adaptações literárias como um acervo de leitura e de conhecimento, que, com seus recursos temáticos e formais, pode apresentar o vasto legado da poética universal. Ressaltamos que este estudo não perpassa, prioritariamente, pela validação de juízo de valor entre obra integral e adaptada, equivalente à oposição originalidade *versus* imitação. Trata-se mais de reconhecermos a prática desse gênero histórico, sem perpetuarmos a ilusão de que a obra literária é um objeto sacrossanto. Os porquês de se lerem os clássicos já foram apontados por muitos autores – Ítalo Calvino, por exemplo, em *Por que ler os clássicos* (2004), enumera catorze razões para lê-los; Ana Maria Machado (2002), por sua vez, cita apenas quatro. No último item, entretanto, conforme promete a proposta do título de sua obra *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, a autora mais do que responder à questão “por que ler” apresenta sugestões de “como ler”, haja vista defender que o “primeiro contato com um clássico não precisa ser no original”, pois “o ideal mesmo é uma adaptação bem-feita e atraente”. Assim, confirmando a posição de Calvino de que “ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos”, acrescentamos: ler os clássicos adaptados é melhor do que não os ler de nenhuma outra maneira.

Cabe esclarecer, portanto, que nosso propósito é menos fazer julgamento das adaptações literárias do que evidenciar seu percurso histórico, tomando-as como uma prática cultural de leitura exercida efetivamente, considerando que muitos dos clássicos que circulam entre os jovens leitores são oriundos da intermediação dos adaptadores.

Isto posto, apresentamos a sistematização desta pesquisa, dividida em quatro capítulos, atendendo à disposição exposta a seguir.

Antes de tratarmos dos percursos históricos da adaptação, empreendemos pesquisas bibliográficas, a fim de mostrar como os textos passaram por processos de mudanças em suas materialidades. Dessa forma, no capítulo – **Uma introdução histórica da adaptação** – apresentamos um breve histórico das alterações que a escrita sofre na

mudança de suporte em sua relação com o livro e a leitura, discorrendo sobre as transformações socioculturais por que passaram os impressos da cultura letrada ao longo do tempo. Em seguida, expomos algumas histórias acerca de como os leitores se apropriam de forma desigual dos textos, de forma a demonstrar a pertinência heterogênea da leitura. Além disso, são apresentados também os percursos das adaptações de clássicos desde suas manifestações mais tímidas no Brasil na segunda metade do século XVIII até a consagração do gênero no século XX, quando representava em terras brasileiras a tentativa de soberania, inclusive, cultural.

Em **Os clássicos adaptados na história da leitura**, situamos alguns gêneros que passaram pelo processo de reescrituras, a começar pelo principal e mais editado livro do Ocidente – a Bíblia, seguido dos contos de fadas, indicando sua permanência milenar à medida que ganham novos significados e novas formas, conforme os processos históricos em seus diferentes contextos. Para tanto, analisamos, de maneira mais específica, as transformações do conto *Chapeuzinho Vermelho*. Somados a esses textos mostramos também como certas obras passaram por um processo de adaptação, e multiplicação de gênero, atendendo a comunidades de leitores diversos.

A discussão em torno dos textos e dos autores mais recorrentes no processo de reescritura foi apresentada em a **Adaptação de Clássicos Literários: uma “fórmula editorial” legitimada pelos leitores**. Nesse capítulo, foi feita também uma exposição dos discursos a respeito da adaptação, de como a obra adaptada é concebida por alguns autores, adaptadores, editores, através de marcas deixadas nos frontispícios dos livros, prefácios, notas, advertências, prólogos e entrevistas. Mediante tais discursos, apresentamos questões pertinentes às práticas discursivas que envolvem o ato de traduzir e adaptar. Como exemplo representativo desse procedimento no país, recorreremos a Monteiro Lobato, um autor que estabeleceu um intenso diálogo com a cultura estrangeira, tanto por meio da tradução e adaptação como pela incorporação de textos e personagens à sua própria criação. Nesse capítulo, mostramos também como as adaptações representam um texto marcado desde suas origens pelas interdições diversas, mas, por outro lado, refletimos sobre as razões pelas quais estas são consideradas uma leitura legítima.

Para a produção desta Tese, os catálogos das editoras constituíram amostras fundamentais da produção editorial brasileira neste setor da literatura, pois foi possível analisar a numerosa produção nacional de obras adaptadas de livros para crianças e para adolescentes. Assim, no último capítulo – **Clássicos adaptados: leituras em catálogos de editoras no mercado brasileiro** –, antes de apresentarmos um panorama das obras adaptadas que circulam no mercado atualmente através dos catálogos das editoras, mais especificamente nos da Ática, Scipione, FTD e Escala educacional, discorreremos acerca da relação entre mercado editorial e produção literária. Ainda nesse capítulo, identificamos

obras e autores que, em se apropriando de outros textos e personagens da tradição literária, criaram outras histórias.

Se um texto considerado sacralizado por aqueles que querem prescrever a forma e o sentido alcança novos usos e novos usuários, em virtude das mudanças socioculturais por que passaram e passam ao longo do tempo, evidentemente sua reconstituição histórica merece ser formalizada – como pretendeu esta Tese. Reconstituir, pois, as práticas concretas de leituras é restaurar algumas práticas que se encontram, ainda, obscurecidas por certos discursos autocráticos, e, ao mesmo tempo, compreender os deslizamentos das leituras dos textos no mundo do leitor. Embora tenhamos, inevitavelmente, acabado por expressar ao longo da Tese nosso posicionamento acerca das adaptações, nosso propósito centrou-se, sobretudo, em tornar visíveis tais textos através de um percurso histórico em que se buscou evidenciar um modo legítimo de ler e escrever.

2 UMA INTRODUÇÃO HISTÓRICA DA ADAPTAÇÃO

Dizem que nós, leitores de hoje, estamos ameaçados de extinção, mas ainda temos de aprender o que é a leitura. Nosso futuro — o futuro da história de nossa leitura — foi explorado por santo Agostinho, que tentou distinguir entre o texto visto na mente e o texto falado em voz alta; por Dante, que questionou os limites do poder de interpretação do leitor; [...] por Plínio, que analisou o desempenho de leitura e a relação entre o escritor que lê e o leitor que escreve [...] pelos primeiros fabricantes de livros, que achavam os métodos de leitura de rolos (como os métodos que usamos agora para ler em nossos computadores) limitadores e complicados demais, oferecendo-nos a possibilidade de folhear as páginas e escrevinhar nas margens.

Alberto Manguel (2001)

2.1 O texto entre as transformações do livro e dos impressos

Ao longo da história da leitura, a materialidade dos meios em que ela se configura passou por uma série de transformações formais: da modalidade de transmissão oral ao manuscrito, deste à engenhosa invenção de Gutenberg, do texto impresso ao virtual eletrônico, *e-book*. Naturalmente, as mudanças impingidas pelas novas tecnologias de comunicação alteram as práticas de transmissão da cultura, embora reconheçamos que essas novas formas não anulam as precedentes, uma vez que os leitores não compartilham igualmente das mesmas práticas e modos de apropriação dos textos. Ao contrário, convivem com leituras, algumas inclusive semelhantes, em suportes e formas variadas de divulgação, conforme veremos no decorrer deste estudo, que provoca reflexão fundamentada no pensamento de que os suportes textuais interferem decisivamente no modo de circulação dos diferentes textos/gêneros, entre os quais se situa a adaptação de clássicos. Nesse sentido, o recurso da adaptação, responsável em difundir grandes obras culturais da humanidade e, conseqüentemente, aumentar a sua acessibilidade entre os leitores, se insere na história da escrita e da leitura, razão pela qual empreendemos um breve histórico dos meios utilizados para registrar textos, a partir dos quais mostraremos que essas diferentes modalidades determinam a heterogeneidade da leitura.

Dentre as formas de difusão da cultura, o livro é a que mais se destaca. Suscetível de uma multiplicidade de usos, suas modalidades de ler são múltiplas, diferentes conforme

as épocas, os lugares, os ambientes (CHARTIER, 2004). Representante de um mercado diversificado para seus consumidores, e, como qualquer outro bem de consumo, o livro tornou-se um objeto de produção, pouco a pouco, acessível à massa. Na França, por exemplo, mesmo com a chegada da Internet, ele continua sendo o principal objeto cultural dos franceses, haja vista representar 50% das compras de bens culturais. Permanece, então, a literatura no *ranking* da liderança, com a seguinte distribuição do gênero: 20% do mercado são dos romances franceses e estrangeiros, seguido de 17% das obras infanto-juvenis, acrescido de 11% das histórias em quadrinhos, considerado gênero literário na medida em que autores como Proust foram adaptados em quadrinhos¹⁶. Ainda no que diz respeito ao dossiê sobre livros na sociedade francesa hoje, é importante ressaltar que as traduções representam 14% da produção editorial do país. Entre os estrangeiros mais lidos, ao lado de autores americanos, de uma argelina e de um egípcio, encontra-se o brasileiro Paulo Coelho (KHOURI-DAGHER, 2008).

A França, um país reconhecido no mundo por ostentar um grande consumo de livros, não é o único a exibir resultados satisfatórios nesse setor. Em nosso país, o brasileiro lê, em média, 4,7 livros por ano, e compra, em média, 1,2 exemplar por ano, conforme resultado da segunda edição da pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”¹⁷ – realizada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – IBOPE, a pedido do Instituto Pró-Livro, divulgada em maio de 2008. Essa pesquisa tinha como objetivos conhecer o comportamento do leitor brasileiro, principalmente com relação aos livros, e fazer um levantamento junto aos entrevistados de suas opiniões a respeito da leitura.

Quando indagada sobre o que gostavam de fazer em seu tempo livre, a maioria dos brasileiros escolheu a opção que se dirigia a assistir à televisão; ocupando a quinta posição, verificou-se a opção que dizia respeito à preferência pela leitura, mas, ainda assim, em relação à primeira edição realizada entre 2000 e 2001, constatou-se nesta última pesquisa o crescimento do índice de leitura entre os brasileiros¹⁸. Acerca da indagação sobre o que eles estavam lendo, o livro praticamente liderou na preferência, perdendo apenas para as revistas. Já na opção dos gêneros mais lidos pelos leitores entrevistados, a Bíblia ocupou o primeiro lugar com 45%, seguido dos Livros didáticos com 34%, o Romance com 32%, a Literatura infantil 31%, a Poesia com 28% e a História em quadrinhos com 27%. É

¹⁶ Números retirados da revista de informação do Ministério das Relações Exteriores e Européias *Label France* na qual se apresenta um dossiê acerca do lugar do livro na sociedade francesa. Revista internacional da atualidade francesa, nº 69 1º trimestre de 2008.

¹⁷ Disponível em <http://www.camaradolivro.com.br/docs/RetratosdaLeituranoBrasil>. Acesso 20/06/2008.

¹⁸ Sobre os resultados da pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, há uma análise feita pela professora Maria Antonieta da Cunha (UFMG e PUC-MG) denominada *Acesso à leitura no Brasil: considerações a partir da pesquisa*. Disponível também em <http://www.camaradolivro.com.br/docs/RetratosdaLeituranoBrasil>. Acesso 20/06/2008.

importante ressaltar que a pesquisa não ofereceu como opção o texto adaptado, o que não afastou a possibilidade de que, desse montante, muitos livros terem sido lidos em versões adaptadas.

Outro dado dessa pesquisa que nos chamou a atenção refere-se à resposta dada à forma como os leitores costumavam ler os livros: 55% leem trechos ou capítulos, 38% o livro inteiro de uma só vez, 16% o mesmo livro mais de uma vez, 11% pulando páginas e lendo partes do livro mais de uma vez, 7% mais de um livro ao mesmo tempo. Tais resultados confirmaram o julgamento errôneo de que os leitores efetuam a operação da leitura de maneira uniforme e de que todos leem todos os textos integralmente. Esse ideal de leitor não se firma, se considerarmos os dados concretos da pesquisa do Instituto Pró-livro.

Pennac (1993), ao apresentar os direitos imprescritíveis do leitor, dentre os quais o de pular páginas de sua escolha, não terminar um livro, o de reler, nos adianta que o livro nos desperta sentimento de absoluta propriedade, razão pela qual, ao cair em nossas mãos, tornam-se nossos escravos. Considerando a leitura como “um ato anárquico”, Pettrucci (1999, p. 223), citando Hans Magnus Enzensberger, afirma que o “leitor tem sempre razão e ninguém pode retirar-lhe a liberdade de fazer de um texto o uso que mais lhe agrada”. E ainda acrescenta:

Faz parte dessa liberdade folhear o livro de um lado para outro, pular trechos inteiros, ler as frases ao contrário, deformá-las, reelaborá-las, continuar a tecê-las e a melhorá-las com todas as associações possíveis, extrair do texto conclusões que o texto ignora, encolerizar-se e alegrar-se com ele, esquecer-lo, plagiá-lo e num certo momento atirar o livro num canto (IBID, IBIDEM).

Utilizando-se da prerrogativa de seus direitos, o leitor, portanto, defende os “poderes” a ele conferidos, alguns, inclusive, elencados por Manguel (1997), como o de antecipar, deturpar, acrescentar, saltar sentidos. Assim, na condição de proprietário, nos concedemos todos os direitos e tratamo-lo de acordo com o que um determinado texto representa para cada leitor, dando-lhe um sentido. Tais questões nos permitem polemizar certos discursos que defendem a ilusão do cânone literário como textos acabados pelo autor, portanto, inalteráveis na existência da suposta “originalidade”, desconsiderando a pluralidade dos usos dos quais a adaptação, em sua materialidade, está investida.

Nessa mesma linha, a pesquisa corrobora nossa posição de que muitas categorias influenciam os leitores no momento da escolha de uma obra. Questionados sobre os fatores que mais influenciam os leitores na seleção de um livro, as respostas variam seguindo a disposição: 63% tema, 46% título do livro, 42% dicas de outras pessoas, 33% autor e 23% a capa do livro. Esta última mostra que o texto não é desmaterializado, ideia defendida por

Mackenzie (2004) e reforçada por Chartier (1990), segundo o qual não há compreensão de um escrito que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor.

Os itens abordados pela pesquisa permitem, pois, identificar a relação que os brasileiros mantêm com o livro. Esse bem simbólico, entretanto, ao chegar aos domínios dos leitores nos dias de hoje, já passou por muitas transformações. Dessa diversidade nasce uma história que acompanha os processos de mudanças nas produções impressas ao longo do tempo, do manuscrito ao surgimento da edição digital. Não se trata de apresentarmos, neste capítulo, uma descrição minuciosa sobre o processo histórico pelo qual passou o livro, mas, em função desse processo, se estender à história da leitura e à do leitor – na qual a adaptação de clássicos se inclui –, e até, em alguns momentos, se confundirem de tal maneira que se complementam; é impossível discorrer sobre uma dessas categorias sem aludir às demais. Darnton (1990, p.109), para quem a história do livro poderia ser denominada história social e cultural da comunicação impressa, defende que o objetivo da história do livro é “entender como as ideias eram transmitidas por vias impressas e como o contato com a palavra impressa afetou o pensamento e comportamento da humanidade nos últimos quinhentos anos”.

O historiador norte-americano, no entanto, não é a única referência representativa nos estudos sobre a história do livro e da leitura. Nesse campo de atuação dispomos de um farto material, aqui já devidamente referenciado, produzido pelo historiador francês Roger Chartier – cujo trabalho contribuiu decisivamente no desenvolvimento desta pesquisa; por Mckenzie (2004), que fundamenta sua crítica na Sociologia da Leitura; por Manguel (2001; 2008) que, com sua intimidade de leitor, nos conta uma história de leitura e de como certas obras podem ser traduzidas, adaptadas e apropriadas por outros autores em épocas diversas. Para relatar a história da indústria editorial, de leituras e leitores no Brasil, contamos com o trabalho pioneiro de Hallewell (1985) e de Araújo (1999), além de recentes estudos realizados por outros pesquisadores sobre o tema da história da leitura e do livro no Brasil, como, por exemplo, Lajolo e Zilberman (2001; 1988; 1985), Abreu (2003; 2002; 1995) e Barbosa (2008; 2007; 2006), este último estudo desenvolvido mais especificamente no estado da Paraíba.

Os registros históricos deixam ver que a palavra escrita, antes de chegar à moderníssima digitalização na tela do computador, onde não mais se diferenciam os diversos discursos a partir de sua própria materialidade¹⁹, no decorrer da história da cultura letrada, ganhou outros materiais e outros suportes: inscrição em pedras, em plaquinhas de argila e de cera; manuscrito em pergaminho ou em rolos de papiro da Antiguidade grega e romana, substituídos depois pelo códex, o livro formado de folhas e páginas, agrupadas

¹⁹ Chartier (2002) apresenta uma discussão acerca das transformações das práticas de leitura estabelecidas pelo mundo digital.

dentro de uma mesma encadernação; e, finalmente, resultando no livro impresso tal como o conhecemos hoje – um códice formado por uma sucessão de folhas de papel, feito por meio de caracteres metálicos da tipografia, inventada por Gutenberg durante o século XV. Do trabalho artesanal individualizado à produção em série realizada pela força das máquinas, essas transformações certamente mudaram o estatuto do livro e determinaram os modos de ler em vários momentos da sociedade, mas, mesmo com todas as mudanças operadas com a ascensão das novas tecnologias de comunicação, o essencial da forma do livro como bem simbólico que representa a cultura humana não se alterou.

É possível verificar, então, que os livros exibiram diversos formatos com características materiais específicas, definidas em cada época para o uso de um novo público. No entanto, para este produto chegar até o leitor, outras mãos, além das do autor, contribuíram em sua composição. A organização do trabalho tipográfico, qual seja: correção – incluindo aqui todas as variações linguístico-gramaticais –, impressão, ilustração, paginação, encadernação, além do seu custeio e de sua comercialização, se juntam ao escrito do autor para formar o efeito final, o texto.

Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação (CHARTIER, 2002b, p. 61-2).

Sem compreender essas condições materiais e econômicas, as quais favorecem a transmissão da cultura, fica incompleta a historicização em seus aspectos socioculturais de um gênero cuja manufatura muito promoveu a difusão dos clássicos universais – a adaptação. Nessa perspectiva, o texto não atua sobre o leitor por si só, mas através de uma materialidade, um formato, imagens, uma capa, uma distribuição e outros elementos que vão contribuir no processo de construção de sentido do leitor (CHARTIER, 2001a).

Muitos textos literários se vestiram de uma nova roupagem para ganhar novos leitores em outros contextos. Para tanto, o trabalho do novo autor, incumbido de reescrever velhas (e até algumas recentes) histórias, necessitou de colaboração para a composição do novo texto. Sabemos que as técnicas utilizadas para compor uma obra, em nossos tempos de agora, não diferem tanto de outras de séculos anteriores, se considerarmos que, mesmo quando manuscrito, a obra seguia caminhos parecidos até chegar ao leitor, assim: depois de escrito com a pena embebida em tinta, a versão manuscrita era passada por um copista a fim de reescrevê-la em letra bem legível, para logo ser submetida ao crivo dos censores. Concedida a autorização, o texto seguia para a oficina de tipografia onde os artesãos faziam as operações manuais necessárias para chegar às mãos do leitor. Dizendo com Chartier,

essa descrição denota que o texto não é produto acabado do autor, mas resultado de um trabalho em conjunto com profissionais que formam o mercado editorial, o mesmo realizado pelos artesãos do passado: “façam o que fizerem, os autores *não* escrevem livros. Os livros não são de modo nenhum escritos. São manufacturados por escribas e outros artesãos, por mecânicos e outros engenheiros, e por impressoras e outras máquinas”²⁰. Resguardadas as devidas proporções, muito desse trabalho realizado em época passada, cabe, atualmente, aos *softwares*, instrumentos das novas tecnologias da informação.

Numa discussão sobre o estado do setor editorial francês, Khouri-Dagher (2008) mostra uma área em franca transformação. Para ela, os editores “são aqueles que correm riscos e os defensores de ideias. Dos maiores aos menores, eles dão vida à atividade intelectual e literária francesa – e mundial – por meio das traduções”. Reiterando esse fato, a autora afirma que, graças à abertura para a literatura estrangeira nos anos 20, foi possível os franceses descobrirem autores clássicos como Kipling, Conan Doyle e Emily Brontë. No Brasil, mais ou menos nessa época, muitas dessas obras foram dadas a ler aos brasileiros pelo viés do trabalho dos editores. Monteiro Lobato, por exemplo, traduziu obras inglesas de Rudyard Kipling, como: *Kim*; *O livro da Jangal*; *Mowgli, o menino lobo*; e *Jacala, o crocodilo*. Anterior a Lobato, naturalmente, havia editoras comerciais no Brasil encarregadas de fazer circular a literatura estrangeira em nossa terra. Hallewell (1985), no prefácio da edição americana, em um estudo sobre uma completa história da indústria editorial brasileira, desenvolvido nos anos 70 do século passado, reconhece o desenvolvimento do setor em nosso país:

O Brasil apresenta no campo editorial, como em tudo mais, uma ampla gama de superlativos. Poucos países levaram tanto tempo para desenvolver uma indústria editorial nacional. Mas poucos as desenvolveram tanto nos últimos anos. E nenhum país do Terceiro Mundo possui hoje uma indústria editorial, em uma única língua, tão grande (HALLEWELL, 1985, p. xxix)²¹.

Para alcançar uma amplitude nesse mercado, editores e livreiros, desde o século XIX, como Plancher, Paula de Brito, Garnier, Laemmert, Francisco Alves e Monteiro Lobato, contribuíram significativamente para o florescimento da atividade editorial no Brasil. Antes disso, sabe-se que a tipografia inexistiu durante quase todo o período colonial, quando se registra uma pequena população majoritariamente rural, e apenas aos poucos se vai

²⁰ Para fundamentar a distinção entre o trabalho de escrita (o texto) e a fabricação de livro (o impresso), Chartier (1990, p.126) cita R. E. Stoddard, “Morphology and the Book from na American Perspective”, de uma comunicação apresentada no Colóquio *Needs and Opportunities in the History of the book in american Culture*, Worcester, American Antiquarian Society, 1984.

²¹ O autor do primeiro e mais completo panorama histórico da indústria editorial participou em 2004 do *Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, promovido pela Universidade Federal Fluminense e pela Fundação Casa de Rui Barbosa, evento onde se reuniram pesquisadores da área do Livro e da História Editorial.

constituindo um empreendimento necessário, embora muito limitado, pois sua difusão se empenhava em atender, sobretudo, aos clérigos e à Corte. Nessa época, qualquer escrito que surgisse no Brasil colonial deveria permanecer manuscrito ou enviado para publicação em Portugal. Exemplos típicos são as *Cartas Chilenas*, atribuídas a Tomás Antonio Gonzaga, escritas em 1788 ou 89, que não foram impressas senão em 1845, e a poesia de Gregório de Matos, produzida entre 1660 e 1692, publicada somente em 1904 (HALLEWELL, 1985).

Nos primeiros séculos do Brasil, a reduzida quantia de livros que circulava na colônia, constituída da maior fonte de conhecimento e de acesso ao sagrado, era patrimônio exclusivo dos jesuítas. A partir do século XVIII, no entanto, a posse de livros começa a apresentar modificação em relação aos séculos anteriores, à medida que se abria espaço para as ciências e os saberes leigos, ainda que as obras de natureza religiosa continuassem exercendo influência. Villalta (2005; 2002), abordando os usos dados aos livros pelos leitores na sociedade colonial, com base nos inventários do Rio de Janeiro e Minas Gerais, aventa que a propriedade de livros foi favorecida pela constituição de uma civilização urbana, com um expressivo setor de serviços e um aumento do nível educacional. Nesse estudo, o autor apresenta também uma série de obras beletristas que circulavam no país, entre as quais: *As Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon; *Paraíso Perdido*, de Milton; *Lusíadas*, de Camões; além de outros autores clássicos como Homero, Horácio e Cícero, havendo, ainda, uma aparição de William Shakespeare; *Viagens de Gulliver*, de Swift e *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe. Entre os ilustrados mais frequentes, são citados Voltaire e Verney. Antes de Villalta, porém, registra-se o trabalho de Márcia Abreu (2003), que pesquisou acerca das solicitações de licença para remessa de livros para o Rio de Janeiro.

No século XX, Cecília Meireles (1984) insere *As Aventuras de Telêmaco* na categorização de Literatura Infantil como obra escrita para uma determinada criança, que depois passou a uso geral. Já as *Viagens de Gulliver* e *Robinson Crusoé*, para a autora, constituem exemplos de textos que não foram escritos para as crianças, mas que vieram a cair em suas mãos, e “dos quais se fizeram depois adaptações, reduções, visando torná-los mais compreensíveis ou adequados ao pequeno público”. A autora acrescenta que *Robinson Crusoé*, “da sua ilha deserta foi visto por todas as crianças do mundo. Brincava-se de Robinson como hoje se brinca de bandido. O papagaio e o guarda-sol de Robinson eram atraentes como as pistolas atuais”. Semelhante destino, conforme ainda adianta a autora, teve as *Viagens de Gulliver*, pois o livro, publicado anonimamente em 1726 e esgotada a primeira edição em uma semana apenas, consistia em uma sátira aos partidos políticos da Inglaterra, e não tinha como destinação direta as crianças, mas “foi lido por toda a gente, desde os estadistas até os *nurses*” (pajens). Sobre sua recepção entre os leitores atuais,

esclarece ainda Cecília Meireles que o leitor de hoje, “sem nada saber da Inglaterra de Jorge I, continua a divertir-se ou a meditar, enquanto Gulliver viaja pela terra dos gigantes e dos pigmeus, sentindo-se ora tão grande, ora tão pequeno, entre leis tão absurdas e linguagens tão enigmáticas”.

Pela lista das obras beletristas que circulavam no país, apresentada por Villalta, a concentração da posse dos livros entre os clérigos, advogados, médicos, boticários, mercadores e proprietários de terras, associada aos ofícios correspondentes, era uma exigência do próprio exercício da profissão. Ao lado dessas leituras, entretanto, as sagradas e as de entretenimento marcavam forte presença. Naturalmente, o livro, marcadamente estando nas mãos dos homens de letras, lhes atribuía mais prestígio social, reforçando, portanto, a desigualdade dos que não tinham acesso a esse bem, com o que podemos deduzir que a distribuição e a propriedade de livros no Brasil, desde seus primeiros anos, acusa a desigualdade de posse entre os leitores. Os usos dos livros também atendem à natureza diversificada, no universo público e privado, pois se prestavam tanto ao acesso à cultura religiosa, ao saber e ao entretenimento quanto à função de ornamentar. Dessa forma, os livros, aliados a outros objetos de ostentação de riqueza, configuravam *status* a quem os possuía, assumindo utilidades várias, portanto, e que se reconhecem até hoje.

Bittencourt (1993), ao restituir a história do livro didático brasileiro correspondente à instalação do Estado Nacional, afirma:

O movimento cultural de difusão de leitura não se limitou às esferas políticas. Entidades civis, leigas e religiosas, contribuíram para a ampliação da leitura como veículo de comunicação da cultura que se impunha. Ao lado de bibliotecas mais tradicionais existentes em conventos e seminários, no decorrer da segunda metade do século XIX, foram criados novos espaços culturais por instituições leigas, destacando-se os Gabinetes de Leitura (BITTENCOURT, 1993, p.128-29).

Numa época em que o país carecia de livros, dependente que era culturalmente do domínio português, os poucos que aqui circulavam em uma parte restrita da população eram oriundos da cultura importada europeia. Era necessário, portanto, serem vertidos para uma língua portuguesa que, infelizmente, só realçava a influência sobre a Colônia. Nessa transposição linguística, merece destaque o papel desempenhado por editores, tradutores e adaptadores que, concomitantemente com as versões portuguesas veiculadas em terras brasileiras, começaram a engendrar estratégias editoriais a fim de dar a conhecer esses textos por uma nova estruturação na forma. Com efeito, as adaptações de clássicos literários de outros países acrescidos da própria produção cultural, ainda de forma tímida, contribuíram significativamente para nossa identidade nacional. Assim, no Dezenove, em meio a uma pequena elite formada por preceptores franceses, ingleses e alemães, que instruíam seus pupilos com obras de suas origens, e uma enorme parcela da população

analfabeta, surgiam as adaptações destinadas ao público leitor que aqui se formava, responsável por construir uma nova história para um país recém-independente. No que diz respeito à circulação de livros entre o final do Dezoito e início do Dezenove, o Brasil segue a tendência dos países europeus, ou seja, a de difundir a leitura de romances, gênero de larga aceitação entre os leitores brasileiros. Embora a forma narratológica, notadamente o romance, tenha ocupado um lugar privilegiado, outras estruturas formais também foram eleitas para serem adaptadas aos propósitos dos leitores.

Esse reconhecimento demonstra a validade de que certas formas e gestos de leituras, como defende Chartier, (1999b, p. 77) são extintas e novas atitudes de leitura são inventadas porque estas mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. As novas formas textuais, possíveis pelos usos da escrita, são criadas a partir de categorias que asseguram a compreensão do leitor. Assim, no esteio da temporalidade histórica entre as limitações e a liberdade do leitor, dada à multiplicidade de práticas e de competências dos leitores em virtude de suas tradições intelectuais e pertinências sociais, várias rupturas dividem a longa história das maneiras de ler, do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, do texto integral às transformações por que passam as obras até chegarem às adaptações.

2.2 Histórias de leitores e suas maneiras de ler

Sabe-se que a invenção da imprensa na Renascença favoreceu a ampliação de livros e, conseqüentemente, do número de leitores, antes bastante restrito à classe clerical e nobre. Ao relatar sua história de leitor voraz iniciada aos quatro anos de idade quando descobriu o poder da leitura, Manguel (2001) confessa as diferentes maneiras como lia, dependendo do tipo de texto. Para ele, ler a *Odisséia*, Conan Doyle, Rider Haggard e Karl May, por exemplo, era seguir ofegante os eventos e as personagens, sem se deter nos detalhes, com ritmo acelerado. Já para ler Lewis Carroll, Dante, Kipling e Borges (de quem foi leitor durante dois anos, quando a cegueira roubara a visão do autor argentino²²), Manguel confessa que explorava cuidadosamente o texto, examinando para compreender seu sentido emaranhado, descobrindo prazer no simples som das palavras ou nas pistas que as palavras não queriam revelar, ou no que ele suspeitava estar escondido no fundo da própria história, algo terrível ou maravilhoso demais para ser visto. Em suas revelações, o

²² Interessante a sua imagem de leitor do outro: "Antes de encontrar Borges, eu lia em silêncio, sozinho, ou alguém lia em voz alta para mim um livro de minha escolha. Ler para um cego era uma experiência curiosa, porque, embora com algum esforço eu me sentisse no controle do tom e do ritmo da leitura, era todavia Borges, o ouvinte, quem se tornava o senhor do texto. Eu era o motorista, mas a paisagem, o espaço que se desenrolava, pertenciam ao passageiro, para quem não havia outra responsabilidade senão a de apreender o campo visto das janelas. Borges escolhia o livro, Borges fazia-me parar ou pedia que continuasse, Borges interrompia para comentar, Borges permitia que as palavras chegassem até ele. Eu era invisível" (MANGUEL, 2001, p.33).

ensaísta ainda declara que “muitas vezes escolhia os livros pela capa” e, ao ver as sobrecapas de alguns deles, ficava “deliciado com as encadernações estampadas que estavam por baixo”. Além disso, confidencia a sua experiência de não-leitura de alguns livros pelo simples fato de o desagradarem, razão pela qual jamais concluíra tais leituras. Assim, depois de visitar inúmeras bibliotecas e percorrer um número considerável de obras, durante os anos quando acompanhava o pai diplomata a muitos lugares, Manguel estende a sua história de leitura à história do ato de ler, mostrando que há maneiras e formas materiais diferentes de se ler.

As formas diversas de leitura apresentadas por Manguel são apenas uma ilustração na qual se demonstra quão arbitrário é pensar a leitura de forma homogênea para todos os leitores e para todas as modalidades textuais em todas as épocas. O que e como se ler é uma circunstância individual e, como tal, não deve ser desconsiderada sua pertinência de natureza desigual, como são os textos em diferentes momentos da história (CHARTIER, 2001a).

Se Manguel apresenta a versão de sua história de leitor de forma apaixonante e ao mesmo tempo defende que a história da leitura é a história de cada um dos leitores, uma vez que esta se recusa a seguir uma ordem convencional, Bayard (2008), no ensaio intitulado *Como falar de livros que não lemos?*, argumenta que existem várias possibilidades de entrar em contato com determinado livro sem necessariamente lê-lo da primeira à última página já que, para ele, a noção de livro lido é ambígua.

Na construção do ensaio, esse professor de Literatura Francesa da Universidade de Paris, que confessa não poder escapar da obrigação de comentar livros os quais, na maioria das vezes, não chegou a abrir, se utiliza de exemplos extraídos da mais alta literatura, entre os quais se encontram *O Homem sem Qualidades*²³, de Robert Musil, *Ilusões Perdidas*, de Balzac, e *Ensaio*, de Montaigne, além de obras cinematográficas como o filme *O Feitiço do Tempo*, além do *best-seller O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Ao fazer referências às obras mencionadas ao longo do ensaio, Bayard cria um inovador sistema de notações no qual sistematiza a sua relação com os livros e ao mesmo tempo desconstrói a categorização convencional de texto lido e texto não lido. São elas: livro folheado (LF), livro de que ouvi falar (LO), livro esquecido (LE) e livro desconhecido (LD). A estratégia de abreviações apresentadas em notas de rodapé indicando seu grau de conhecimento da obra também se aplica à sua opinião sobre o livro: opinião muito positiva (++), opinião positiva (+), opinião negativa (-), opinião muito negativa (--).

²³ Em uma eleição dos melhores romances mundiais do século XX, promovida pela *Folha de São Paulo* em janeiro de 1999, o romance de Robert Musil ficou em nono lugar na preferência do júri composto por “autoridades” da cultura letrada do Brasil. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 3 jan. 1999. Caderno Mais!.

Este novo sistema de notações – que eu espero que um dia venha a ser adotado pela maioria das pessoas – visa a acentuar permanentemente que nossa relação com os livros não é o processo contínuo e homogêneo de que certos críticos nos dão a ilusão, nem o lugar de um conhecimento transparente de nós mesmos, mas, sim, um espaço obscuro e assombrado por fragmentos de lembranças, cujo valor, inclusive criativo, está relacionado aos fantasmas imprecisos que neles circulam (BAYARD, 2008, p.20).

Assim, o professor francês abre outras possibilidades de contato com o livro que, conforme ele, vão de encontro a três imposições bastante solidificadas em nossa cultura: a leitura como objeto sacralizado, a obrigatoriedade de ler tudo e o discurso mantido sobre os livros segundo o qual é necessário ter lido um determinado livro para falar dele, aspecto no qual o autor se detém mais em seu livro, exemplificando, inclusive, a não-leitura de obras por autores consagrados da literatura. Longe da intenção de fazer apologia à não-leitura, nosso propósito aqui é mostrar outros discursos que discutem o sistema impositivo de obrigações e proibições que podem corresponder a uma representação de leitor e leitura falsos. Nesse aspecto, entendemos que a leitura não constitui um processo homogêneo para todos os leitores. Um leitor, por exemplo, pode folhear um livro, percorrer suas páginas sem, no entanto, tê-lo lido integralmente, ou mesmo lê-lo integralmente, mas seu conteúdo pode não permanecer em sua memória. Com efeito, vale lembrar ainda as escolhas das leituras, dada a impossibilidade de se ler tudo. Para Bayard, “não se pode esquecer que mesmo um grande leitor só tem acesso a uma proporção ínfima dos livros existentes”. Ademais, conforme testemunha Bloom (1995), ao fazer suas próprias escolhas do cânone ocidental, “quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso”.

Ainda no que se refere às várias maneiras de ler, Bayard (2007) e Abreu (2006) discorrem sobre como a obra *Hamlet* é apropriada, compreendida, pela comunidade Tiv, um povo agrícola da África Ocidental. Os autores relatam que a antropóloga americana Laura Bohannan narra a peça de Shakespeare com o propósito de provar que o ser humano permanece idêntico a si mesmo, ainda que possua diferenças de cultura. A compreensão diferente dessa história, para os Tiv, é apresentada em cada relato da antropóloga, mostrando a distância cultural entre os povos. Bayard propõe chamar de *livro interior* o conjunto de informações que se interpõe entre os Tiv, que, mesmo sem jamais ter lido uma linha de *Hamlet*, conseguem reuni-las, e a história relatada. Por outro lado, Abreu, que ilustra a história para tratar da apreciação estética, afirma que esta não é universal, uma vez que depende da inserção cultural dos sujeitos, assim “uma mesma obra é lida, avaliada e investida de significações variadas por diferentes grupos culturais”.

Dessa forma, vemos que os exemplos mostram histórias de leitores que podem se aproximar, mas também se distanciar das convenções de leitura. A exemplo de Bayard,

Bourdieu (2001a) também discorre sobre a suspeição das pessoas em quererem demonstrar para o outro um modelo ideal de leitor. Diferentemente do que pensam muitos historiadores, Bourdieu compactua com a posição dos sociólogos, quando estes afirmam que as declarações das pessoas sobre o que leem são muito pouco seguras, em razão do que ele chama efeito de legitimidade:

Desde que se pergunta a alguém o que ele lê, ele entende “o que é que eu leio que mereça ser declarado?” Isto é: “o que é que eu leio de fato de literatura legítima?”. Quando lhe perguntamos “gosta de música?”, ele entende “gosta de musica clássica, confessável?”. E o que ele responde, não é o que escuta ou lê verdadeiramente, mas o que lhe parece legítimo naquilo que lhe aconteceu de ter lido ou ouvido. Por exemplo, em matéria de música, dirá: “Gosto muito das valsas de Strauss.” (BOURDIEU, 2001a, p. 236-37).

Segundo atesta o historiador, as declarações podem ser extremamente suspeitas, razão pela qual se indaga onde encontrar indicadores dessas leituras diferenciais, posto que, diante do livro, é necessário reconhecermos a existência dessas leituras diversas das quais resultam competências e instrumentos diferentes para se apropriar desse objeto, para Bourdieu, instrumentos – assim também compreendido por Roger Chartier, como já foi mencionado –, desigualmente distribuídos segundo o texto, segundo a idade, segundo, essencialmente, a relação com o sistema escolar, para quem, em nossa sociedade, o modelo é relativamente simples:

A leitura obedece às mesmas leis que as outras práticas culturais, com a diferença de que ela é mais diretamente ensinada pelo sistema escolar, isto é, de que o nível de instrução vai ser mais poderoso no sistema dos fatores explicativos, sendo a origem social o segundo fator. No caso da leitura, hoje, o peso do nível de instrução é mais forte. Assim, quando se pergunta a alguém seu nível de instrução, tem-se já uma previsão concernente ao que ele lê, ao número de livros que leu no ano, etc. Tem-se também uma previsão no que diz respeito à sua maneira de ler. Pode-se rapidamente passar da descrição das práticas às descrições das modalidades dessas práticas (BOURDIEU, 2001a, p. 237).

Naturalmente essas previsões, correlacionadas entre o nível de instrução e a quantidade ou a qualidade da leitura ou ainda a maneira de se ler, nem sempre se confirmam, se tomarmos casos como os de Carlo Ginzburg (1995) e o de Jean Ranson, (DARNTON, 1986; 2001). Estes constituem poucos exemplos na história cultural dos quais dispomos sobre a maneira de ler. No primeiro caso, é contada a história do moleiro Domenico Scandella, mais conhecido como Menocchio, da região do Friuli, na Itália, no século XVI, levado a julgamento e condenado por ordem do Santo Ofício porque a maneira

como ele assimilou os livros e os referenciou aos Inquisidores punha em dúvida a jurisdição cristã. Com efeito, para Ginzburg,

o importante não é o que Menocchio leu ou recebeu – é como leu, é o que fez de suas experiências; o que diminui a distância que se costuma propor entre leitura e escrita, entre uma postura passiva e outra ativa frente ao conhecimento. [...] é decifrar essa sua estranha maneira de adulterar e alterar o que lê, de recriar (GINZBURG, 1995, p. 236-7).

No caso de Ranson, é-nos apresentado um dossiê, catalogado nos arquivos da Sociedade Tipográfica de Neuchâtel, no qual se registra a apropriação do rousseuismo no século XVIII. Trata-se da correspondência mantida entre esse rico comerciante de La Rochelle e seu mestre, Frédéric-Samuel Ostervald, no colégio, na cidade de Neuchâtel durante a realização de seus estudos. Após o retorno à sua cidade natal, manteve por muitos anos contato com seu antigo professor, com quem discutia, especialmente, a obra de Rousseau. Ambos os exemplos ilustram formas de ler determinado autor ou obra em uma determinada época. Ademais, mostram como os textos se modificam em face da figura variável do leitor que, em função disso, apresenta produção de significados vários.

Os casos de suspeição de certas declarações dos leitores, como defendem Bourdieu e Bayard, determinam como eles se cercam de forma diferente da leitura. Em recém-lançamento no Brasil, Manguel (2008), comentando como foram traduzidos, apropriados, interpretados, refundidos, anotados e adaptados ao longo do tempo os poemas de Homero na história da leitura, afirma que, exceto por um grupo cada vez menor de intelectuais aos quais foi concedida a graça de conhecer grego antigo, o resto de nós não lê Homero, mas uma tradução de Homero. E mesmo que conheçamos a língua originária de a *Ilíada* e *Odisséia*, como garantir que não estaríamos lendo apenas uma versão, considerando as origens nebulosas de sua produção?

A tradução e, por sua natureza, um ofício questionável, e é muito estranho como, em certos casos, obras como a *Ilíada* e a *Odisséia*, compostas de palavras e, portanto, cujo sucesso depende aparentemente de como essas palavras exatas são usadas, podem prescindir delas e fazer-se ouvir em línguas que nem haviam sido inventadas quando os poemas surgiram (MANGUEL, 2008, p.10).

Atento a uma abordagem plenamente histórica da literatura, Chartier (2002), ilustra a emoção provocada no leitor pela leitura do romance, gênero que ainda não mostrava sucesso junto ao grande público no século das Luzes, instituindo outras maneiras de ler. Através do ensaio *Éloge de Richardson*, do filósofo francês Diderot, é possível delinear uma representação dos efeitos produzidos pela leitura dos romances de Samuel Richardson:

O Richardson, Richardson, a man who has no equal in my eyes, you will at all times be the subject of my reading! If I am compelled by pressing needs, if my friend is afflicted by poverty, if my modest wealth does not suffice to give my children what is necessary for their education, I shall sell my books. But I shall keep you, I shall keep you on the same shelf as Moses, Homer, Euripides, and Sophocles; and I shall read you all in turn (DIDEROT, 1762)²⁴.

Seja na Espanha com *Dom Quixote de La Mancha*, escrito por Miguel de Cervantes y Saavedra, a partir de 1602, em que narrava os feitos do Cavaleiro da Triste Figura em ritmo dos romances da cavalaria, seja na Inglaterra do século XVIII, com obras de Richardson, Daniel Defoe, Henry Fielding e Jonathan Swift, ou na França, com *La Nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, o romance delineia uma transformação nas práticas de escrita e de leitura. Diderot, admirador entusiasta dos poetas da antiguidade, se encanta com a nova forma literária cujo objetivo em nada se aproximava das formas tradicionais de leituras com as quais tinha intimidade.

Para alguns historiadores, o século XVIII representa a “revolução da leitura”, tese sustentada por Rolf Engelsing, conforme assegura Chartier (2002a). Essa opinião diverge da de outros autores, como Robert Darnton, para quem, “apesar da mudança dos gostos e da expansão do público leitor, a experiência da leitura não foi transformada, ela se tornou mais secular e mais diversificada, mas não menos intensa” (apud CHARTIER, 2002a). Embora haja divergências entre os historiadores em relação aos diagnósticos da questão, o historiador francês ainda reconhece novas maneiras de ler, determinadas pela produção e circulação do impresso que favoreceram a sua oferta e laicização, a multiplicação de periódicos, novos formatos do livro, a propagação das salas de leitura e das sociedades literárias.

Em *Éloge de Richardson*, publicado alguns meses após a morte do autor de *Pamela* e *Clarissa* no *Journal Étranger*, periódico dedicado a dar notícias literárias vindas do estrangeiro, Diderot, entre outros aspectos demarcados para as maneiras de ler romances, apresenta o resumo como um procedimento de ajuda para os leitores impacientes e os apressados, desorientados pela quantidade de personagens, pela complexidade da intriga e pela extensão da narração (CHARTIER, 2002a):

Para um povo carregado por mil distrações, onde as 24 horas do dia não bastam para os divertimentos que usam para preenchê-lo, os livros de Richardson devem parecer longos. É pela mesma razão que este povo já não tem mais óperas, e que dentro de pouco tempo, nos seus outros

²⁴ Ó Richardson, Richardson, homem único aos meus olhos! Tu serás minha leitura para sempre. Se um dia for forçado por necessidades urgentes, se meu amigo cair na indigência, se a mediocridade da minha fortuna não bastar para dar os cuidados necessários à educação dos meus filhos, venderei meus livros, mas tu permanecerás; tu permanecerás na mesma prateleira que Moisés, Homero, Eurípedes e Sófocles, e os lerei sucessivamente (Tradução de Chartier, 2002, p.102).

teatros, só se representarão cenas desconexas de comédias e tragédias. Meus caros compatriotas, se os romances de Richardson lhes parecem longos, por que não os resumem? (DIDEROT apud CHARTIER, 2002a, p.104, grifos nossos)

O filósofo iluminista, neste ensaio, não só confessa seu encantamento pelo novo gênero que se formava, a partir dos romances ingleses de Samuel Richardson, mas também diz como encontra meios de facilitação da leitura de um período em que o mercado editorial se utilizava de uma estrutura repleta de floreios descritivos. A recomendação do enciclopedista para fugir dos excessos da narração era a utilização do resumo, recurso linguístico cuja função é abreviar, recopilar, procedimentos muito semelhantes ao das adaptações, que, para evitar cair na redundância narrativa e ganhar o leitor, enxuga partes do texto.

Outros infundáveis exemplos de testemunhos de autores acerca de como alguns clássicos universais foram lidos permeiam suas obras. Dentre eles merece destaque o depoimento de José Lins do Rego²⁵ – para quem muitos textos da tradição universal chegaram através de releituras e de intermediações –, no romance memorialista *Menino de Engenho*, que mostra a grande influência da tradição oral por meio da velha Totonha, uma ex-escrava de engenho:

A velha Totonha de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia a contar histórias de Trancoso. [...] andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição das *Mil e Uma Noites*. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem nem um dente na boca, e com uma voz que dava todos os tons às palavras. [...] O seu Pequeno Polegar era diferente. A sua avó que engordava os meninos para comer era mais cruel que a das histórias que outros contavam (REGO, 1992, p.49-50).

A confissão demonstra que as histórias fantásticas chegaram ao escritor paraibano Zé Lins, recontadas por uma das inúmeras pretas velhas responsáveis por espalhar essas narrativas entre os meninos (e adultos) dos engenhos nordestinos. Por esta versão apresentada pela velha Totônia acerca do *Pequeno Polegar*, verifica-se que a contadora não poupava as crianças ao mesclar acontecimentos cruéis nessas histórias, bem aos moldes da cultura medieval de onde muitas delas se originaram. A essa característica some-se a de relacionar certas narrativas ao contexto dos meninos:

Quando ela [velha Teotônia] queria pintar um reino era como se estivesse falando dum engenho fabuloso. Os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muitos com o Paraíba e a Mata do Rolo. O

²⁵ Sobre o autor paraibano, embora o faça, é redundante dizer de sua grande contribuição para a cultura brasileira, reconhecida nas amplas pesquisas acadêmicas acerca de suas obras.

seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco (REGO, 1992, p. 51).

A permanência das histórias se solidificou no adulto, haja vista que mais tarde virou título, *Histórias da Velha Totônia* (2001), de uma de suas muitas obras visivelmente influenciada por uma tradição de recontar narrativas. Esta obra, conforme atesta o prefácio dedicado “Aos meninos do Brasil”, seduz o leitor a sentir o mesmo prazer do autor quando este se recorda de ouvir as histórias de Trancoso através de uma voz que faz alterações em conformidade com o seu leitor. Carlos Drummond de Andrade²⁶, reconhecendo a influência dos contos populares que a tradição familiar brasileira costumava transmitir às crianças, define o ouvinte da velha Teotônia como um “romancista fabuloso, no sentido de que o humilde material nordestino de que ele se servia ganhava contornos de fábula”. Nota-se que as Scherazades, não somente as do Brasil como as pretas velhas, as amas-de-leite e até a erudita vovó D. Benta, personagem famosa de Monteiro Lobato, mas também as da Europa como a Mamãe Gansa, as fiandeiras, as amas e as criadas, são narradoras históricas dos contos populares no ambiente íntimo doméstico.²⁷

Outros autores foram também influenciados por leituras recontadas, adaptadas. A exemplo disso, temos a autora Ana Maria Machado que, quando criança, confessa nunca esquecer as aventuras de *Dom Quixote* que seu pai ia lhe contando aos poucos, com suas próprias palavras, enquanto lhe mostrava as ilustrações, reconhecidas como as de Gustavo Doré tempos depois, quando lia a versão *Dom Quixote das Crianças*, adaptada por Monteiro Lobato. A autora relembra os “moinhos de vento, dos rebanhos de carneiros, de Sancho sendo jogado para o alto a partir de uma manta estendida como cama elástica, das surras que o pobre cavaleiro levava, de sua prisão numa jaula” (MACHADO, 2002), memórias que, certamente, contribuíram para levá-la à obra integral e começar a criar as suas muitas histórias – meio ao contrário – e as outras que se seguiram traduzidas, adaptadas e recontadas dos contos, das fábulas, dos mitos e lendas descobertos nos clássicos os quais ela descobriu, inclusive, por meio do recontar²⁸.

O testemunho da autora indica que a adaptação de um texto pode ser o ponto de partida, um meio para propiciar o primeiro encontro com um texto clássico, um convite ao conhecimento do patrimônio cultural da humanidade aos leitores iniciantes. As crianças e os jovens habituados à linguagem audiovisual dos suportes mais modernos sentem dificuldade em compreender a linguagem e a técnica narrativa de textos de séculos anteriores e de contextos distantes. Machado (2002), reconhecendo que certas obras não estão ao alcance

²⁶ Transcrição da crônica que o poeta escreveu na ocasião da morte de José Lins do Rego no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 15.9.1957), extraída do prefácio de REGO (1992, p. xv).

²⁷ Sobre contos de fadas e seus narradores, ver o trabalho de Warner (1999).

²⁸ Dentre as obras da ganhadora de muitos prêmios literários encontram-se *Branca de Neve* e alguns dos melhores contos dos Irmãos Grimm, *Cachinhos de Ouro*, *Alice e Ulisses*, *Passarinho me Contou*.

da compreensão imatura dos leitores iniciantes, alerta para o fato de que a primeira leitura não precisa ser feita necessariamente a partir de textos integrais. A exigência é que se deve propiciar um primeiro encontro, na esperança de que o clássico possa seduzir o leitor para que, na fase das leituras por conta própria, possa equivaler a um convite para a posterior exploração do universo da literatura.

A autora ainda reconhece que eventualmente um pequeno leitor de excepcional precocidade pode se sentir atraído pela versão integral, apenas “não se espera que ela faça parte do cardápio a lhe ser oferecido e sugerido”. Assim, considerando as dificuldades naturais de muitos leitores de se aproximarem de grande parte da tradição literária, recomenda-se a leitura através das adaptações. Não se pode discutir, pois, história da leitura sem reconhecer o importante papel das adaptações literárias, grande filão da indústria cultural que promoveu incontáveis títulos no Brasil no Dezenove, quando foi fundada a imprensa em nosso país, e continua a dar a ler um bom número de narrativas clássicas nos dias de hoje.

A diversidade das maneiras de ler denota igualmente as práticas diferentes de leitura. E isso não se dá meramente sob uma ótica dos gestos entre o corpo e o livro, exemplificado na expressão “leitura com uma única mão”, atribuída a Rousseau, em referência aos leitores dos livros pornográficos ou eróticos. Dá-se também através da materialidade do escrito, transformado em função de seu destinatário. Ou seja, não se pode esperar que todos os leitores leiam sentados e imóveis; da mesma maneira, não se pode esperar que todos leiam clássicos literários em sua versão integral ou somente num livro. O que diríamos das leituras de romances-folhetins feitas, no século XIX, através dos jornais brasileiros, que assumiam função semelhante à do livro? Obras hoje denominadas clássicas literárias, transformadas em livros, como as de José de Alencar, Manuel Macedo e Machado de Assis, já foram lidas no formato do jornal, suporte que permite uma atitude que foge aos códigos atribuídos à literatura; é mercadoria vendida na rua, lida em qualquer lugar por um vasto público e diariamente descartável. Reconhecer tais práticas é reconhecer as mudanças históricas por que passam os percursos das práticas de leitura, incluindo as de natureza literária.

2.3 Percursos de textos adaptados

Ao discorrer sobre o aprendizado de leitura, Manguel (2001) deixa rastros que nos ajudam a compor uma história da adaptação e reiterar nossa discussão de que a adaptação não é um procedimento da contemporaneidade. Quando menciona o tempo em que morou em Sélestat, uma pequena cidade francesa, o autor revela o acesso que teve a dois grandes cadernos de anotações manuscritas, catalogados na pequena biblioteca municipal,

de dois estudantes que frequentaram a escola de latim de Sélestat nos últimos anos do século XV, de 1477 a 1501. Na época, o método de ensino utilizado nessa escola seguia os preceitos convencionais da tradição escolástica:

Ensinavam-se os estudantes a ler por meio de comentários ortodoxos, que eram equivalentes às nossas notas de leitura resumidas. Os textos originais – fossem os dos Pais da Igreja ou, em quantidade muito menor, os dos antigos escritores pagãos – não deveriam ser aprendidos diretamente pelo aluno, mas mediante uma série de passos preordenados [...] O mérito desse tipo de leitura não estava em descobrir uma significação particular no texto, mas em ser capaz de recitar e comparar as interpretações de autoridades reconhecidas e, assim, tornar-se “um homem melhor” (MANGUEL, 2001, p. 96-7).

O que se pode observar é que no método escolástico a leitura passava por um processo de intermediação. Os textos “originais” eram filtrados através das interpretações feitas por “autoridades reconhecidas” – os comentadores escolásticos, os tradutores, comentaristas, anotadores, glosadores, catalogadores, antologistas, censores, canonistas – que passavam adiante as regras ortodoxas, cuja implicação era a leitura “correta”.

O método, portanto, não permitia que os alunos entrassem em contato direto com “os textos originais”, nem os religiosos nem tampouco os pagãos. As estratégias para evitar que o texto ficasse à mercê das interpretações dos estudantes e fugisse aos preceitos ensinados na escola, como civilidade, moral etc. talvez justifiquem a necessidade desses intermediários da leitura no século XV na Europa. Se naquela época os professores da escola latina de Sélestat não deixavam seus alunos lerem por si mesmos a fim de garantir a eloquência da fala e a vivência na virtude, no Brasil as razões das intermediações de leitura podem ser de outra natureza.

No panorama da história da literatura que circula em nosso país, as traduções e adaptações de clássicos estrangeiros garantem seu espaço de leitura, provavelmente, desde os primeiros séculos de Brasil colonial, época em que os jesuítas eram os maiores responsáveis pela irradiação de cultura. Nesse período esses homens também recortavam e recontavam histórias sagradas aos habitantes da nova terra, eliminando os aspectos escatológicos, políticos e antirreligiosos (VILAR, 2006).

Os métodos e processos educativos preconizados pelo compêndio de pedagogia *Ratio Studiorum* indicam que, além dos livros sagrados, os gêneros pagãos serviram como modelos do “bem dizer”. Assim, clássicos como Cícero, Ovídio, Plutarco, Sêneca, Quintiliano, Erasmo, entre outros, figuraram na pedagogia inaciana, implementada nas escolas jesuíticas de todo o Brasil. Evidentemente, as leituras indicadas pelo *Ratio* obedeciam à ordem e à disciplina eclesiástica, conforme se verifica nas “Regras do professor da classe superior de gramática”:

Quanto às leituras, poderão explicar-se no primeiro semestre dos prosadores, as cartas mais importantes de Cícero aos parentes, a Ático, ao irmão Quinto; no segundo, o livro da amizade, da Velhice, os Paradoxos e outros assim; dos poetas, no primeiro semestre algumas elegias ou Epístolas de Ovídio, escolhidas e expurgadas; no segundo, trechos, também escolhidos e expurgados, de Catulo, Tibulo, Propércio e das Éclogas de Virgílio, ou ainda, do mesmo Virgílio, os livros mais fáceis como o 4º das Geórgicas, o 5º e o 7º da Eneida; dos autores gregos, S. João Crisóstomo, Esopo, Agapetos e outros semelhantes (FRANCA, 1952, p. 204).

Isso significa que os leitores, incluindo os homens das Belas-Letras, sempre conviveram com todo o modo de transformação dos gêneros, quer sejam da oralidade para escrita, quer sejam de textos pagãos em religiosos, quer seja do clássico erudito recortado segundo critérios estabelecidos para se adequar ao ensino da arte poética e da oratória, ou, ainda, adaptado conforme a mentalidade cultural de quem o recebia.

Antes, contudo, de seguirmos os percursos da adaptação no Brasil, objeto desta pesquisa, ilustramos um pouco da história dos primeiros leitores e leituras da adaptação no País. Para tanto, recorreremos às pesquisas desenvolvidas especialmente por Abreu (2003) que apresenta os caminhos dos livros entre a Europa e o Brasil durante os séculos XVIII e XIX, a partir de fontes como os pedidos de autorização para entrada de livros no Brasil, feitos à administração régia; e por Araújo (1999), que apresenta práticas de leitura do ciclo colonizador até a constituição do Império.

2.3.1 Manifestações de leituras e leitores em terras brasileiras

Os fatores econômicos e culturais no Brasil colonial exerceram influência sobre as leituras e leitores numa época em que a população se constituía, sobretudo, de uma maioria rural agrícola com total ausência da indústria tipográfica. Araújo (IBID) descreve o perfil do leitor brasileiro a partir da descrição dos livros encontrados nos inventários de bens entre o século XVI e meados do XIX. Nessa empreitada, recorreu a fontes primárias em documentos arquivados em museus, bibliotecas, institutos históricos, anais e sociedades de pesquisa das principais capitais e centros históricos do país. Em função desse estudo, podemos afirmar que, durante a primeira metade dos anos Quinhentos, se verifica, no que diz respeito à escrita, uma ausência cultural, justificada pela inércia administrativa do governo português. Apenas com a chegada na Bahia da base administrativa na nova Colônia, em 1549, percebe-se um efetivo processo colonizador, aliado à presença da Igreja, representada pela Companhia de Jesus, instituição responsável pela instrução pública dada aos colonizadores. Considerando a ordem pertencente desses “padres-professores”, é possível perceber que as primeiras leituras no Brasil estavam ligadas à base moralizadora eclesial porque, embora não se tenha registro direto sobre os títulos que veiculavam

naquele período, nem em cartas jesuíticas nem tampouco nas poucas correspondências oficiais, podem-se averiguar, através de algumas correspondências dos padres (LEITE, 1954), as matérias integradas aos postulados jesuíticos para fins de doutrina e catequese. Os jesuítas, os beneditinos, os franciscanos e os carmelitas reconheciam a ausência de livros e, como forma de minimizar essa deficiência cultural, na nova terra, faziam pedidos sucessivos a Portugal para a instrução dos nativos.

As dificuldades naturais da vinda de livros não era a única questão impeditiva de circulação de livros entre nós, visto que a produção escrita se submetia ao crivo censório dos jesuítas, o que significava que nem todas as produções eram permitidas pelo Index inquisitorial. A restrição censória se justificava pelo zelo e segurança em nome de um Estado monárquico-católico que pregava a Contra-reforma e a moral. Assim, em nome desses princípios,

nossos primeiros leitores foram, em consequência, europeus viciados em mecanismo de leitura comprometida. Fora deles e avançando pelos séculos seguintes, os filhos de colonos e os nativos cooptados, em suas leituras de colégio religioso, foram escalando a trilha livresca de cartilhas, livros de devoção, prática dos sermonários e catecismos teológicos, muitas vezes utilizando volumes copiados de um original batido, caso dos clássicos, de leitura obrigatória para fins docentes do ensino do latim em sua acepção retórica. Clássicos, aliás, expurgados, desde o *Ratio Studiorum*, de trechos considerados inconvenientes pela Inquisição ou pelo moralismo doutrinário da catequese e do redil teocêntrico. Daí, resulta, entretanto, um perfil de leituras ainda pouco claro (ARAÚJO, 1999, p. 35).

O *Ratio Studiorum*, código de educação jesuítico elaborado na Contra-Reforma, também se utilizava de leituras de autores clássicos latinos através de versões e comentários acerca dos referidos textos, a fim de orientar seus pupilos no conhecimento da linguagem erudita e dos preceitos da retórica. Embora o latim e o grego fossem disciplinas dominantes, dando ênfase ao primor da forma linguística e à eloquência, o *Ratio* recomenda para o ensino da língua materna que o professor de humanidades poderá, no fim da explicação do autor, dar uma tradução do trecho estudado, feita com todo primor (FRANCA, 1952). Dependendo da graduação da classe do aluno, a escolha de trechos seletos de Ovídio, Cícero e outros autores latinos, eram dados aos alunos para o exercício da expressão rica e poderosa. Percebe-se, portanto, que a tradução não era o único recurso utilizado para se fazer conhecer na colônia portuguesa a cultura antiga latina. A versão de uma obra “expurgada de toda a obscenidade” já apresentava marcas de recorte típicas da adaptação tanto nos pedidos dos livros para o Brasil quanto na metodologia do *Ratio*.

Embora o pesquisador das leituras coloniais não possa descrever com precisão o perfil de leituras do século XVI, é certo que, além da prática de leituras devocionárias e de manuais de retórica, aliás modelos preferidos também dos europeus, os clássicos

representavam leitura obrigatória com fim claramente definido – o uso escolar em seu ensino da língua latina. Como esses textos apresentavam fins pedagógicos, compreende-se a necessidade de expurgar o que feria a Igreja, a Monarquia e a Moral. Assim, textos de Virgílio, Cícero, Horácio, Ovídio, Sêneca foram adaptados para se adequarem às estruturas curriculares obrigatórias no ensino jesuítico em fins de Quinhentos, bem como no Seiscentos e no Setecentos, com a adoção da política pombalina. Nesse período, ainda merecem destaque outros exemplos clássicos de textos expurgados, cujo objetivo era ensinar regras do bem escrever e do cultivo à retórica, como Aristóteles e Platão, relidos – adaptados –, respectivamente, por Thomás de Aquino e Santo Agostinho.

Araújo, em seu mapeamento cultural e literário, ainda acrescenta que nos falta informação segura a respeito das leituras desses retóricos nos fins do Quinhentismo, mas afirma constar, nos volumes expurgados dos seminários do século XVII, em Pe. Vieira, citações de Homero, Platão, Aristóteles, Quintiliano, Sêneca, Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio e Epicuro. Dessa forma, durante dois séculos, até 1785, com Pombal, não se percebem mudanças significativas na cultura literária brasileira. A leitura se confundia com instrução à medida que daquela se utilizava para sedimentar a moral e o dogma católicos, uma vez que os jesuítas eram os responsáveis por toda formação educativa e cultural da Colônia, mantendo sob seu domínio exclusivo o ensino e a cultura no Brasil.

Os jesuítas são, de fato, e até sua expulsão, os educadores de mais significativa presença e influência no espírito cultural brasileiro. Eram práticos em incipientes ensaios botânicos, curiosos na apreensão de aspectos históricos e geográficos, retóricos no estudo do latim clássico, colonialistas no estímulo lingüístico de troca em gramáticas portuguesa e tupi. Teriam, em suas estantes, pequenas obras de orientação religiosa e catequética. Além da Bahia, outras bibliotecas jesuíticas foram-se formando e notabilizando, como as do Maranhão, Pará, Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo. Em dois séculos de ocupação pedagógica colonial, sua ação excedeu poderosa influência no comportamento do leitor brasileiro, significativa presença quando sabemos que sua biblioteca, ao tempo da debandada em 1757, era da ordem de 15 mil volumes (ARAÚJO, 1999, p. 34).

No século XVIII, com a dessacralização do ciclo jesuítico na educação promovida pela reforma de Pombal, a formação educacional deixa de ser de responsabilidade da Igreja e passa aos cuidados do Estado. Embora os textos de devoção continuassem em circulação, novas tendências e comportamentos de leituras surgem no Brasil. Os clássicos latinos, as gramáticas, os dicionários unem-se a obras portuguesas, hispânicas e francesas para compor a mudança no novo sistema educacional, mantido desde 1772. O *Verdadeiro método de estudar*, de Luis Antonio Verney (1991), uma das obras mais indicada nos inventários e provavelmente uma das mais conhecidas e lidas no Brasil Setecentista,

desmistifica o modelo pedagógico implantado nos séculos anteriores, aliando-se à reforma que se processará no regime pombalino.

Decerto que, nos anos setecentistas, o clero era o segmento da sociedade que mais conservava objetos impressos no Brasil. Antes da chegada da Família Real no Brasil, a Igreja era a instituição responsável pela instrução escolar. Logo, pode-se inferir que as leituras que chegavam às mãos dos jovens leitores eram submetidas às regras da leitura religiosa ou escolar, ou seja, os impressos passavam pela mediação das autoridades religiosas que controlavam todo e qualquer tipo de escrito.

Durante o período colonial, as obras de diversas nacionalidades aportavam em nossa terra sob o jugo da censura da coroa portuguesa que controlava a saída dos objetos impressos de Portugal com destino à Colônia. A princípio, tal controle era feito através da Igreja e do Poder Régio, mas, com a extinção do Santo Ofício em Portugal, em 1821, a Secretaria do Desembargo do Paço de Lisboa se encarregava dessa atribuição. O objetivo dos censores régios era controlar a movimentação livresca entre as cidades portuguesas e as colônias d'além mar, de forma a evitar a difusão de ideias perigosas que ameaçassem o bom funcionamento do Reino, embora nem sempre a Real Mesa Censória e, mais tarde, a sua sucessora, a Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros tenham sido bem sucedidas em evitar a entrada no país dos livros interditados pela Igreja e pelo Estado, tais como edições de Rousseau, Montesquieu, Voltaire, D'Argens, Raynal, Diderot, Helvétio.

Outros estudiosos, além de Jorge Araújo, preocuparam-se em pesquisar sobre os leitores e leituras no país²⁹. Nesse aspecto, merece atenção o trabalho de Abreu (2003b) que rastreou os caminhos dos livros entre a Europa e o Brasil durante o período de 1769 e 1807, quando ainda não havia permissão para se instalarem tipografias no país. Segundo a pesquisadora, os leitores que viviam aqui nessa época deixaram poucas pistas tanto de suas práticas de leitura como de sua própria existência física. Mesmo confessando a dificuldade de assinalar tais gestos, a autora registrou a existência de livros “importados com regularidade e em quantidades relativamente grandes” nos inventários *postmortem* de moradores do Rio de Janeiro em data anterior à independência, conservados pelo Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Entre os bens inventariados encontram-se alguns dos livros de Belas-Letras mais solicitados e enviados ao Rio de Janeiro entre 1769 e 1822, período em que se registra a presença da Corte Real Portuguesa, e, por conseguinte, a instalação da Impressão Régia em nosso país. São eles: *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, *Selecta latina*³⁰, de Pierre

²⁹ Sobre os usos dados aos livros e aos leitores na sociedade colonial, notadamente entre os séculos XVI e XIX, conferir Villalta (2000, p. 183-212).

³⁰ As *Selectas latinas*, escritas por Pierre Chompré, diretor de uma escola parisiense e autor do *Diccionario Abreviado de Fabula*, foram publicadas pela primeira vez em Paris em 1752.

Chompré; *História do Imperador Carlos Magno e os doze pares de França*³¹, anônimo; *As mil e uma noites*, Galland (trad); Horácio *ad usum delphini*; Ovidius *ad usum delphini*; *Fábulas*, Esopo; além de *Thesouro de meninas*³², *Obras*, de Camões; e *D. Quixote de la Mancha*, de Cervantes.

Em meio a essa lista, considerada como a dos livros mais lidos em função de terem sido os mais solicitados, nota-se a circulação de obras que em nada atendem à noção de “original”, conforme é atestado nos próprios títulos. Chompré, por exemplo, selecionou extratos de obras clássicas latinas para compor a sua *Selecta*; os textos latinos de Horácio e Ovídio, embora a língua por meio da qual se fizesse contato fosse a portuguesa, também eram pedidos em versões moldadas *ad usum Delphini*, expressão latina que significava “para uso do Delfin”, indicação de um livro expurgado, apropriado para a educação do filho mais velho de Luís XIV. A versão simplificada, expurgada, se ajustava à tradição de livro de leitura na qual se apresentavam preceitos da educação de príncipes, cujas lições tratavam da virtude, moral e civilidade³³. Segundo Abreu (2003b, p. 113), as obras clássicas em versões *ad usum Delphini*, representantes de grande sucesso na Europa durante os séculos XVIII e XIX, eram organizadas segundo princípios próximos aos que estruturavam a *Selecta Latina*, quais sejam: resumo, seleção de trechos, apresentação de notas explicativas e adaptações com vistas à supressão de passagens licenciosas ou consideradas de difícil compreensão.

As Cartas de Ovídio, as Fábulas de Fedro, as Orações de Cícero, as Odes de Horácio, obras *ad usum* de Ovídio, Horácio e Virgílio, não eram as únicas na preferência dos leitores. Os leitores do Rio de Janeiro, por exemplo, em comparação com os leitores do Porto, davam primazia à leitura de romances, entre os quais as Aventuras de *Telêmaco*³⁴, de Fénelon, solicitado em sua maioria em edições lisboetas e em distintas traduções³⁵, além de

³¹ *História de Carlos Magno e os doze pares da França*, um dos livros cuja leitura no Nordeste se espalhou através da literatura de cordel. Sobre o processo de adaptação da literatura de cordel, ver Abreu (2008). Essa obra também encontrou lugar de adaptação e recriação no *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna (BARBOSA, 2006).

³² A primeira edição data de 1774, traduzida para o português por Joaquim Ignácio de Frias, e a segunda, denominada *Thesouros de meninos*, de 1813, compilada e ordenada por Pedro Blanchard e traduzida por Matheus José da Costa em 6 tomos, além da participação do Doutor Felix de Avellar Brotero, a quem ficou a tarefa das incorreções. É curioso notar que, no Tomo III, o papel do tradutor se confunde com o do adaptador: “Traduzida do Francez, com muitas correções e artigos novos. Offerecida, a sua alteza o Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, e do Brasil, e Algarves; Duque de Bragança, o Senhor D. Pedro de Alcantara por Matheus José da Costa”. (ABREU, 2003b).

³³ Sena (2008) mostra que é histórica a fixação do conteúdo da civilidade nos livros de leitura franceses que circularam no Brasil imperial, a exemplo de *Tesouro de Meninas* (1757), de Madame Leprince Beaumont, *Tesouro de Meninos* (s/d), de Pierre Blanchard, e *História de Simão de Nantua* (1818), de Laurent Pierre Jussieu, tendo relações explícitas e implícitas dos livros renascentistas.

³⁴ *Aventuras de Telêmaco*, lançadas em Paris em 1699, manteve-se no topo da lista dos livros preferidos por mais de 100 anos em muitos países, inclusive o Brasil, conforme aponta a pesquisa realizada por Márcia Abreu (2003) sobre os títulos de belas-letras mais solicitados em requisições submetidas à censura portuguesa (durante o Brasil colônia) entre meados do século XVIII e início do século XIX.

³⁵ (CRISTÓVÃO, 1983).

outro romance de grande sucesso na época, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (ABREU, 2003b).

Os jornais brasileiros tiveram grande contribuição na disseminação desse gênero haja vista a sua veiculação nesse suporte. Na verdade, o romance publicado em folhetim foi considerado o carro-chefe dos periódicos do Dezenove, conforme demonstram os estudos realizados por Marlyse Meyer (1996), que deram início à utilização dos jornais como fontes primárias de pesquisa da história da literatura. Nesse sentido, outros estudos também foram empreendidos, entre os quais o de Barbosa (2007a)³⁶, que desenvolveu pesquisa a partir de alguns periódicos do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Paraíba. Essa investigação reitera o posicionamento acerca da relação estreita entre a literatura e a imprensa dessa época no Brasil. Para a pesquisadora,

poetas e escritores, anônimos e consagrados usaram e abusaram do jornal para fazer circular não apenas o texto literário, mas as contendas, as declarações de amor, a crônica social, também em forma de literatura. Mesmo que questionemos a qualidade desses escritos, não podemos perder de vista esse uso prático dos gêneros literários pelos escritores da época. Da mesma forma, não podemos deixar de reconhecer o espaço plural, heterogêneo e fundamental na constituição de uma cultura letrada brasileira (BARBOSA, 2007a, p. 97).

Evidentemente, a concepção que temos hoje de literatura não é a mesma atribuída antes do Dezenove, quando todo conhecimento, literário ou não, era compreendido como pertencente às letras, belas-letras ou boas letras (EAGLETON, 2003; ABREU, 2003a). Como um gênero literário que caía nas graças do leitor entre o Dezesete e Dezoito, as narrativas romanescas eram publicadas na imprensa brasileira no Dezenove traduzidas e adaptadas a um público leitor ávido pelos novos capítulos publicados no Folhetim dos jornais, constituindo fonte literária, que circulava pelas províncias não apenas no suporte livro, como faz crer a história da literatura.

Dos diversos possíveis usos do escrito, as adaptações constroem maneiras de ler no país desde a época em que a cultura ainda era amplamente oral. Mesmo quando a escolarização no Brasil se disseminou³⁷ de forma mais alargada, a adaptação ainda garante espaço. Remontando a uma tradição de textos eruditos, a adaptação, através de seus

³⁶ A partir de um anúncio retirado do jornal paraibano *A Renegação*, de 1862, Barbosa confirma que a relação de livros apresentada por Márcia Abreu, no Rio de Janeiro, é extensiva a outras partes do Império, como na província da Paraíba. Sobre as relações existentes entre o jornal, a obra e os leitores, numa tentativa de reconstituir práticas de leitura, produção e circulação de textos, bem como as mais diversas práticas literárias, notadamente na Paraíba, consultar outras referências da pesquisadora no projeto "Jornais e folhetins literários da Paraíba no século XIX", disponível no site <http://www.cchla.ufpb.br/jornaiseifolhetins/estudos.html>; *Alva e Ideia*: duas revistas e um passado para a vida literária paraibana do século XIX. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/>. Acesso: 20/05/2008.

³⁷ Embora se reconheçam hoje as políticas educacionais a fim de minimizar as taxas de analfabetismo no Brasil, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) de 2006, feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), informa que a taxa de analfabetismo no Brasil é de 10,2% da população com 15 anos ou mais. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/>. Acesso em 02/04/2008.

artesãos, cria as condições de legibilidade aos novos leitores que não se sentem à vontade, por razões várias, com o texto primeiro.

Quando o método pedagógico dos jesuítas determinava o modelo de ler e escrever no Brasil, o *Ratio Studiorum* determinava expressamente “trechos seletos” de Catulo, Tibulo, Propércio, Plutarco etc., e ainda recomendava para o uso da língua vernácula as traduções e versões que deveriam ser utilizadas pelo professor de humanidades, em particular, na organização dos currículos para os cursos superiores e secundários, conforme podemos observar a seguir:

O *Ratio* recomenda mais de uma vez a diligência no uso da língua materna. Traduções, versões, ditados, exposição do argumento obrigam a um estilo ocasional, mas nem por isso menos eficiente do vernáculo. Ao professor de humanidades em particular lembra que poderá, não só usar a língua nacional, quando nisto houver vantagens, senão que também poderá no fim da explicação do autor dar do trecho estudado uma tradução, feita com todo o primor (FRANCA, 1952, p. 52).

Assim, embora na época haja o predomínio de leitores condicionados ao rigor axiomático da religião católica, o leitor foge ao dogma e ao ensimesmamento místico à medida que outros livros, outros temas, pertencentes aos escritores romanos e gregos clássicos, são dados também como modelo de leitura. Nesse contexto, os clássicos expurgados, determinados pelo *Ratio*, desenvolveram um caráter de irradiação cultural desde a colonização portuguesa, apresentando novos autores, novos textos, novas formas de ler e compreender, e, através da educação jesuítica, novos leitores.

Verifica-se, então, que o ensino da Literatura no Brasil está intrinsecamente ligado a uma história que se inicia com os jesuítas e com o método *Ratio Studiorum*, pensado para uniformizar o ensino dos discentes dos colégios da Ordem Jesuítica em qualquer lugar do mundo, em cuja preleção havia a advertência de que somente os autores antigos fossem explicados, em oposição aos modernos, que não o seriam de modo algum (FONTES, 1999, p. 45). Isso pressupunha, no âmbito de Literatura,³⁸ um ensino construído a partir de uma base imóvel, um ensino fundamentado, portanto, em verdades solidificadas. A esse propósito, a pesquisadora Barbosa tece seguintes considerações:

O ensino do que hoje concebemos como literatura dizia respeito ao universo da Retórica e da Poética, cujas disciplinas incluíam a oratória, o estilo e a erudição e exigia que os discípulos tivessem contato com os textos clássicos como modelos do bem escrever. O problema era que esse contato não poderia se fazer de forma “integral”, razão por que foram introduzidas as adaptações dos textos clássicos, de onde eram expurgadas as matérias “inconvenientes” (BARBOSA, 2008b, p. 15).

³⁸ Ver em Eagleton (2003) e Abreu (2003) conceito de Literatura – termo que somente na segunda metade do século XIX remete ao que concebemos nos dias de hoje como tal.

As adaptações dos textos clássicos feitas por meio das expurgações exigidas na constituição pedagógica dos jesuítas, mesmo com sua expulsão em 1759, pelo Marquês de Pombal, que tenta transformar a educação do Brasil em uma educação laica, continuaram sendo uma maneira adequada de ler. Soltando-se da base da concepção jesuítica de obras expurgadas, outras formas de adaptar surgiram em terras brasileiras, a exemplo de muitos dos pedidos dos livros feitos pelo Brasil à Europa durante o período de 1769 e 1807, submetidos à Mesa do Desembargo do Paço (ABREU, 2003b). Alguns desses livros demonstram tal processo de transformação, seja pela expressão *ad usum* ligada aos clássicos gregos e latinos, sejam pelas versões de *As aventuras de Telêmaco* – obra recriada a partir de *A Odisséia*, cuja indicação também nos remete a procedimentos da adaptação.

As versões *ad usum* dos textos clássicos da antiguidade também foram defendidas pelo grande pedagogo da época, Luís Antônio Verney (1991), que as recomendava no *Verdadeiro método de estudar*, indicando-as como ideais na preparação dos leitores iniciantes para o contato com o texto integral. No entanto, conforme esclarece Abreu (2003), o plano de possibilitar, através dessas compilações, a iniciação dos jovens na leitura dos originais da antiguidade, não se efetivou no Brasil:

A julgar pelos pedidos submetidos à censura, parece claro que o “aperitivo” não abriu o apetite dos moços para a leitura dos originais. Aqueles que leram os autores clássicos em versões abreviadas não se entusiasmaram muito com a leitura dos demais autores ou mesmo das obras originais daqueles que conheciam por meio das adaptações (ABREU, 2003, p. 256).

Têm-se na época ainda em circulação clássicos estrangeiros em muitas versões, como *Os Lusíadas*, de Camões, em que aparece no mercado brasileiro como um modelo representativo da boa escrita com o propósito duplo de leitura, como queriam os tratadistas: formar um estilo e adquirir conhecimento (ABREU, 2000). Em uma dessas versões, numa clara destinação à escola, encontra-se a obra camoniana “em formato pequeno para os meninos”, que serviam aos preceitos expostos nos tratados, mas migrado para outro gênero do escrito, a adaptação literária para o público escolar.

Em discussão acerca da literatura escolar, Arroyo (1990) elenca um acervo de 22 edições escolares, entre 1856 a 1930, de *Os Lusíadas*, encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que varia entre edições traduzidas e adaptadas. Tal objeto é merecedor de uma pesquisa mais aprofundada. No inventário que mostra a relação entre “Camões e os Meninos”, a primeira edição escolar data de 1856 feita no Rio de Janeiro³⁹, embora o

³⁹ *Os Lusíadas* – Nova Edição para Uso das Escolas e Seguido de Anotações Críticas, Histórias e Mitológicas. Rio de Janeiro, Eduardo & Henrique Laemmert, 1856.

estudioso admita que “o registro desta edição indica, desde logo, a existência de uma apresentação anterior, cujo ano não nos foi possível identificar”, o que se supõe que existe produção da obra nesse formato há muito mais tempo no país. Dentre os volumes apresentados, Arroyo comenta a mais singular das edições de *Os Lusíadas*, intitulada *Camoniana Brasileira*, feita pelo Barão de Paranapiacaba⁴⁰, que efetuou a “modernização” do poema português, em que cada canto do poema era “precedido de argumento que o resumia e em seguida ilustrado com texto de composição do barão (João Cardoso de Meneses), acompanhado de várias notas”. Justificando a tentativa de atender a uma imposição pedagógica de seu tempo (1886), Arroyo apresenta a confissão do barão: “resumi apenas os trechos mais belos do poema, dando-lhe feição moderna e variada metrificação”, a que acrescentou o argumento moderno em prosa. A justificativa da mudança empreendida, mediante depoimento do barão, é que “para os tenros cérebros da infância é quase sempre ecúleo o processo sintático de algumas estâncias de *Os Lusíadas*”. O que se pode notar nesse texto camoniano à brasileira é o uso de vários procedimentos típicos da adaptação, pois o barão, ao resumir o texto, certamente, usou as estratégias da elisão e da seleção. Respeitadas a crítica de Arroyo, que considerou a transformação do poema em “uma salada de frutas”, e a ironia velada do historiador literário Silvio Romero em *História da Literatura Brasileira*, o exemplo demonstra, de maneira extrema, como as interferências nos clássicos são de natureza histórica.

Nosso país, portanto, vive uma ampla difusão da leitura, desde as que seguem o modelo de excelência da Poética e da Retórica até os já considerados gênero “menor”⁴¹, quais sejam: romances – traduzidos e adaptados –, literatura de cordel, jornais, livros didáticos, livros infantis. Abreu (2003b) acredita que, semelhante aos dias de hoje, nos séculos XVIII e XIX o problema não parece ser de desinteresse pela leitura, mas de interesse por um tipo particular de leitura, haja vista que, no Rio de Janeiro, eram lidas, concomitantemente, obras mais valorizadas pela alta tradição, como os clássicos da Antiguidade, os escritos mais recentes feitos à sua imitação, a exemplo das versões escolares de textos latinos adaptados, resumidos e explicados bem como os romances modernos e histórias infantis. Dessa maneira, verifica-se que, embora a leitura das Belas-Letras, contendo a mais alta elaboração artística e elevada expressão da maneira “correta” de ler tenham circulado no Brasil, a fim de disseminar a aura da erudição, os leitores impunham seu tom rebelde, ao preferir a leitura dos clássicos da cultura greco-latina em

⁴⁰ O Barão Paranapiacaba, conhecido pelas traduções das *Fábulas* de La Fontaine, publicadas em 1886 pela imprensa Oficial, foi organizador de nossa primeira Biblioteca Escolar, criada pelo Conselho de Instrução do Império. A ele já coube o papel de escolher os livros a serem adotados nas escolas.

⁴¹ Para conferir a diversidade de gêneros que procurava atender ao gosto de um público recém-alfabetizado, no Brasil, El Far (2004) dá mostras de como a literatura popular e pornográfica (romances de temas picantes) circulava no Rio de Janeiro entre os anos de 1870 e 1924, período em que o livro deixava de ser um bem consumido apenas por uma pequena parcela da população formada por uma elite intelectualizada.

favor dos romances, por exemplo, gênero desprovido na época da classificação da leitura “correta”. Conferindo a posição de Chartier (1999), para quem o livro visou sempre instaurar uma ordem de múltiplas fisionomias, seja na decifração, seja no interior da qual ele deve ser compreendido, ou naquela desejada pela autoridade que a encomendou ou permitiu sua publicação, a ordem dos livros, portanto, “não obteve a onipotência de anular a liberdade dos leitores”.

Se até o final do século XVIII e início do XIX os tratadistas defendiam mediações, entre as quais a publicação de extratos desses textos, para se chegar à leitura das obras-primas, hoje, os catálogos das editoras, embora não utilizem todos aqueles protocolos de leitura prescritos nos tratados, aproximam-se deles, respeitadas as diferenças de época obviamente, quando, por intermédio da escola, utilizam a adaptação como meio de mediação. O que é a *Sellecta Latini Sermoni* senão uma antologia de trechos escolhidos de clássicos latinos cuja finalidade era apresentar principalmente aos estudantes principiantes na leitura o contato com as melhores obras?

Conforme assegura Abreu (2003b, p. 250), devido à pouca idade do destinatário e do espaço escolar onde circulava as *Selectas*, é esperado que Pierre Chompré expurgue os trechos que firam a moral ou embarace o mestre, ideias já defendidas por Quintiliano quando adverte: “Tome cuidado para que os espíritos ainda novos, que recebem tão profundamente as primeiras impressões na idade da inexperiência, estudem apenas os bons modelos, e sobretudo aqueles nos quais a decência não é jamais ferida” (*Apud* ABREU, 2003b, p.251).

Como se vê, a adaptação vem de uma tradição que remonta ao primeiro século da era cristã com Quintiliano, escritor e retórico latino, que prescreve o recorte dos textos de forma a manter a ordem moral e pedagógica, seguido por Chompré com as *Selectas latinas*, quando foi recomendada oficialmente em 1759, ocasião em que foi promovida a reforma do ensino, como manual didático para uso nas escolas do reino português, o que incluía a colônia do Brasil, permanecendo sucesso de publicação até meados do século XIX. Dessa forma, comprova-se, portanto, que havia no Brasil colonial um significativo e crescente interesse por livros e leituras, entre as quais se encontram as adaptações. Se incipientes e pouco conhecidos tais títulos nos dois primeiros séculos, um notável interesse em formar bibliotecas e comercializar esses produtos se propaga a partir do Setecentos.

No final dos Oitocentos e início dos Novecentos, o Brasil ainda se alimentava culturalmente das obras originais francesas e inglesas, traduções portuguesas produzidas em Lisboa e no Porto para atender àqueles que desconheciam as línguas estrangeiras. Em um país onde a maioria da população era analfabeta, o domínio dessas línguas, naturalmente, era um privilégio de poucos. Nesse contexto, os livreiros instalados no centro do Rio de Janeiro e em outras províncias se esforçavam para satisfazer aos diversos tipos

de leitores que começavam a se expandir naquele momento, e para tanto criavam um universo diversificado de gênero ao sabor desse público: ficção, poesia bem como outras publicações populares⁴². Muitos desses gêneros até hoje continuam ganhando a preferência de vários leitores, embora alguns só tenham sobrevivido aos padrões estéticos, literários e culturais do leitor de certa época.

A história das adaptações nos mostra que esse gênero nasceu sob a égide da escola, a começar pela postura professoral no início da colonização com os “padres-professores”, e nos séculos seguintes quando se utilizavam dos clássicos como modelo de boa construção da linguagem. No século XIX, o cultivo aos bons modos de escrita e ao primado da eloquência juntam-se ao novo gênero de ficção formando um novo público leitor e novas formas de leitura associadas ao predicado horaciano do *docet cum detectare*. Nessa época, o jornal se mostra como um importante veículo divulgador das traduções e adaptações de clássicos estrangeiros, fato que denota que a associação do jornalismo à literatura colaborou na transmissão da cultura literária da época. No prefácio dos *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel – que traduziu e adaptou contos escritos em outras terras à moda brasileira, para a Livraria do Povo, de Pedro da Silva Quaresma –, por exemplo, já há uma menção da ligação estreita entre jornal e literatura:

Tôda a gente conhece os “*Contos da Carochinha*”. São essas histórias que todos nós ouvimos em pequenos, e que sabem as crianças tôdas de todos os países. “Há mais de duzentos anos que os contos de Perrault e de seus continuadores deleitam a infância, e geração que aparecer pode aproveitar”, disse o *Jornal do Comércio*, noticiando a publicação de uma das passadas edições⁴³.

No Brasil, em fins do século XIX, já se iniciavam as primeiras recolhas da tradição oral com as edições de Pedro Quaresma. Assim, no ano de 1894, Figueiredo Pimentel inaugurava os *Contos da Carochinha*, recolhidos e adaptados da tradição oral. Um século depois, os professores do Colégio Pedro II se encarregavam da produção de obras didáticas das variadas disciplinas⁴⁴. Entre esses autores-professores destaca-se o nome de Carlos Jansen, que traduzia e adaptava obras literárias estrangeiras destinadas aos alunos daquele estabelecimento. Muitas dessas obras estrangeiras recontadas tiveram grande circulação concomitantemente às nacionais, e, até hoje, o mercado desse gênero vem ganhando muito espaço entre os leitores, notadamente os jovens, visto que é um texto de grande aceitação na escola.

⁴² Entre esses gêneros populares merece destaque a pesquisa de El Far (2004) sobre os “romances de sensação” e “romances só para homens”.

⁴³ Prefácio da 19ª edição, datada de 1945. Nesse excerto e nos demais citados nesta Tese, a ortografia da época foi mantida.

⁴⁴ Ver pesquisa realizada por Bittencourt (2004).

As obras adaptadas foram direcionadas a um determinado público e espaço específico, a escola. Para tanto, os textos selecionados receberam um tratamento editorial que começa com a escolha do clássico, com o nome do adaptador, do ilustrador, e das demais pessoas que lidam com toda a produção e a circulação desse bem de consumo no mercado.

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstrato, estável porque desligado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor (CHARTIER, 1990, p. 127).

É essa observação de Chartier que nos faz compreender que as adaptações existem dentro dos suportes materiais, pois, embora as estratégias de escrita e as intenções do autor sejam dispositivos inegáveis para a construção de significados, outros protocolos de leitura como imagem, fonte, linguagem colaboram para a construção de outros significados que não foram, necessariamente, pretendidos pelo autor. Ou ainda, a leitura integral de um determinado clássico pode não atrair o leitor por inúmeros fatores, entre os quais a incompreensão da linguagem e o excesso de descrições que podem desagradar um leitor mais dinâmico. Por outro lado, o mesmo clássico pode ganhar a adesão desse leitor quando é transformado em outro objeto impresso – uma adaptação, por exemplo. A partir do momento que a adaptação dispõe de outros protocolos de leitura, como acréscimo de ilustrações, simplificação da linguagem e outras mudanças tipográficas, ela está democratizando o consumo da leitura, logo respeitando o gosto daqueles a quem se dirige ou a ele se adequando.

A adaptação para os jovens leitores não é uma modalidade nova na história da leitura, pois surgiu muito antes do desenvolvimento da literatura infantil, quando não havia leituras exclusivas desse gênero, mas práticas adotadas por esse público que estava se formando, dentre elas as histórias folclóricas de origem camponesa, denominadas pelos românticos do século XIX de “conto de fadas”, que foram reformulados de várias formas para encaixar-se nos padrões de cada época. Os Grimm, por exemplo, adaptaram para as crianças as tradições herdadas de outras origens, adequando-as ao seu país. Antes disso, porém, temos no século XVI as versões francesas de Perrault.

A literatura oral antecede a infantil desde que esta começa a dar seus primeiros sinais. Segundo Cecília Meireles (1984, p. 50), as narrativas orais cercam a criança da Antiguidade como as de hoje, com a diferença que modernamente o livro vem suprir a ausência da oralização daquelas.

Examinando-se boa parte dos livros – ainda os melhores – que as crianças utilizam, aí encontramos as histórias da carochinha que pertenceram ao tesouro da humanidade: as *Mil e uma noites*, as grandes narrativas que embalaram a antiguidade, como essa do Marinheiro Simbad – os contos de Perrault, Mme. D’Alnoy, os irmãos Grimm recolheram, histórias vindas de outras coleções, fragmentos de epopéias – tudo se comprime nesses livros, aproximando tempos e países, permitindo o convívio unânime dos povos, em poucos volumes.

O século XVIII já nascia como promissor no que concerne à leitura infantil, mas o vindouro certamente se consolida nesse sentido. A pouca oferta de livros dada até então, inerente a esse novo público que despontava, valia-se do que o mercado editorial oferecia. Para obras da literatura inglesa como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift⁴⁵, que não foram produzidas para crianças, mas consagradas por elas, “fizeram-se adaptações que omitiam, com muito acerto, as vãs digressões filosóficas existentes num e noutro desses livros” (ARROYO, 1990). No Dezenove, personagens tradicionais da cultura oral, como Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve, Pequeno Polegar, entre outros, que haviam caído nas graças dos pequenos leitores no Dezoito através da recolha de Perrault, alcançavam a mesma repercussão através das versões dos irmãos Grimm, seguido da criação de novos contos de Andersen que acrescentou outros personagens como o Soldadinho de Chumbo e o Patinho Feio. Um século depois, quando a literatura infantil já se afirmava com uma infinidade de gênero criado exclusivamente para a categoria, os textos adaptados às idades, não somente em relação aos temas que lhes eram propícios, mas também aos suportes, permaneceram atendendo à imaginação infantil, tendo em vista a sobrevivência do gênero através do tempo. Inúmeras narrativas devidamente adaptadas de obras primas da literatura universal, a exemplo de Júlio Verne e os contos as *Mil e Uma Noites*, foram remodelados às novas tradições. Assim, a coexistência entre textos adaptados ao leitor iniciante e os escritos propriamente para ele nos mostra a convivência harmoniosa entre os formatos diversos de textos.

No Brasil, a literatura oral veio com os portugueses, acrescida da mitologia e das tradições indígenas, e, mais tarde, enriquecida pela contribuição africana⁴⁶. Assim, o menino colonial mantinha contato com muitas histórias orais contadas pela confluência dessas três culturas (ARROYO, 1990, p. 45). Dentro desse panorama, o crítico cita Gilberto Freire (*Casa Grande & Senzala*, p. 560): “Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos”. / “Por intermédio dessas negras velhas e das amas de menino, histórias africanas, principalmente de bichos – bichos

⁴⁵ A respeito das adaptações das obras inglesas *Robinson Crusoe* e *Viagens de Gulliver*, conferir, respectivamente, Carvalho (2006) e Vieira (2004).

⁴⁶ Arroyo (1990) dedica uma parte de sua pesquisa às tradições da literatura oral no Brasil, em seu aspecto nacional e regional.

confraternizando com as pessoas, falando com gente, casando-se, banquetando-se – acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, contadas aos netinhos pelas avós coloniais – quase todas histórias de madrastas, de príncipes, de gigantes, princesas, pequenos polegares, mouras encantadas, mouras-tortas⁴⁷. Naturalmente, essas histórias portuguesas recontadas pelas negras velhas ou amas de leite chegaram diferentes aos ouvidos dos meninos de engenho. Outros exemplos de reminiscências da interpenetração da cultura oral também são apresentados por muitos de nossos autores da literatura.

Monteiro Lobato também se mostra interessado em seguir a tradição oral, ao utilizar em suas narrativas a continuidade das narrativas populares. É importante enfatizar o empenho desse autor e editor para construir um país de leitores, conforme se mostra na expressão "um país se faz com homens e livros". A expressão, reiteradamente citada nas reflexões sobre a cultura letrada brasileira, representa o valor que o escritor atribuía ao livro e, portanto, à leitura como fonte de cultura.

Figueiredo Pimentel, Carlos Jansen Müller e Monteiro Lobato são nomes que se destacam na área da tradução e adaptação de muitos clássicos da literatura universal, entre muitos outros nomes hoje consagrados como adaptadores profissionais em nosso país. As obras adaptadas, sob as várias denominações de termos, caem nas graças dos leitores há muitos séculos, razão pela qual a concebemos como um gênero historicamente construído, ganhando leitores desde os retóricos da Roma antiga até hoje, quando se percebe uma maior reprodução desses textos – do mais sagrado, como a Bíblia, aos profanos.

⁴⁷ Ana Maria Machado recontou dez histórias da tradição oral brasileira na obra *Histórias à brasileira: a Moura Torta e outras*. Em 2002, a autora ganhou o Prêmio Figueiredo Pimentel – "O melhor livro reconto", FNLIJ.

3 DO SAGRADO AO PROFANO: TEXTOS ADAPTADOS NA HISTÓRIA DA LEITURA

De onde nasce então a muralha da China que circunscreve um “próprio” do texto, que isola do resto a sua autonomia semântica, e que faz dela a ordem secreta de uma “obra”? Quem eleva essa barreira que constitui o texto em ilha sempre fora do alcance para o leitor? Essa ficção condena à sujeição os consumidores que agora se tornam culpados de infidelidade ou de ignorância diante da “riqueza” muda do tesouro assim posto à parte. Essa ficção do “tesouro” escondido na obra, cofre-forte do sentido, não tem evidentemente como base a produtividade do leitor, mas a *instituição social* que sobredetermina a sua relação com o texto.

Michel de Certeau (2000)

As histórias maravilhosas, as lições exemplares e moralizantes de bom comportamento, a poesia épica e dramática de que é resultante a produção literária desde a Antiguidade, passando pela Idade Média, as inúmeras narrativas clássicas denominadas romances, no século XVIII, foram registradas sob a forma de diferentes versões, traduzidas e adaptadas em várias materialidades de texto.

A Bíblia Sagrada, livro onipresente ligado à força da mensagem divina, também se mostra na história objeto passível de mudanças tipográficas. Indagado a respeito da ameaça da “lectio divina” em relação à Bíblia, Chartier (1999b, p. 88) afirma que, desde a época de Rembrandt, dizia-se que a sacralização do texto não podia resistir à indignidade do pequeno formato, mas “ela de fato resistiu à passagem do rolo ao códex, ao abandono do in-fólio e, sem dúvida, resistirá à passagem para o texto eletrônico”. Sobre esta inovadora materialidade da Bíblia, o teórico é da opinião de que este suporte permite usos, manuseios do leitor, infinitamente mais numerosos e mais livres do que qualquer uma das formas antigas do livro, uma vez que o leitor não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado, porque ele pode intervir no coração, no centro. Dessa forma, questiona Chartier (1999b, p. 91), “que resta então da definição do sagrado, que supunha uma autoridade impondo uma atitude feita de reverência, de obediência ou de meditação, quando o suporte material confunde a distinção entre o autor e o leitor, entre a autoridade e a apropriação?”.

As variações, os acréscimos, os cortes, as simplificações e as imitações dos mais diferentes textos – desde o mais sagrado, como a Bíblia, até os mais simples e lúdicos

contos de fadas – são produções históricas que se evidenciam nos volumes realizados pelos antigos copistas, pelos editores, autores, ilustradores e demais atores que se integram à produção reescrita. Acompanhando esse percurso na história da leitura, verificamos que tais reescrituras sempre ocuparam lugar de destaque século após século, seja recriando novas formas, seja atribuindo novos significados ao conteúdo. Apresentar um panorama da apropriação desses textos é, pois, reconhecer uma nova forma de escrita nada nova, como se supõe, que subsiste há um longo tempo.

3.1 De textos beletristas às narrativas populares

Em uma reconstituição das leituras camponesas na França do século XVIII, o historiador cultural Chartier (1990) se vale da resposta dada a um abade, pelos seus correspondentes, sobre a seguinte questão: “que espécies de livros se encontram mais frequentemente nas casas deles [dos camponeses]?” Entre as treze categorias agrupadas, a resposta revela que nove são religiosas, encabeçada pelas “Bíblias, versões abreviadas e histórias da Bíblia”, e a décima é a “Coleção de livros de *cordel* [*Bibliothèque bleue*]”, denominada por Chartier de “fórmula editorial”, que ocorre “quando a passagem de um texto dum objecto impresso a outro impõe transformações na sua própria letra”. A intervenção editorial, segundo ainda acrescenta o crítico francês, tem por objetivo adequar os textos editados às competências e expectativas culturais dos leitores.

Depois da constatação do autor a respeito da preferência pelo gênero religioso dos camponeses europeus, no exercício de uma prática *intensiva* de leitura⁴⁸, seguem os livros da *Bibliothèque bleue*, “livretos azuis”, em alusão à cor tanto do papel como da capa. Trata-se de uma coleção de brochuras baratas para um público popular⁴⁹, produzida por impressores franceses da região de Troyes, na Champagne, a exemplo dos Oudot e de seus rivais, os Garnier. A coleção, retirada do repertório de textos já editados no mercado editorial, parece, aos inventores da fórmula, convir às expectativas ou às capacidades do vasto público visado, permitindo uma ampla circulação aos textos da literatura erudita. Nessas obras, que acabaram alcançando um universo maior de público, não apenas a classe semi-alfabetizada, encontram-se gêneros diversos de todas as épocas: de textos beletristas às narrativas populares.

⁴⁸ Entre 1500 e 1750, a leitura na Europa ocidental é *intensiva*. Leem-se poucas obras – a Bíblia, alguns livros de devoção, o almanaque, a *Bibliothèque bleue* –, mas são lidos repetidamente (DARNTON, 2001).

⁴⁹ Chartier (2004), retomando a expressão de Daniel Roche, considera leitores “populares” todos aqueles que não pertencem a nenhuma das três casacas: a casaca negra, os clérigos; a casaca curta, os nobres; a casaca longa, o diversificado mundo dos oficiais, dos advogados e procuradores, dos médicos, homens eruditos de letras. Nesse campo, sobram, então, os camponeses, os operários e mestres de ofícios bem como os mercadores.

Seu objetivo visava atingir os leitores mais numerosos e mais populares da França entre o começo do século XVII e meados do século XIX, época quando ainda se percebe que, embora não frequentasse a escola nos seus moldes formais, uma parcela da população já dominava a operação da leitura. Esses textos que promoviam o acesso a obras impressas, em um período em que somente às elites cabia a posse dos livros, foram reescritos em uma matriz cultural diferente daquela de seus destinatários originais. Para atendê-los, além do processo de adaptação utilizado nas obras apropriadas pela *Bibliothèque bleue*, novas formas de circulação surgiram, diminuindo as distâncias entre livro e leitor. Deve-se esse procedimento aos mascates e aos “porta-cestos” ou “contra-carregadores” que se encarregavam de sua distribuição. Aliadas a essas questões, surgiam também a comercialização clandestina de livros impressos, as contrafações, facilitando o contrabando de brochuras pelos ambulantes urbanos que davam a ler, na versão dos “livretos azuis”, os textos dos filósofos da ilustração, a exemplo de Rousseau, nos mais diferentes recantos do reino, fato determinante, segundo Darnton (2001), para o acontecimento da Revolução Francesa. Certamente, o material impresso pelos editores troyenses, difundido também no campo no século XVIII, favoreceu maior contato com textos, cujo conteúdo engloba formas e expectativas culturais diversas, entre os burgos e os vilarejos sem livrarias (CHARTIER, 2004).

A “fórmula editorial” inventada pelos editores-livreiros não consiste em um fenômeno exclusivo da França, pois a difusão dos *chapbooks* na Inglaterra e dos *pliegos de cordel* na Espanha já assegurava a multiplicação dos pequenos livros, na maior parte pelos vendedores ambulantes, a um grande público cujo gosto acompanhava desde a literatura religiosa e ficcional até as publicações dirigidas para a aprendizagem e a prática. Os editores de Troyes, ao reeditarem os textos de diferentes épocas e formas, em alguns casos davam preferência a textos já adaptados, para adequá-los ao catálogo da literatura de *cordel* – como aconteceu com os contos alemães edificantes à pregação, de fins da Idade Média, a *Histoire des aventures heureuses et malheureuses de Fortunatus*. Embora essa obra já fosse conhecida pelos franceses em uma tradução do espanhol em 1615, os editores optaram por uma adaptação publicada em Rouen em 1626, a fim de reeditá-la para a *Bibliothèque bleue* em fins do século XVII. Desse mesmo período, merece igualmente destaque a publicação feita pelos Oudot das *Chroniques du roy Gargantua cousin du très redouté Galimassue*, inspiradas a partir de um livro anônimo impresso em Lyon em 1532, editado, portanto, dois anos antes do texto de François Rabelais (CHARTIER, 1990).

O catálogo dos livros de *cordel* apresenta uma heterogeneidade em seu *corpus*, fato que podemos inferir que correspondia à expectativa de um vasto público à medida que contava com muitas formas de gênero de natureza diversa. Na ordem da devoção, encontram-se Bíblias, narrativas bíblicas, extratos do Livro dos Salmos e vidas de santos;

no aspecto da utilidade, temos os livros de aprendizagem, recolhas de receitas culinárias, exercícios ou guias para a conduta e a devoção; já, no que concerne ao teor do imaginário, estão incluídos os contos de fadas, romances de cavalaria, literatura romanesca e jocosa. Dessa forma, os editores de Troyes, imitados depois em Rouen, Caen, Limoges ou Avignon, alimentavam a preferência dos leitores que desejavam ou pensavam atingir.

Definidas como uma “fórmula editorial” a preço baixo e encapadas não necessariamente em papel azul, as edições da *Bibliothèque Bleue* podem se assemelhar às adaptações dos clássicos literários de nosso tempo à medida que seus textos passam por transformações de um objeto impresso para outro, suscetível na difusão de textos de natureza e época diferentes. A essas questões soma-se o fato de que, a exemplo do número pequeno de possuidores de livros entre o Dezesseis e Dezesete, na França, no Brasil do Dezenove, o livro se inscrevia como um objeto raro e de acesso a uma minoria, o que favorecia difundir em nossa língua a literatura de cunho estrangeiro pelo viés também da adaptação. A plena circulação das mesmas obras estrangeiras, em sua língua original, traduzidas e adaptadas, induz-nos a perceber como os mesmos textos podem ser diversamente manejados e compreendidos por leitores diversos. Chartier (1990, p. 13), discutindo os diversos interesses e expectativas com os quais as diferentes “comunidades de leitores” investem a prática de leitura, defende que os textos podem “ser lidos diferentemente por leitores que não dispõem das mesmas ferramentas intelectuais, e que não mantêm uma mesma relação com o escrito”.

Assim como a *Bibliothèque Bleue* não se dedicava apenas às obras antigas, já que havia também uma busca pela novidade, por títulos da moda – resultando daí a diversidade do repertório de Troyes –, os editores brasileiros atualmente vêm adaptando textos literários estrangeiros e nacionais para um público específico de diversos gêneros, como veremos na arqueologia dos títulos nos catálogos editoriais assunto apresentado no capítulo *Clássicos adaptados: leituras em catálogos de editoras no mercado brasileiro no século XXI*. Para demonstrar que um texto pode mudar porque se “alteram os dispositivos que o dão a ler”, (CHARTIER, 1990), ao se utilizar dos títulos que constituem o catálogo da *Bibliothèque Bleue*, demonstra as especificidades materiais dessas obras, que muito se aproximam do nosso objeto de estudo:

A especificidade cultural dos materiais editados no conjunto das obras *de cordel* prende-se, portanto, não com os próprios textos, eruditos e diversos, mas com a intervenção editorial que tem por objetivo adequá-los às capacidades de leitura dos compradores que têm de conquistar. Este trabalho de adaptação modifica o texto relativamente ao modo como é apresentado na edição anterior, que serve de cópia para os impressores de livros populares e é orientado pela representação que estes têm das competências e das expectativas culturais de leitores para quem o livro não é algo familiar (CHARTIER, 1990, p. 129-130).

Semelhante aos pertencentes à *Bibliothèque Bleue*, os títulos selecionados para as adaptações no Brasil são exatamente os clássicos de todos os gêneros, de todas as épocas e de todas as literaturas. Basta citarmos Homero, Shakespeare, Cervantes. Antes de alcançar a transformação em outros suportes, os textos, contudo, são submetidos à avaliação e escolha. Estar sob a égide canônica e ter o pertencimento de domínio público são também critérios estabelecidos para a seleção. Além disso, com a intervenção editorial e a re-leitura do adaptador, os textos atendem às “competências” e às “expectativas culturais” de certos leitores, pois cortam, diminuem, acrescentam informações com o objetivo de se aproximar dos leitores. No caso das interdições, o objetivo também é o mesmo entre os livros *de cordel* na França e as adaptações dos clássicos greco-latinos no Brasil, posto que a censura se apresentava como defensora da religião e da moral. Dessa forma, percebe-se que há uma história de textos reescritos a se contar, e, para tanto, faz-se necessário remontar à tradição histórica dessas práticas de leitura em nosso país. Os usos dos mesmos textos em épocas distintas e em impressos semelhantes (ou não) ajudam a reconstituir a maneira como essas práticas são apreendidas. Assim, o texto ganha sentido graças às relações estabelecidas entre os três polos apontados por Chartier (1990): o texto, o objeto que lhe serve de suporte e a prática que dele se apodera. Posição semelhante é dada por McKenzie (2004), quando manifesta sua opinião de que um texto impresso apresenta fundamentalmente sentido em função de seu aspecto tipográfico, formato, paginação, ilustrações e organização, e por Darnton (1990), quando defende que a história do livro numa representação de um amplo circuito de comunicação, no qual se insere autor, editor, ou livreiro, impressor, distribuidor, vendedor e, finalmente, o leitor, que completa o percurso. Pensar dessa forma é considerar a adaptação como um texto legítimo e ao mesmo tempo respeitar as práticas de leituras múltiplas de que os leitores se apoderam há muitos séculos.

A existência de formas de escrituras contrastantes para a apropriação dos mesmos bens culturais em materialidade distinta permite caracterizar práticas de leitura diversas, procedimento apontado por pensadores da leitura. Darnton (1990) diz que todos os textos têm propriedades tipográficas que guiam a reação do leitor e, para demonstrar que o formato de um livro pode ser decisivo para seu significado, ele apresenta dois exemplos: o estudo feito por McKenzie sobre o dramaturgo neo-isabelino William Congreve, que adaptou seus textos antigos de edições in-quarto, do final do século XVII, para in-octavo em três volumes, publicados em 1710, fazendo acréscimo nas divisões de cenas e redistribuindo versos, de maneira tal que a transformação no formato dos livros deu às peças um sabor totalmente novo; e a pesquisa de Chartier acerca das metamorfoses do clássico espanhol, *Historia de la vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo. O romance, cuja origem se destinava a um público refinado, publicado pela primeira vez na Espanha em 1626 e em uma tradução elegante na França em 1633, foi reeditado nos meados do século XVII pelos impressores

Oudot e Garnier de Troyes em brochuras de baixo custo para a coleção denominada *Bibliothèque Bleue*.

Chartier (1990), além de igualmente se utilizar do exemplo das peças de Congreve, citado por Darnton (1990), para mostrar que o processo através do qual as obras adquirem sentido é estabelecido através da relação triangular – o texto, a sua materialidade que lhe serve de suporte e a prática que dele se apodera –, apresenta o caso dos títulos que constituem a *Bibliothèque Bleue*. Ademais, Chartier (2002), em quatro ensaios nos quais trata de gêneros, público e de épocas diferentes, do século XVI ao XVIII – passando por Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Diderot e Richardson – apresenta uma abordagem da literatura segundo a qual a publicação das obras implica uma pluralidade de atores, de lugares e dispositivos, técnicas e gestos. Para o historiador,

tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos de sua transmissão: a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras. É nesse sentido que se podem entender as obras como produções coletivas e como resultado de “negociações” com o mundo social. Estas “negociações” não são somente a apropriações de linguagens, de práticas ou de rituais. Elas remetem, em primeiro lugar, às transações, sempre instáveis e renovadas, entre a obra e a pluralidade de seus estados (CHARTIER, 2002a, p.10)

As abordagens de Chartier permitem caracterizar as transformações das práticas de leitura ocorridas entre o Renascimento e a época das Luzes, refletindo sobre os efeitos produzidos nos leitores e no modo como estes compreendiam as obras a partir das diversas formas de se apropriarem delas. A diversidade de gêneros textuais nas formas escritas se disseminou em outros momentos da história para outros leitores, a partir do século XVIII, projetados como solitários e silenciosos. Assim, boa parte de uma infinidade de textos propagados numa tradição oral e comunitária de antigas nações, à qual muitos resistem até hoje, se adaptaram a novos usos. Considerando o tempo e o contexto em que eles (os textos) atravessaram as tradições, os mitos e as crenças de muitos povos, várias transformações sobrevieram decorrentes do processo natural da transposição do “inconsciente coletivo” para a escrita. Para o ajuste das mutações pelas quais os textos passaram, várias intervenções foram necessárias em suas formas materiais realizadas pela indústria livresca.

Dada à vasta multiplicidade de gêneros que sofreram transformação via “fórmula editorial” e reescritura, analisamos alguns dos gêneros historicamente moldados dentro da pertença da adaptação de clássicos – a Bíblia, os contos de fadas e as fábulas, originárias das narrativas orais, além de algumas narrativas, oriundas dessa tradição que, metamorfoseadas, renderam outras estruturas textuais – para lograr o objetivo desta Tese:

considerar a adaptação como um bem simbólico, objeto cultural cuja prática permite as significações de obras.

3.1.1 A Bíblia

Até o final da Idade Média, época em que os livros pertenciam quase que com exclusividade aos clérigos letrados e aos eruditos, os excluídos do domínio da escrita encontravam maneiras de partilhar a palavra de Deus e, para tanto, usavam a iconografia Bíblica a fim de “ler” os ensinamentos sagrados. A primeira versão impressa ilustrada data de 1462, quando foi criada as *Bibliae pauperum* (Bíblias dos pobres). Manguel (2001) apresenta no capítulo intitulado “Leitura de imagens” a ilustração de uma página da *Biblia pauperum*, de Heidelberg, no século XV. Como determina a expressão latina pluralizada, não se tratava apenas de uma única versão, mas de “bíblias” destinadas à população pobre iletrada, do que podemos inferir que os recortes das cenas eram feitos conforme a escolha de um intermediário, os ilustradores. A partir dessas indicações, já se visualizam, então, as mudanças operadas em um texto, em cujo teor não se concebia alteração de sentido. A partir da forma impressa diluída em imagens, é admissível atestar que nem o mais sagrado de todos os textos ficou imune às transformações de seus suportes, o que reitera a proposição de nossa pesquisa.

Assim, com o propósito de servir a uma variedade de leitores, a Sagrada Escritura foi adaptada a outros suportes – como a pintura nas paredes e nos vitrais das janelas das igrejas –, além de prestar-se a uma multiplicidade impressa de versões traduzidas, resumidas, abreviadas em diversas línguas, mostrando que “as obras – mesmo as maiores, ou sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas são investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção” (CHARTIER, 1999a, p. 9). Dessa maneira, novas formas e novos usos de leitura estão ao alcance de leitores, o que comprova que até o texto julgado mais infalível também

sofreu uma série de transformações nas mãos de seus sucessivos leitores. Do cânone do Velho Testamento estabelecido no século II d.C. pelo rabino Akiba Bem Joseph à tradução inglesa de John Wycliffe no século XIV, o livro chamado de Bíblia foi, simultaneamente, a versão grega dos Setenta do século III a.C. (e a base para as traduções latinas subseqüentes), a assim chamada Vulgata (versão latina de São Jerônimo do final do século XIV) e todas as Bíblias posteriores da Idade Média: gótica, eslava, armênia, inglesa antiga, saxônica ocidental, anglo-normanda, francesa, frísia, alemã, irlandesa, holandesa, centro-italiana, provençal, espanhola, catalã, polonesa, galesa, tcheca, húngara. Cada uma dessas era, para seus leitores, a Bíblia, e contudo permitiam todas uma leitura diferente (MANGUEL, 2001, p. 302).

A falta de controle sobre o texto bíblico, acrescenta Manguel, incomodou, no início do século XVII, o reinado de Jaime I a ponto de o rei mandar produzir uma nova tradução da Bíblia por entender que as que circulavam nos reinados anteriores “estavam corrompidas e não correspondiam à verdade do texto original”⁵⁰. Nota-se, então, que a tentativa de controlar o texto é histórica, visto que, até hoje, as autoridades das Letras tentam fixar, à maneira de Sua Majestade, “o” sentido do texto como se fosse possível manter intacta a versão primeira. A impossibilidade de prevalecer a exatidão do texto primeiro ocorre em função das próprias transformações do objeto, mudam-se, entre outras coisas, os leitores e o suporte. No caso da Sagrada Escritura, vemos as mudanças editoriais pelas quais passou como: a divisão de nomenclatura em Velho Testamento e Novo Testamento; a descontinuidade do discurso quando foi dividida em capítulos e versículos, estratégia que favorece ao leitor a fixação da leitura em partes isoladas; a supressão ou acréscimo de livros, a exemplo dos apócrifos representantes de um pensamento cultural, fruto da criatividade literária humana; Salmos; Provérbios; o destaque, em algumas edições que grafam as palavras de Jesus em vermelho, anunciadas expressamente na própria capa.

Além dessas, outras interferências editoriais se destacam nos livros sagrados. A *Bíblia Sagrada* (2006), por exemplo, vem com uma logomarca de um círculo junto da inscrição RA, seguido da justificativa: A Sociedade Bíblica do Brasil adotou um “círculo estilizado para identificar a edição Revista e Atualizada da tradução de João Ferreira de Almeida”⁵¹. Na contracapa, outras informações adiantam o leitor sobre materialidades diversas para o acesso ao texto sagrado. Denominado descrição, apresenta quatro versões com ISBN e código de pedido, supostamente direcionado para um leitor que queira adquirir um exemplar de melhor qualidade, haja vista ser esta uma edição de bolso, de apresentação gráfica inferior. São elas: Capa tipo carteira com velcro, beiras douradas, índice digital, edição econômica; Capa com zíper, beiras vermelhas, índice digital, edição econômica; e duas indicadas como Capa brochura ilustrada plastificada, edição econômica.

Mckenzie (2004) discute o fato de que os recortes tipográficos podem causar implicações quando se trata de um texto sagrado. Para tanto, o pesquisador discorre sobre o embaraço de Locke diante da divisão em capítulos e versículos da Bíblia, por entender que tal procedimento poderia implicar risco de prejuízo no sentido da palavra sagrada, conforme se verifica no excerto:

⁵⁰ Manguel (2008, p.10), numa discussão sobre a questionável originalidade dos textos, apresenta um fato curioso a respeito da Bíblia traduzida do reinado de Jaime I: *Conta-se que o clérigo inglês Richard Whately, sacudindo a Bíblia do Rei James numa reunião do clero de sua diocese, vociferou: “Isto não é a Bíblia!” Depois de uma longa pausa, completou: “Isto, senhores, é apenas uma tradução da Bíblia!”*

⁵¹ As Bíblias produzidas pela Sociedade Bíblica do Brasil adotam três logomarcas, cujos desenhos acompanhados das letras RC, RA, NTLH servem para identificar as respectivas edições: Revista e Corrigida, Revista e Atualizada da tradução de João Ferreira de Almeida, e Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Disponível em <http://www.sbb.org.br/>. Acesso 10 de setembro de 2008.

... If a Bible was printed as it shooud be, and as the several Parts of it were writ, in continued Discourses where the Argument is continued, I doubt not that the several Parties would complain of it, as na Innovation, and a dangerous Change in the publishing of those holy Books ... as the matter now stands, He that hás a mind to it, may at a cheap rate be a notable Champion for the Truth, that is, for the Doctrine of the Sect that Chance or Interest hás cast him into. He need but be furnished White Verses of Scriptures, containing Words and Expressions that are but flexible... and his System that hás appropriated them to the Orthodoxie of his Church, makes them immediately strong and irrefragable Arguments for his Opinion. This is the Benefit of loose Sentences, and Scripture crumbled into Verses, which quickly turn independent Aphorisms (MCKENZIE, 2004, p. 56)⁵².

Na compreensão do filósofo inglês, os efeitos poderiam ser desastrosos sob a alegação de que cada seita ou religião fundaria a sua legitimidade sobre fragmentos do texto bíblico conforme seu entendimento. Contrariamente à postura de Locke, as transformações da materialidade e as fragmentações da Bíblia são indicadores de uma constituição de público diferente, para tornar a ordem do discurso mais legível. Nessa perspectiva, Chartier (1999a, p. 19) assevera que

uma nova leitura das mesmas obras ou dos mesmos gêneros é assim sugerida pelos editores de então; uma leitura que fragmenta os textos em unidades separadas, e que reencontra, na articulação visual da página, as conexões intelectuais ou discursivas do raciocínio.

Identificar tais transformações é reconhecer que os textos não são estáveis e que as formas materiais podem incitar outras leituras que não aquela obtida pelas autoridades que julgam ter a posse do sentido. A sujeição desse sentido, a que foram condenados os leitores da Bíblia durante séculos, deu-se em virtude de a instituição eclesiástica tentar sobrepor sua dominação através desse instrumento.

Ontem, a Igreja, instituindo uma ruptura social entre clérigos e “fiéis”, mantinha a Escritura no estatuto de uma “Letra” supostamente independente de seus leitores e, de fato, de posse dos seus exegetas: a autonomia do texto era a reprodução das relações sócio-culturais no seio da instituição cujos pressupostos fixavam o que se deveria ler na Escritura. Com o enfraquecimento da instituição, aparece entre o texto e seus leitores a reciprocidade que ela escondia, como se, em se retirando, ela permitisse ver a pluralidade indefinida das “escrituras” produzidas por diversas leituras (CERTEAU, 2000, p. 267).

⁵² Se uma Bíblia fosse publicada como deveria ser, ou seja, com as suas diferentes partes escritas em discurso contínuo, seguido pelo argumento, estou convencido de que os diferentes partidos as criticariam como uma inovação e uma mudança perigosa na publicação desses livros. (...) Basta a ele (o fiel de uma igreja qualquer) munir-se de certos versículos das Santas Escrituras contendo palavras e expressões de fácil interpretação (...) para que o sistema, que os terá integrado à doutrina ortodoxa de sua Igreja, logo os faça advogados poderosos e irrefutáveis de sua opinião. Essa é a vantagem de frases separadas e da fragmentação das Escrituras em versículos que, rapidamente, torna-se-ão aforismos independentes (Tradução de Chartier, 1999, p. 19).

Ao manter uma relação de controle sobre o sentido do texto bíblico, a Igreja legitimava “a interpretação de profissionais e de clérigos *socialmente* autorizados” (CERTEAU, 2000, p. 267); não se pode ignorar, entretanto, que à proporção que decresce o poder de controle dessa instituição, ascende a criatividade do leitor. Outras instituições ou profissionais “autorizados”, a exemplo dos críticos literários, também se encarregam de estabelecer o sentido da leitura “como um segredo do qual somente eles são “verdadeiros” intérpretes”. Por trás dessa hierarquização social, está “a atividade silenciosa, transgressora dos leitores, os quais, como viajantes, circulam nas terras alheias, nômades por conta própria através dos campos que não escreveram” – conforme acrescenta Certeau (IBID, IBIDEM).

Instituído como o livro sagrado da humanidade cristã, a Bíblia se difundia entre os vários povos através dos tempos à proporção que as igrejas aumentavam. Para essa difusão, houve a necessidade de seu conteúdo ser traduzido para os mais variados idiomas do mundo inteiro, e, considerando que deveria atingir comunidades de leitores diferentes, surge também a necessidade de ser adaptada conforme seus destinatários. Hoje, a Bíblia pode ser encontrada em uma versão completa ou fragmentada em mais de 2.400 línguas diferentes. Segundo a Sociedade Bíblica do Brasil – entidade nacional criada no século XIX que faz parte das Sociedades Bíblicas Unidas (SBU), entidade mundial cujo objetivo é facilitar o processo de tradução, produção e distribuição das Escrituras Sagradas no mundo inteiro –, não existe nenhuma versão original de manuscrito da Bíblia, apenas cópias de cópias, uma vez que todos os “autógrafos”, da maneira como originariamente foram escritos por seus autores, se perderam⁵³.

A partir das mais antigas cópias descobertas nas escavações arqueológicas nos idiomas grego, hebraico e no dialeto aramaico, resultaram as primeiras traduções das Escrituras Sagradas. Para o Antigo Testamento, utilizaram-se o hebraico e o aramaico; já o Novo Testamento foi escrito originalmente em grego, língua mais utilizada na época⁵⁴ – este último traduzido através dos manuscritos de algumas cartas do apóstolo Paulo, destinados a princípio a pequenos grupos, e que ganhou maior circulação devido ao aumento de cópias; aquele, através das cópias feitas por escribas em pergaminhos confeccionados em pele de cabras⁵⁵. Realizada por 70 sábios entre 200 a 300 anos antes de Cristo, a *Septuaginta ou*

⁵³ As informações acerca da História da Bíblia têm como fonte a Sociedade Bíblica do Brasil. Disponível em <http://www.sbb.org.br/>. Acessado em 04 de junho de 2008.

⁵⁴ A Sociedade Bíblica do Brasil, para a tradução do Antigo Testamento, utiliza a Bíblia Stuttgartensia, publicada pela Sociedade Bíblica Alemã, e, para o Novo Testamento, é utilizado The Greek New Testament, editado pelas Sociedades Bíblicas Unidas. Segundo a referida Sociedade, essas são as melhores edições dos textos hebraicos e gregos que existem hoje, disponíveis para tradutores.

⁵⁵ *Hoje se tem conhecimento de que o pergaminho de Isaías é o mais remoto trecho do Antigo Testamento em hebraico. Estima-se que foi escrito durante o Século II a.C. e se assemelha muito ao pergaminho utilizado por Jesus na Sinagoga, em Nazaré. Foi descoberto em 1947, juntamente com outros documentos em uma caverna próxima ao Mar Morto. [...] O mais antigo fragmento do Novo Testamento hoje conhecido é um pequeno pedaço de papiro escrito no início do Século II d.C. Nele estão contidas algumas palavras de João 18.31-33, além de*

Tradução dos Setenta foi a primeira tradução do Antigo Testamento, escrita em grego, necessidade que se fazia tendo em vista a dificuldade que tinham os judeus que viviam no Egito de compreender a língua hebraica e o fato de os judeus da Palestina não falarem mais essa língua.

Outras versões, entretanto, começaram a surgir em outras línguas. Devido à ampla utilização no Ocidente, a língua latina foi a mais utilizada – provavelmente em função do domínio romano sobre o Ocidente e Oriente. Destaca-se nessa língua a versão feita pelo grande exegeta Jerônimo, nomeado pelo bispo de Roma no ano de 382 d.C., conhecida como "Vulgata", ou seja, escrita na língua do povo, "vulgar", texto que se tornou o oficial do cristianismo ocidental. Neste formato, a Bíblia na versão de Jerônimo foi difundida em muitos lugares do mundo.

A primeira versão completa para o português, disponível em três volumes, feita por João Ferreira de Almeida, data de 1753, embora registros antigos cite tradução de alguns de seus trechos em fins do século XV. Em 1819, os três volumes de Almeida foram substituídos por um único volume, sendo este considerado, então, a primeira impressão da Bíblia completa em português. A partir dessa, novas versões foram criadas e tomadas como referência no Brasil. No final do Dezenove, em 1898, a versão de João Ferreira de Almeida passa por um processo de revisão denominado "Revista e Corrigida", e, em 1956, sai uma edição "Revista e Atualizada".

Em um artigo intitulado *As adaptações dos clássicos e a voz do Senhor*, publicado no site da Editora Scipione, Carlos Heitor Cony apresenta exemplos de modificações de um texto bíblico extraído da tradução clássica de João Ferreira de Almeida, publicada pela *American Bible Society*, versão que durante anos foi praticamente a única no mercado da língua portuguesa. O primeiro trata da passagem de Gênesis I, 6: "E disse Deus: haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas. E fez Deus a expansão", que passou a ser "Então Deus disse: – que haja no meio da água uma divisão para separá-la em duas partes. E assim aconteceu", pela tradução publicada pela Sociedade Bíblica do Brasil, versão de 1973 e republicada depois sucessivamente.

O segundo exemplo, extraído do Novo Testamento, é do "Padre Nosso" que se tornou "Pai Nosso", ressaltando também a alteração no versículo "perdoai as nossas dívidas assim como perdoamos os nossos devedores", que foi transformado em "perdoai as nossas ofensas assim como perdoamos aqueles que nos têm ofendido". O autor ainda faz menção à famosa citação de que "é mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que

outras referentes aos versículos 37 e 38. Nos últimos cem anos descobriu-se uma quantidade considerável de papiros contendo o Novo Testamento e o texto em grego do Antigo Testamento. Disponível em <http://www.sbb.org.br/>. Acessado em 04 de junho de 2008.

um rico entrar no Reino do Céu”, explicando as mudanças de significados dos termos em conformidade com a História: “Camelo, em português arcaico, era um tipo de corda grossa, creio que não mais existente no mercado.” Para finalizar, Cony lança mão da seguinte pergunta ao leitor: “até que ponto as modificações aviltaram o sentido espiritual e literário do Livro dos Livros?”

Assim, de João Ferreira de Almeida até então, muitos formatos da Bíblia foram produzidos em nosso mercado editorial por muitas editoras. Uma versão brasileira, por exemplo, surge no ano de 1917, elaborada a partir dos originais, produzida durante 15 anos por uma comissão de especialistas e sob a consultoria de alguns ilustres brasileiros, entre os quais Rui Barbosa, José Veríssimo e Heráclito Graça. Assumindo muitos nomes, a Bíblia já foi publicada na língua portuguesa como: Edição Revista e Corrigida, Edição Revista e Atualizada, Versão dos Monges Beneditinos, Versão dos Padres Capuchinhos, Bíblia de Jerusalém, Bíblia do Peregrino, Bíblia Sagrada Ave-Maria, Nova Tradução na Linguagem de Hoje, Nova Versão Internacional, Bíblia Sagrada, tradução oficial da CNBB. A língua portuguesa, contudo, não é a única em que as inúmeras versões bíblicas chegam aos leitores, uma vez que a Sociedade Bíblica do Brasil, desde 2001, em cooperação com outras entidades, cujo objetivo é traduzir a Bíblia para línguas consideradas minoritárias, oferece partes do texto bíblico traduzidas para cerca de 40 línguas indígenas diferentes.

Assim, por mais que os tradutores e adaptadores tenham um trabalho de convivência de décadas, a fim de aprender a língua para a qual pretendem traduzir as Sagradas Escrituras, a dificuldade de manter esse texto “ileso” para uma comunidade ágrafa, portanto de um contexto linguístico e cultural completamente diverso do nosso, torna-se um processo pouco possível. Ainda que considerássemos o mesmo universo linguístico, esse trabalho possui claramente marcas de adaptações, compreende reescrituras e “fórmula editorial”, porque as estruturas textuais e toda intervenção editorial, implicando estratégias de simplificação, levam em conta as competências culturais do público. Se a Bíblia se presta a verter sua escritura para “comunidades de leitores” distintas, retira a suposta ideia de que é um texto homogêneo. Para comprovar essa tese, basta tomarmos como exemplo a versão de João Ferreira de Almeida – cujas edições foram constituídas a partir dos textos tomados como originais, traduzidos por ele no século XVII, e são as mais usadas pelos cristãos brasileiros. Vejamos: Primeiro ele traduziu a Bíblia em três volumes; anos depois transformou-a em um único volume; praticamente após um século, este volume passou por uma revisão e correção; no século posterior, sofreu outro processo de revisão e atualização. A própria Sociedade Bíblica confessa as diferenças entre as duas últimas edições do tradutor português:

As pequenas diferenças entre uma e outra edição devem-se ao fato de os próprios originais em hebraico, aramaico e grego trazerem algumas variantes e suportarem mais de uma tradução correta para uma palavra ou versículo. As principais diferenças referem-se basicamente aos manuscritos originais disponíveis na época de Almeida. Descobertas arqueológicas e estudos de teólogos e historiadores em torno das Escrituras Sagradas tiveram grandes avanços desde o século XVIII até os dias de hoje. Tais documentos não existiam na época de Almeida. Dessa forma, a RC é a expressão dos textos originais com que Almeida trabalhou. Não há nesta edição indicações de textos sobre os quais os diversos manuscritos bíblicos divergem. Porém, na essência as duas versões refletem o bom trabalho realizado por João Ferreira de Almeida, o qual foi completamente fiel aos textos originais das Escrituras Sagradas. Embora haja diferenças entre as duas versões, as passagens centrais da fé cristã – que apresentam Jesus Cristo, nosso Senhor e Salvador – são perfeitamente claras e concordantes em ambas (SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL, 2008).

Ainda que se considere que as passagens principais são concordantes entre ambas, as mudanças editoriais pelas quais passaram o texto sagrado foram inevitáveis em virtude dos seguintes fundamentos, quais sejam: os próprios originais em hebraico, aramaico e grego apresentarem variantes e por isso admitirem mais de uma tradução correta para uma palavra ou versículo; as descobertas nos campos da arqueologia, história, linguística contribuíram para os estudos sobre filologia sacra, conhecimento escriturístico que inexistia na época de Almeida.

As outras versões aqui apresentadas também mostram marcas de adaptações, posto que, por mais que se reconheça o caráter todo-poderoso do texto bíblico, o tradutor ou adaptador imprime à sua maneira a forma pela qual compreendeu o sentido do texto, afinal, antes de reescrevê-lo, ele o leu; o que nos permite dizer que a adaptação não se resume a um processo de escrita, mas também de leitura. Evidentemente, não é qualquer pessoa que está autorizada a reescrever o texto bíblico. João Ferreira de Almeida, por exemplo, mostrado em registro na dedicatória de um de seus livros e nas atas dos presbitérios de igrejas reformadas do sudeste da Ásia, para as quais trabalhou como pastor, foi um missionário e tradutor durante a segunda metade do século XVII, quando, com apenas 16 anos iniciou a tarefa de traduzir a Bíblia, atividade à qual se dedicou até o final de sua vida.

Já a Edição Revisada e Atualizada, de Almeida, foi feita por uma Comissão Revisora, composta por cerca de trinta escolhidos especialistas em hebraico, no grego neotestamentário e no vernáculo. Embora a comissão tenha sido constituída pelos “mais cultos e idôneos elementos provenientes das várias confissões evangélicas que laboram este país”, se reconhece, na apresentação da Bíblia, que é certo que toda tradução ou revisão da Bíblia Sagrada, ainda que levada a termo por íntegros peritos bíblicos, é sempre trabalho humano e, como tal, sujeito a falhas; por outro lado, no entanto, “suscetível à melhoria” (BÍBLIA SAGRADA, 2006).

Como se vê, há uma cultura que legitima a interpretação “literal” de profissionais e de clérigos socialmente autorizados – como já foi constatado aqui por Certeau (2000) –, ainda que confesse a falibilidade a que está sujeito o perito. Ademais, as mudanças não se apresentam somente como profanação ou perda – como defende a crítica convencional sobre as adaptações –, elas podem pressupor consagração e ganho, ou seja, são suscetíveis de melhorias. Mais uma vez, portanto, ratifica-se a defesa de que, por mais que se busque controlar a produção do significado da leitura, o leitor se liberta dos entraves que tentam subjugar-lá. As novas designações tipográficas, naturalmente, concorrem para outros efeitos de sentido nos leitores. O significado dessas palavras remete a mudanças ocorridas no texto, que podem se dar em função de novos usos por novos leitores⁵⁶.

Por volta da quarta década deste século, os cristãos brasileiros, os obreiros nacionais e mesmo missionários vindos além-mar começaram a sentir seriamente a necessidade inadiável de uma nova tradução das Santas Escrituras, mais acurada consoante às línguas originais em português mais condizente com o linguajar destes dias (BÍBLIA SAGRADA, 2006).

Esses registros mantidos durante séculos, no entanto, estão longe de constituir fonte original, pois como garantir que o Antigo Testamento traduzido de uma língua praticamente morta ou de pouco domínio corresponderia ao texto primeiro ou a uma adaptação? Ademais, no que diz respeito ao Novo Testamento, muitos outros manuscritos circulavam nos primeiros séculos da era cristã e não foram acrescentados ao nosso atual, a exemplo das Cartas de Clemente, do Evangelho de Pedro, do Pastor de Hermas, e do Didache (ou Ensino dos Doze Apóstolos). Fato através do qual se verifica um recorte apenas das cartas de Paulo, julgada pela Igreja como o texto autorizado para ser disseminado entre os cristãos.

Quando Constantino proclamou e impôs o cristianismo como única religião oficial no Império Romano, no final do Século IV, surgiu uma demanda nova e mais ampla por boas cópias de livros do Novo Testamento. É possível que o grande historiador Eusébio de Cesaréia (263–340) tenha conseguido demonstrar ao imperador o quanto os livros dos cristãos já estavam danificados e usados, porque o imperador encomendou 50 cópias para igrejas de Constantinopla. Provavelmente, esta tenha sido a primeira vez que o Antigo e o Novo Testamentos foram apresentados em um único volume, agora denominado Bíblia. (SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL, 2008).

Naturalmente, um texto que passou por mudanças sofreu transformações várias, a começar pela separação de cada relato sagrado em um pergaminho até a reunião de todos

⁵⁶ Conferir exemplos de versículos – Gênesis, Salmo, Mateus e Romanos – da Bíblia, comparados em três traduções diferentes: *Almeida Revista e Corrigida*, *Almeida Revista e Atualizada*, *Nova Tradução na Linguagem de Hoje*. Confira ainda alguns versículos da Bíblia em três traduções. Disponível em <http://www.sbb.org.br/>. Acessado em 28/10/ 2008.

eles no formato de livro em papel. Nesse aspecto, a Sociedade Bíblica do Brasil mostra o processo de transformação histórico da Bíblia, e que até hoje se modifica para atender a leitores do mundo inteiro com um tratamento não diferenciado de outros produtos da indústria editorial, ou seja, produzir e fazer circular seu texto para um maior número de leitores. As SBU, da qual a SBB é parte atuante em território brasileiro, congregam 141 Sociedades Bíblicas, em mais de 200 países e territórios, cuja missão promove a “maior distribuição possível de Bíblias, numa linguagem que as pessoas possam compreender e a um preço que possam pagar”. Sendo assim, mesmo para o mais consagrado texto da humanidade, é impossível mantê-lo inalterado, uma vez que por mais que o livro vise instaurar uma ordem, como discute Chartier (1999a), essa ordem de múltiplas fisionomias está longe de obter a onipotência de anular a liberdade dos leitores. Tal fato se justifica devido às leituras, já diferentes, feitas por povos e nações também diferentes, mudarem, em conformidade com uma série de variáveis – costume, cultura, religião etc. –, para cada “comunidade de leitores”.

Há contrastes, igualmente, entre as normas e as convenções de leitura que definem, para cada comunidade de leitores, os usos legítimos do livro, as maneiras de ler, os instrumentos e procedimentos da interpretação. Contrastes, enfim, encontramos entre os diversos interesses e expectativas com os quais os diferentes grupos de leitores investem a prática da leitura. Dessas determinações que governam as práticas dependem as maneiras pelas quais os textos podem ser lidos – e lidos diferentemente por leitores que não dispõem das mesmas ferramentas intelectuais, e que não mantêm uma mesma relação com o escrito (CHARTIER, 1999a, p.13).

Ora, se até a Bíblia, denominada por milênios uma leitura sagrada de propriedade de poucos “iluminados”, tornou-se acessível a todos os leitores através de mudanças materiais, por que tamanho estranhamento quando as adaptações dos clássicos literários tomaram o mesmo caminho? A exemplo do que aconteceu com a classe eclesiástica destituída de ser a única capaz de imprimir sentidos aos textos, os críticos do presente, representantes dos clérigos do passado, não possuem a chave que esconde o sentido determinado pela leitura.

Em discussão sobre o efeito da paráfrase presente nas obras, procedimento no qual incluímos as adaptações, Sant’Anna (2008, p. 21-2) observa que tanto a arte e a religião, assim como a ciência, usam da paráfrase como instrumento de divulgação. Para ele, “mais do que um efeito retórico e estilístico ela é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético”. Como exemplo apresenta uma obra do século XVIII: *Traduções e paráfrases em versos de várias passagens das Sagradas Escrituras colecionadas e preparadas por um comitê da assembléia-geral da Igreja da Escócia*. O crítico ainda acrescenta que se pode assim considerar que onde a “ciência usa a paráfrase

como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como modelo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica⁵⁷ de uma linguagem”.

A Bíblia já foi adaptada para o público escolar no século XIX, no momento em que no Brasil era significativo o volume de traduções e adaptações. O famoso Cônego Schmid, que se tornou conhecido em nosso país com sua coletânea de histórias advindas da tradição popular alemã do século XVIII, produziu *Resumo da História do Novo Testamento*, um livro de natureza escolar, traduzido e publicado em Lisboa no ano de 1859 e, logo depois, já se encontrava distribuído nos colégios brasileiros (ARROYO, 1990).

Embora a Bíblia, um texto considerado sagrado, represente um exemplo emblemático que comprove como as transformações formais do texto podem alcançar novos leitores, que, por sua vez, determinam novas leituras, os eternos e profanos contos de fadas configuram outro modelo que segue percurso semelhante.

3.1.2 Contos de fadas: da oralidade à mídia publicitária

Produzidas, inicialmente, para serem faladas em leis próprias à transmissão oral e coletiva, e, depois, para serem lidas em voz alta compartilhadas também em grupo, as narrativas orais populares, no decorrer do tempo, foram apropriadas por outras modalidades de execução de textos, por meio de diferentes modos de circulação, servindo a outros tipos de recepção. Mesmo numa época em que a cultura escrita já se firmava, a oral ainda se manifestava sob diversos aspectos. Várias versões dessas narrativas, conhecidas modernamente como fábulas e contos de fadas, histórias infantis, que até hoje contamos às crianças, circulavam sem uma única linha escrita, de forma que, ao longo dos séculos, sofreram adaptações várias, em diferentes tradições culturais, para atingir um público não apenas infantil. Sem determinação precisa sobre suas raízes, se árabe, persa, ou hindu, para muitos pesquisadores, essas velhas narrativas investidas de funções variadas, cujos temas universais são comuns a muitos povos, continuam produzindo efeitos até hoje. Para outros, no entanto, concebem-se, a partir de pesquisas das várias nações e pertencentes às mais variadas áreas do conhecimento, tais raízes “na fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), que se vai fundir, através dos séculos, com a fonte latina (greco-romana) e com a fonte céltico-bretã (na qual nasceram as fadas)” (COELHO, 2003, p. 176). Discutindo acerca do crescimento de textos para os novos leitores no século XIX, entre eles as crianças, Lyons (1999, p.181) mostra que os contos de fadas

⁵⁷ Sant’Anna esclarece que acepção do termo ideologia aqui não se refere apenas ao credo de um partido, nem aquilo que vem expresso na superfície dos textos e comportamentos, mas a uma certa estrutura profunda que se encontra no inconsciente das pessoas, das culturas e dos textos.

penetram por um processo constante de transformação por parte de autores e editores, na medida em que eram reescritos, ditados, cortados ou reinventados para atender a leitores de idades e padrões morais diferentes. Os contos de fadas são textos sem texto, porque sempre foram parte de um complexo de intercâmbio entre a alta literatura e uma antiga tradição oral. Não apenas são textos sem texto, mas quase constituem escritos sem autor: as histórias são conhecidas de todos, mas cada versão é diferente das demais.

Nosso objetivo não é reconstituir exaustivamente as modalidades de transmissão oral de antigos textos de apropriação auricular, mas ilustrá-las com o propósito de mostrar que as modificações ocorrem em função da variedade de épocas, de lugares e de comunidades.

A história, em sua forma tradicional, se dispunha a “memorizar” os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos (FOUCAULT, 1972, p. 97).

Assim, vinculados à história, os bens simbólicos são construídos culturalmente representando as mudanças sociais, tendo em vista que os comportamentos das sociedades não são fixos. As adaptações literárias, como bem simbólico, foram construídas através da história, produzindo novas formas de escrever e ler. Sob esse novo modo de produção, as práticas de leitura não podem ser fixas, porque as sociedades assim como os sistemas de significação e de representação cultural se modificam, fazendo surgir a multiplicidade de textos.

Os contos de fadas, originários da cultura oral popular sem determinação exata de tempo e lugar, constituem narrativas curtas que apresentam variações à medida que a sociedade sofre transformação. Embora haja dificuldades de filiação para muitas delas, a maioria das antiquíssimas narrativas tiveram sua origem em civilizações no Oriente, como *Pantchatantra*, *Calila e Dimma*, *Mahabharata*, *Directorium Vitae* e *Hitopadexa*, produções que sofreram transformações de natureza diversa. Primeiro, pelas mudanças naturais, próprias da subsistência do conhecimento oral; depois, pelas mãos dos copistas, editores, autores de novos tempos em outras terras. A tentativa de situar os contos de fadas em relação à sociedade e à história foi frustrada pela dificuldade de situar suas origens incertas. Em referência a esse fato, Warner (1999, p. 20) afirma que “o colecionador de histórias pode encontrar uma princesa silenciosa ou um asno encantado num novo manuscrito, mais antigo, mas esses exemplos não significam que a versão mais antiga seja a predecessora da outra”.

Entre as versões mais conhecidas no mundo ocidental, temos a francesa de Charles Perrault, denominada *Contes de Fées* ou *Histoires du Temps Passé avec des Moralités*, com o subtítulo de *Contes de ma Mère l'Oye* (*Contos da minha Mãe Gansa*), publicada no ano de 1697.



Figura 1: Frontispice pour les Contes de ma mère l'Oye. Copie manuscrite des contes en prose de Charles Perrault, 1695. (19 x 13 cm) New York, The Pierpont Morgan Library (MA 1505) Photo J. Zehavi. S. Lee⁵⁸
Fonte: <http://expositions.bnf.fr/contes/>

⁵⁸ No frontispício de *Contos da Mamãe Gansa* há uma gravura baseada nos desenhos do original manuscrito de Perrault (autor do original em francês *Contes de ma mère l'Oye*, 1697).



Figura 2: Ilustração de Contos de mamãe Gansa, por Gustave Doré.
Fonte: <http://images.google.com/images>

A ilustração original (fig.1) é do frontispício de *Contos de Mamãe Ganso*⁵⁹, de Charles Perrault, cuja imagem retrata uma senhora contando às crianças histórias sob o calor da lareira, e, numa tabuleta de madeira pendurada na parede, o título *Contes de ma Mère l'Oye*. A cena familiar, nos dias frios de inverno francês do século XVII, consiste em uma representação de prática de leitura fora do domínio da escola em que se retrata a sua disseminação entre os pequenos leitores por figuras femininas, muito provavelmente através de textos recontados, adaptados a essa categoria. Muitas mulheres, nessa época, se revelaram escritoras das velhas histórias que tinham sido contadas por suas amas e criadas, definindo juntamente com outros escritores, como Perrault, características modernas ao gênero, da oralidade popular à escrita erudita.

No prefácio dos *Contos de Perrault*, (1999b), P. J. Stahl faz o seguinte questionamento: os temas dos *Contos* de Perrault serão, nos seus mínimos detalhes, de

⁵⁹ A expressão *contes de ma mère l'Oye* (contos de mamãe ganso) surgiu na França, no século XVII, criada a partir do tradicional Jogo do Ganso, uma brincadeira educativa que se popularizou em grande parte da Europa entre os séculos XVI e XVII. Oye (ganso), em francês, apresenta uma raiz que pode ser relacionada a *ouïr* (ouvir). No caso das histórias populares, há toda uma simbologia ligando este jogo de imagens e números à ideia de uma transmissão oral da mamãe ganso, que se encarrega de instruir os filhos, e, na transmissão desse saber, cabe aos pequenos ouvi-la. Outras associações mais antigas relativas à expressão são feitas por Warner (1999).

Perrault? Em resposta afirma que alguns estudiosos, com quem concorda, têm tentado levantar dúvida a esse respeito. Para ele,

a maior parte dos contos, assim como a maior parte das fábulas de La Fontaine, já existia há longo tempo, seja sob a forma de mitos ou de lendas na memória das avós, das amas e dos estudiosos, seja em livros pouco conhecidos e que provavelmente mereciam esse desconhecimento. Perrault tirou-os das sombras em que eles modorravam e, graças à maneira incomparável como os fez ressuscitar, graças à elegância da forma de que os revestiu, deu-lhes uma existência real e definitiva e os tornou imortais (1990b, p. 207).

Mais de cem anos depois, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm publicavam a versão alemã *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos de fadas para o lar e as crianças*). Ainda no século XIX, entre 1835 e 1877, o dinamarquês Hans Christian Andersen cria os *Contos de Andersen*, resgatados do folclore nórdico ou inventados. O criador do *Patinho Feio*, *O Soldadinho de Chumbo*, *A Pequena Vendedora de Fósforos*, *João e Maria*, entre outros, passou “à história como a primeira voz autenticamente ‘romântica’ a contar histórias para as crianças e a surgir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela nova sociedade que naquele momento se organizava” (COELHO, 2003, p. 25).

No Brasil, as versões dessas histórias vêm ganhando novos significados desde fins do século XIX e inícios do XX, quando, por encomenda do livreiro-editor Pedro da Silva Quaresma, proprietário da Livraria do Povo, um comércio de livros usados e brochuras populares no Rio de Janeiro, as velhas narrativas de fadas foram transformadas em dezenas de contos abrigados sob a pena de Figueiredo Pimentel. Datam de 1894 os primeiros recolhidos e adaptados da tradição oral rebatizados *Contos da Carochinha*, seguidos de muitos outros volumes, tais como: *Histórias da Avozinha*, *Histórias da Baratinha*, *Histórias do Arco da Velha*, *Histórias de Fada*, *Contos do Tio Alberto*. No frontispício de *Contos da Carochinha*, logo abaixo do título, a coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma anunciava a quem se destinava a obra: Livros para crianças – escolhida coleção de sessenta e um contos populares morais e proveitosos, de vários países, traduzidos e recolhidos diretamente da tradição oral⁶⁰. A *História da Carochinha* fez o caminho inverso ao dos livros que chegavam da Colônia, pois há uma edição portuguesa, confeccionada com pano em vez do usual papel, das edições Majora. Não consta nesta narrativa infantil – que conta a história da vaidosa Carochinha desprezando muitos bichos pretendentes a marido; acaba, enfim, por escolher o glutão João Ratão, que morre cozido

⁶⁰ Esta é a 19ª edição do ano de 1945.

num caldeirão, vítima de sua gulodice –, o autor da produção, nem data de publicação, mas há um anúncio no frontispício indicando como “adaptação do tradicional”⁶¹.

Monteiro Lobato representa outro autor brasileiro que muito contribuiu na disseminação dessas histórias entre as nossas crianças, pois, além de traduzir e adaptar Perrault, Grimm e Andersen, inclui em suas produções os personagens do mundo encantado infantil, defendido por D. Benta, em *Reinações de Narizinho* (2002), como um mundo mais interessante que o dos adultos. Lá Capinha Vermelha, Cinderela, Branca de Neve, Pequeno Polegar, Ali Babá, Peter Pan, Barba Azul, Gato de Botas e muitos outros visitam o Sítio do Picapau Amarelo. Todos são tão familiares que fazem parte da lista de convidados de uma festa promovida pelas crianças do sítio. Nota-se, inclusive, que o conhecimento advém de longa data a contar pelo descendente do Gato de Botas, o Gato Félix, que não nega as origens da família de contador de história à Emília quando esta lhe indaga a respeito de seu passado, ansiosa para ouvir suas histórias:

– Sou cinqüentanato dele – disse o Gato Félix. Mas não nasci na Europa. Meu avô veio para a América no navio de Cristovão Colombo e naturalizou-se americano. Eu ainda alcancei meu avô. Era um velhinho muito velho, que gostava de contar histórias da sua viagem (LOBATO, 2002, p. 80).

Ainda em *Reinações de Narizinho*, em uma das viagens permitidas pelo pó de pirlimpimpim, Pedrinho, Narizinho e Emília chegam ao País das Fábulas, guiados pelo menino invisível, que conta como é o mundo das maravilhas:

O mundo das maravilhas é velhíssimo [...] Muitos viajantes têm visitado esse mundo – continuou a voz. Entre eles, os dois irmãos Grimm e um tal de Andersen, os quais estiveram lá muito tempo, viram tudo e contaram tudo direitinho como viram. Foram os Grimm os que primeiro contaram a história da Cinderela. Antes deles, já essa história corria mundo, mas errada, cheia de mentiras.

– Bem me estava parecendo – murmurou Pedrinho. Tenho um livro de capa muito feia que conta o caso de Cinderela diferente do de Grimm. (LOBATO, 2002, p.134-35).

Percebe-se nessa fala que as crianças têm conhecimento das várias versões apresentadas pelos contos de fadas, e elegem uma que mais lhes agrada. Havia, então, uma grande circulação dessas narrativas no Brasil no século XX, quando a produção editorial torna-se resultado de um projeto de firmamento da nação brasileira, e, para tanto, trabalhava-se em prol da nacionalização dos objetos culturais naquele momento, fato que justifica a necessidade de verter as narrativas europeias ao sabor da língua dos pequenos brasileiros. Nada melhor do que os brasileirinhos, população mais moldável, para consolidar

⁶¹ Agradeço a Prof^a Ignez Ayala pelo empréstimo da edição portuguesa bem como pelos exemplares dos livros da Coleção Biblioteca Infantil, entre outros, mencionados ao longo deste trabalho.

a ordem social burguesa, cujo princípio era civilizar a população dita inculta. Assim, mesmo depois de consolidada a independência do país, os contos de fadas continuaram sendo apropriados para fins diversos.

No contexto mundial, é importante notar que, antes da notoriedade de Perrault e dos Grimm, outros nomes já haviam recolhido algumas dessas narrativas em espaços e momentos diversos da história. Um quadro sinótico é-nos apresentado por Arroyo (1990) que, ao sintetizar as origens e evolução da literatura infantil desde seus fundamentos orais, aponta os autores mais representativos, sistematizando por fatos, nomes, livros e tempo. Coelho (2003) também apresenta uma arqueologia dos símbolos, mitos e arquétipos das narrativas maravilhosas.

Para comprovar que essas narrativas populares passaram por modificações expandindo significados, tomaremos como exemplo a tradicional história de *Chapeuzinho Vermelho* apropriada sob diversos suportes. Na impossibilidade de analisar as centenas desses textos que integram a literatura folclórica de várias nações, optamos por este, principalmente pela sua recorrência por muitos re-contadores de todos os tempos. Ademais, a escolha deu-se em função também da resposta dada à pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”⁶² realizada pelo Ibope a pedido do Instituto Pró-Livro, divulgada em maio de 2008. Acerca do questionamento sobre os livros mais importantes na vida dos leitores pesquisados – depois da Bíblia e de *O Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato – *Chapeuzinho Vermelho* ocupa a terceira posição na preferência dos brasileiros, e ainda é citado na indagação da releitura de livros entre leitores, fato que só corrobora a consagração dessa obra entre os leitores brasileiros.

As histórias de *Chapeuzinho Vermelho*

Uma menina, uma avó e um lobo são elementos suficientes para ligá-los ao famoso conto de fadas. Acréscimos, supressões, mudanças na abordagem são artifícios utilizados pelos tantos autores que apresentam sua própria maneira de recontá-lo. A história de *Le Petit Chaperon Rouge*, *Rotkäppchen*, *Capuzinho Vermelho* ou *Capinha Vermelha*, um dos contos de fadas mais populares do mundo, hoje mais conhecido no Brasil como *Chapeuzinho Vermelho*, narrada em torno das lareiras por camponeses europeus entre os séculos XVII e XVIII, já foi recontada em várias versões, línguas, suportes e contextos diversos no decorrer dos séculos:

Chapeuzinho Vermelho é de origem incerta. O tema é antiquíssimo e aparece em vários folclores. Sua célula originária estaria no mito grego de

⁶² Disponível em <http://www.camaradolivro.com.br>. Acesso 20/04/2008.

Cronos, que engole os filhos, os quais, de modo miraculoso, conseguem sair de seu estômago e o encher de pedras. Exatamente o final escolhido pelos Irmãos Grimm. Tal tema é encontrado ainda em uma fábula latina do século XI, *Fecunda Ratis*, que conta a estória de uma menina com um capuz vermelho, devorada por lobos, escapando milagrosamente e enchendo-lhe a barriga com pedras (COELHO, 2003, p. 39).

Uma versão, recolhida diretamente da tradição popular oral europeia⁶³, mostra que o lobo mata a avó, sangra-a, despeja seu sangue em uma garrafa, corta-lhe a carne e põe em uma travessa. Depois, imitando a voz da avó da Chapeuzinho, grita do quarto oferecendo à menina comida e bebida – o sangue e a carne da avó. Após o ato, involuntário, de canibalismo praticado pela neta, o lobo pede-lhe que se dispa. As roupas, pouco a pouco, vão sendo lançadas ao fogo à medida que cada peça é tirada por ordem da suposta avó, que, ao final do conto, convida a menina para sua cama e a devora, numa clara conotação sexual.

A história contada pelos camponeses, constando atos de canibalismo e exibição de nudez, não aparece mais nas próximas reescrituras. A versão, por exemplo, recolhida por Charles Perrault, em fins do século XVII, para o livro *Contes de ma mère l'Oye* mostra que, no final do conto, Chapeuzinho é apenas devorada pelo lobo, sem salvação, juntamente com sua avó. Naturalmente, Perrault sai do universo mental dos camponeses, no início dos Tempos Modernos, modificando sua história, a fim de atender tanto ao gosto infantil quanto ao dos adultos, os frequentadores dos salões elegantes de Paris, em fins do século XVII, quando era comum solidificar padrões sociais de comportamento ao alertar as jovens camponesas do perigo que corriam se fossem desobedientes e andassem sozinhas. Sua versão típica da sociedade rural da época apresenta forte caráter moralizante ao usar alegorias para representar convenções sociais de seu tempo.

A partir dessa releitura, Perrault acabou por fundar o elo entre as narrativas orais populares e a literatura infantil, embora a princípio o destino inicial dos contos também fosse promover entretenimento a uma corte entediada. Os contos curtos, característica na produção do francês (*Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, é composto apenas de duas páginas), revelam “o duplo objetivo a que se propõem: cativar a criança e provocar sorrisos e reflexões no adulto” (STAHL, 1999a). No posfácio “A Vida e a Obra de Perrault”, P. J. Stahl (1999b, p. 208) conta por quais razões o francês escreveu tais contos e como os extraiu da tradição oral popular.

A ternura que lhe inspiravam iria levá-lo a escrever, em benefício do filho mais novo, estes “contos ao pé-do-fogo” que sua própria mãe lhe contara e que sem dúvida tinha tido oportunidade de ouvir mais de uma vez em seus

⁶³ Essa versão consta em Darnton (2001), que extraiu de *Le Conte populaire français*, de Paul Delarue e Marie-Louise Ténèze.

frequentes passeios pelo campo, pois, segundo o costume dos honrados burgueses parisienses de sua época, ele passava longos períodos de férias em alguma aldeia de Ile-de-France ou da Picardia.

O biógrafo ainda acrescenta que, por meio do sucesso de seus contos, surgiram imitadores tanto ou mais quanto o número de fábulas de La Fontaine, e que o povo, cansado de obras enfáticas e solenes, havia encontrado um encanto infinito nas imaginativas histórias, suficientemente breves para lembrarem jogos de espírito, mas suficientemente maliciosas, também, para agradar ao gosto da França inteira, inclinada à socapa da languescente prosápia do reino e da triste decrepitude da ordem social. Além das mencionadas, Perrault também foi influenciado por duas fontes clássicas italianas: as narrativas de Bocaccio e de Giambattista Basile (ARROYO, 1990).

Já na versão apresentada pelos irmãos Grimm, cuja edição primeira data de 1812, as mudanças ocorridas em *Chapeuzinho Vermelho* vão além da troca do bolo e do potinho de manteiga pelo pão-de-ló e pela garrafa de vinho, delícias levadas pela menina para avó adoentada. Diferentemente do que ocorre com a história francesa, nesta as mulheres conseguem escapar da barriga do lobo através da interferência da figura paterna, representada pelo lenhador, que valentemente mata o animal e as retira de lá ilesas, imprimindo, conseqüentemente, um final feliz, de forma a se ajustar mais ao ideário patriarcal que se consolidava na época romântica.

Os contos de fadas chegaram aos Grimm através de uma amiga e vizinha, descendente de uma família francesa huguenote fugitiva da perseguição de Luís XIV para Alemanha, Jeannette Hassenpluflug⁶⁴, que já ouvira de sua mãe provavelmente através dos livros de Perrault, Marie Catherine d'Aulnoy⁶⁵ e outros, lidos nos círculos elegantes parisienses quando estava em voga a leitura desses contos. Reconhecendo a pouca representatividade em sua cultura devido à natureza literária e afrancesada dessas narrativas, os alemães eliminaram-na da segunda edição do *Kinderund Hausmärchen* – exceto “Chapeuzinho Vermelho”, que permaneceu na coletânea porque Jeannette Hassenpluflug lhe acrescentara um final feliz, tirado de “O lobo e as crianças”, um dos mais populares na Alemanha. Dessa forma, “Chapeuzinho Vermelho” foi inserido na tradição alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas já modificadas (DARNTON, 2001). O historiador ainda acrescenta que as características desse conto mudaram consideravelmente

⁶⁴ A essa versão de Darnton (2001), acrescenta-se a de Coelho (2003), para quem outra mulher de prodigiosa memória, a velha camponesa Katherina Wieckmann, teria contribuído com testemunhos, dos quais se valeram os Grimm para comporem as antigas narrativas.

⁶⁵ Com *Contes de Fées (Contos de Fadas)*, Madame D'Aulnoy introduziu, na França do século XVII, pela primeira vez o elemento fada na literatura para crianças (ARROYO, 1990).

ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a publicação, atravessando depois o Reno e voltando para uma tradição oral, mas, desta vez, como parte da diáspora huguenote, dentro da qual retornou sob a forma de livro mas, agora, como produto da floresta teutônica, em lugar das lareiras das aldeias do tempo do Antigo Regime, na França (DARNTON, 2001, p. 25).

Nesse aspecto, ele reconhece que os contos populares são documentos históricos que, como tais, ganham novos significados conforme as mentalidades humanas em seus distintos contextos. Ao apresentar elos entre a cultura popular e a literatura, Azevedo (2008) apresenta a seguinte defesa:

Não é possível encontrar nos substratos populares algo como um “original”, modelos iniciais únicos a partir dos quais teriam surgido histórias e crenças. Contos, crenças e costumes vão sofrendo alterações e atualizações através da boca e da memória de seus transmissores, recebendo influências contextuais e até mesmo pessoais, afinal, todo contador deixa sua marca individual na história que conta.

Daí pode-se constatar que eles mudam porque as tradições culturais igualmente mudam, como aconteceu em suas múltiplas versões, ou seja, saíram da cultura popular oral dos camponeses, contados sem tabus, incluindo cenas de violência e sexo, como provavelmente chegaram até Perrault, através da babá de seu filho. Charles Perrault, por sua vez, transformou-os em impressos, retocando-os para corresponder à preferência da clientela dos salões sofisticados de Paris no século XVII, durante o reinado de Luís XIV. Depois, tais narrativas atravessaram o mundo chegando até os Grimm, na Alemanha, numa versão oral afrancesada pelos Hassenpluflug, provavelmente lida da versão escrita de Perrault para os ouvintes dos salões parisienses. Assim, quase dois séculos depois, são recontadas por Wilhelm e Jacob Grimm com outra roupagem: a redenção da menina de capa vermelha. O percurso do conto no período de apenas dois séculos, demonstra, portanto, que a mudança é histórica: parte do oral para a escrita, e desta retorna à oralidade, para, em seguida, transformá-lo mais uma vez em escrita, e nesse movimento inscreve, pois, um exemplo das mudanças por que passam os textos na história da leitura.

Os atos de canibalismo e violência sexual contra mulheres impúberes, apontados nesses contos, eram perfeitamente aceitáveis no período medieval, quando os vastos impérios se fundavam em decorrência de muitas crueldades entre as nações, das quais se sobressaíram os conhecidos ogros dos contos de fadas, símbolos dos povos ferozes que devoravam crianças e se alimentavam de carne humana. Como certos atos cruéis desses contos medievais não convinham mais ao público de séculos vindouros, eles foram adaptados por Perrault e pelos Grimm de forma a suavizar a grande carga de violência neles contida (COELHO, 2003).

Na versão dos Grimm apresentada por Monteiro Lobato, em meados do século XX, sob a rubrica da tradução e adaptação, a história recebe mudanças, como vinham determinando os costumes e as tradições ao longo do tempo. De fato, Lobato se mantém fiel à versão alemã, ao registrar a salvação de Chapeuzinho pelo lenhador. Entretanto, o “Andersen brasileiro” não se satisfaz com este fim, razão por que cria um outro, tomando como base a seguinte justificativa:

Esta história é muito triste mas bem pode ser que as coisas não se tenham passado exatamente assim. Um homem que morava perto, e portanto devia saber das coisas melhor que os que moravam longe, contou, mais tarde, que tudo aconteceu dum modo muito diferente (LOBATO, 1958, p. 13).

Os argumentos utilizados por Lobato para dar um outro fim a essa história são convincentes na medida em que sua origem remonta à tradição oral, e, como a memória não tem o mesmo valor da escrita, pode ser recontada de maneira diferente, dependendo de quem o faz. Assim, ao demonstrar que a forma pela qual a história é contada depende da perspectiva, o novo autor faz alusão também a um panorama histórico-espacial, ou seja, não há como garantir que Perrault e Grimm (“os que moravam longe”) tenham recolhido a verdadeira história, já que o próprio Lobato se vale do artifício de um outro contador (“um homem que morava perto [...] contou”). E mais: Será que existe a verdadeira, a primeira, a história original de Chapeuzinho quando ele próprio se permite dar um outro rumo para a narrativa secular?

Disse que quando o lobo encontrou a menina na floresta e pôs-se a conversar, ela não respondeu uma só palavra e foi andando seu caminho sem olhar dos lados. E que assim que chegou à casa da vovó contou-lhe o seu encontro com o lobo (LOBATO, 1958, p. 13).

Dessa maneira, longe das versões anteriores nas quais se registra a ingenuidade da velha e da menina, Lobato recria uma outra bem mais condizente com seu entendimento acerca desses gêneros humanos. Ora, tal encaminhamento dessa história não nos provoca nenhuma surpresa se pensarmos em personagens lobatinas como a astuciosa boneca Emília e a sapientíssima vovó Benta, características que se aproximam, muito, do novo comportamento de Chapeuzinho e de sua avó ao se defenderem do lobo.

A velha, então, resolveu pregar-lhe uma peça de bom tamanho. Para isso encheu um grande caldeirão com água, que pôs a ferver no fogo, com um pedaço de carne dentro. Quando a sopa ficou no ponto, ela entreabriu a porta e botou o caldeirão para fora. Assim que o vapor e o cheiro da carne chegaram ao telhado, o lobo, que estava morrendo de fome, não pôde resistir e espichou a cabeça para espiar o que era. Nisto escorregou do telhado e caiu com a cabeça dentro do caldeirão fervendo. Morreu cozido! E

assim, graças à astúcia da velha, Capinha pôde voltar para casa, muito alegre, sem que nada houvesse acontecido, nem a ela nem à sua querida vovó (LOBATO, 1958, p. 13).

Ao final do conto, percebe-se que a ingenuidade e a passividade tratadas nas versões francesa e alemã constituem comportamentos opostos à esperteza da menina, que ignora completamente a abordagem do lobo no meio da floresta; e da avó, que, com sagacidade, castiga exemplarmente o animal com uma arma poderosíssima do universo feminino, salvando ambas do perigo iminente. Logo, na perspectiva da nova narração, ao apresentar comportamentos de mulheres modernas que não dependem mais da figura masculina para se defenderem, observa-se que este conto se adapta a um conjunto de valores e princípios mais adequados ao século XX e ao próprio estilo lobatiano de escrita para crianças, ou seja, não tinha como princípio o mesmo caráter pedagógico das versões dos primeiros contos.

Em meados do século XX, a Companhia Brasil Editora lança a Coleção Amigo da Infância, contendo histórias para crianças, entre as quais *Chapeuzinho Vermelho*⁶⁶. Na versão, aparecem elementos tipicamente brasileiros, como tatu, ouriço, bichos que de vez em quando apareciam em casa de Chapeuzinho Vermelho para lhe contar histórias de outros bichos; além de maribondos e um saci, exímio tocador de viola – instrumento musical de corda muito popular no Brasil .

A prosa narrativa é acompanhada de versos em formato de quadra, cantados pelos personagens. Como se trata de versos curtos, são mais apropriados para crianças, posto que o procedimento estilístico facilita a fixação na memória infantil, sendo, portanto, propício para os leitores que participam da leitura oralizada do conto .

Alguns dos versos são conselhos contados/cantados para Chapeuzinho, advertindo-lhe dos perigos. Nesta história, são os bichos e o saci que defendem a vovozinha e a menina do malvado lobo. Para salvá-las, os amigos preparam milho com gordura quente e atiram nas calças do lobo. Para completar a vingança, alertados pelo ouriço, entram no ataque os maribondos – “só os caboclos, os maiores, cuja ferroada faz a gente chorar várias horas de dor” –, que se sentiam ofendidos pelo lobo mal ter demolido a casa deles. Assim, em meio à explosão das pipocas em brasa e ferroadas, o lobo é atirado para o teto da casa: “Ele pulava, caía, gritava, e cada vez mais as pipocas arrebatavam ele ia ter ao teto e batia com a cabeça. Afinal não teve outro remédio senão fugir”. E “assim ficaram livres Chapèuzinho e a vovozinha.” Para imprimir mais brasilidade na forma de contar a história, o

⁶⁶ *Chapèuzinho vermelho*. Os músicos da cidade alegre, A história de Roldão, As três irmãs. São Paulo: Cia. Brasil Editora, S/D. (Coleção Amigo da Infância).

conto é finalizado com os seguintes versos cantados ao som da viola do saci: *Nenhum receio terei / De ver esse lobo mau, / Que venha! Que eu darei / Tremenda sova de pau.*⁶⁷

Chapeuzinho Vermelho não apresenta variedade apenas no enredo, mas em sua configuração física. Com formato de álbum e aparência de livro, *A História de Chapèuzinho vermelho em 144 figurinhas coloridas* se forma com algumas novidades. Ao invés do caçador, a menina conta, para se salvar das garras do lobo, com a ajuda de seu amigo Paulinho, com quem se casa depois, e de muitos animais – pato, cachorro, coelho, pássaros, cabrito, galo, porco, burro, mosquitos.

O animal tenta enganá-la muitas vezes, mas em todas Chapeuzinho recebe ajuda de Paulinho e da bicharada. No final, o lobo, depois de receber lições de toda ordem, termina regenerado: “Fez-se cocheiro de Luxo, fino, elegante, aprumado.” / Orgulhoso, de cartola (um cachorro sem igual!), foi quem levou Chapèuzinho para o enlace nupcial”/ “E... aqui termina esta história, com a vitória do bem!”. Nessa versão, portanto, o lobo, que convencionalmente representou um animal incompreendido e temido, é reabilitado pela Chapeuzinho, através do exercício da obediência, disciplina e do estudo, atribuições condizentes com os valores morais da protagonista, “obediente, bonita, estudiosa, aplicada”, apregoados logo no começo da história.

As alterações da história de *Chapeuzinho Vermelho*, porém, não se esgotaram nos autores tradicionais do gênero infantil. Esse conto, adaptado em forma de versos curtos e linguagem musical, bem ao gosto da criançada, do compositor brasileiro João de Barro, Braguinha, ganhou indicação do Ministério da Educação, por meio da coleção *Literatura em minha casa*⁶⁸, indicada para 4ª série, formada por muitos clássicos universais, fato que atesta o próprio Estado institucionalizando a adaptação de clássicos como leitura escolar.

Outras reescrituras dos contos invadiram os séculos XX e XXI, através de paródia, paráfrase, citações, menções, entre outras formas, de maneira a adaptá-lo em novos suportes a cada público, mantendo ou instaurando novos sentidos a essas velhas histórias, em uma clara referência de que hoje o conto de fadas não é mais reivindicado em sua “originalidade”. É o caso de Monteiro Lobato – que revisita as histórias clássicas da literatura infantil e é hoje também representado no universo televisivo; da paródia *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque; da irreverência e do deboche do conto contemporâneo *Chapeuzinho Vermelho*, de Dalton Trevisan e de Millôr Fernandes; da obra *Bonezinho Vermelho e a internet no século XXI*, de Ivone Gomes de Assis – que traz para esse livro a mídia virtual, quando ilustra a vovozinha no papel de uma *hacker*; da poesia de Hilda Hilst –

⁶⁷ Em respeito às fontes originais, nesta e nas demais citações encontradas neste estudo, foi mantida a ortografia de época.

⁶⁸ O Ministério da Educação, por meio do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), criou a partir de 2001 o projeto “Literatura em Minha Casa”, formado por seis coleções compostas de cinco volumes nas categorias Poesia, Conto, Novela, Tradição Popular e Clássico Universal. Nesta última categoria, estão inseridos textos clássicos adaptados. A respeito dessa coleção ver pesquisa de Marques (2007).

que, ao se utilizar das personagens do conto, cria uma temática erótica em *A Chapéu*, publicada na obra *Bufólicas*⁶⁹; do filme *Deu a louca na Chapeuzinho* – um desenho animado de longa metragem que satiriza as versões anteriores, ao contar com uma Chapeuzinho nada boba e inclinada para o mal, e com um temível lobo que, na verdade, é um jornalista disfarçado. Assim, seja pelo viés da paráfrase ou da paródia, dentro dos conjuntos impregnados de nuances das “similaridades” e das “diferenças”, conceitos utilizados por Affonso Romano de Sant’Anna (2008), seja pelo simples prazer de ler, os contos infantis continuam sendo tomados como referência no universo dos adultos. Antonio Candido (1988)⁷⁰ confessa que é um leitor assíduo de Grimm, de Perrault, de Madame d’Aulnoy, de Monteiro Lobato “e de muitos livrinhos sem autor definido, ou mal lembrado – quanto *História da avozinha*, da *Carochinha* ou das *Fadas*” que lhe caem na mão. Segundo o crítico literário, “nosso amor pelos contos infantis, depois de adultos, é uma espécie de procura, como esta do poeta, duma posição inefável de simplicidade, em que as alegrias mais simples não fossem desperdiçadas pelo mal de pensar de viver”.

Os contos de fadas na mídia publicitária

Outro gênero merecedor de destaque no que diz respeito à apropriação e reescritura dos contos de fadas é o da publicidade, que reproduz anúncios apoiados nos temas consagrados desses contos divulgados pela mídia impressa, televisiva e digital. Apresentamos aqui alguns exemplos de anúncios recentes, que tratam especificamente de “Chapeuzinho Vermelho”, a fim de ilustrar outros significados quando se trata de novos suportes e destinatários.

Para divulgar seus produtos, a empresa Ford lançou em 2006 a campanha publicitária “Acredite quem quiser”, cujo tema faz referência à Sereia, aos Sete Anões e ao Saci. No comercial que se reporta ao conto *Chapeuzinho Vermelho* mostra-se uma jovem vestida de Chapeuzinho conversando com um vendedor, numa clara menção ao diálogo entre a menina e o Lobo Mau, que já se anuncia, antes de a moça aparecer na tela, nos comentários como: “Que motor potente ele tem!”, com a devida resposta: “É para andar melhor”. Esse discurso faz uma clara menção ao velho conto na fala “Que orelhas tão grandes são essas, vovó?”, bem como “E que mãos tão peludas, vovó?”, assim como todas as demais partes do corpo da suposta Vovó que causam espanto à menina. A essas perguntas ela escuta as respostas afirmativas, respectivamente: “São para melhor te ouvir,

⁶⁹ HILST (2002).

⁷⁰ Ver artigo de Antonio Candido “Sílvia Pélica na Liberdade” para o livro homônimo de Alfredo Mesquita, de 1946, publicado originalmente no *Diário de S. Paulo*, em 20 de fevereiro de 1947. Cf. Lajolo e Zilberman, 1988, p. 329-333.

minha neta!” e “são para melhor te acariciar, minha neta.” Neste comercial, no entanto, a nova Chapeuzinho não pretende cair na mesma armadilha, pois ao final do filme diz “Peraí, você acha que eu vou cair nessa história de novo?”. Nesse momento, então, a câmera revela uma jovem vestida com capuz vermelho, que não se deixa mais enganar por lobos/vendedores de carros. A leitura do anúncio nos sugere que as condições comerciais e/ou o produto da Ford podem ser tão inacreditáveis quanto os personagens dos contos infantis, mas desta vez a Chapeuzinho e avó estão no comando da situação, isto é, comprovar a potência e a eficiência do novo produto.



Figura 3: Chapeuzinho vermelho de carro novo
Fonte: <http://www.portaldapropaganda.com>

Outro produto que lançou mão dos contos de fadas para atrair os consumidores foi a bebida alcoólica Campari. Para tanto, foi criado o Calendário Campari 2008, que conta com a beleza exótica da atriz Eva Mendes em poses sensuais nos doze meses do ano, cujo cenário remete aos contos *Polegarzinha*, *A Pequena Sereia*, *Branca de Neve*, *Gato de Botas*, *Cinderela*, *Aladdin*, *Alice no País das Maravilhas*, *A Bela e a Fera*, *Pinóquio*, *A Bela Adormecida* e *Chapeuzinho Vermelho*. A primeira foto do calendário é inspirada neste último conto que mostra uma Chapeuzinho com absoluto domínio do Lobo, ao mantê-lo acorrentado aos seus pulsos. A desconstrução do texto em que foi inspirado é evidente, já que os papéis de dominador/dominado se invertem, ou seja, a frágil menina submetida à força do lobo transformou-se em uma mulher sensual e poderosa que não mais cai nas garras do animal, ao contrário, ela o mantém literalmente preso a si. Além disso, a bebida vermelha (o sangue da avó), oferecida a Chapeuzinho pelo Lobo nas histórias orais contadas pelos camponeses sob o calor das lareiras, é substituída pelo Campari, igualmente vermelha, mas com uma conotação completamente diferente. Símbolo da paixão, o líquido vermelho está sob a posse da figura feminina que não é mais induzida pelo lobo a ingeri-lo. A nova Chapeuzinho, reduzindo o lobo a um mero animal que lhe serve simplesmente como cão de guarda encoleirado, disputa o cenário sob um céu carregado de nuvens e raios, em meio a uma natureza desértica, protegida pela capa e pelo animal, numa

retomada às avessas da história francesa; revela-se, assim, uma imagem de mulher consciente de seu poder de sedução, insinuando, portanto, a evolução feminina em pleno século XXI.



Figura 4: O poder e a sensualidade de Chapeuzinho Vermelho

Fonte: <http://www.camparigroup.com/>

Os contos de fadas modernos também foram tema da nova campanha da coleção Primavera/Verão 2008 de sandálias femininas Melissa. Nos anúncios, a exemplo da campanha do Campari, as princesas Cinderela, Branca de Neve e Rapunzel, bem como Chapeuzinho Vermelho ganham uma roupagem mais ousada e independente numa moderna versão “Contos de Melissa”. Em um deles, a Chapeuzinho da Melissa, já crescida, embora use uma capa vermelha, não percorre mais a pé o caminho até a casa da avó, ao contrário, opta pela garupa de uma moderna motocicleta dirigida pelo lobo numa clara alusão ao conto. A releitura desse texto indica atitudes mais ousadas e menos previsíveis assumidas pelas mulheres na contemporaneidade. Diferente da francesa ou alemã, esta Chapeuzinho, por opção, se considerarmos a sua expressiva alegria, segue o lobo pela floresta sem temê-lo, mantendo bem à mostra as modernas sandálias. Essa nova mulher, evidentemente, não abre mão de sua delicadeza secular de princesa, mas ao mesmo tempo está em perfeita sintonia com as novas tendências do mundo moderno.



Figura 5: Quem disse que o Lobo é Mau?
Fonte: <http://www.portaldapropaganda.com.br>

Além dos mencionados, outros contos de fadas em outras campanhas publicitárias foram e continuam sendo utilizados como recurso criativo de persuasão para atrair os consumidores. Dessa forma, verificamos que o contexto de produção pode criar novas formas e, conseqüentemente, produzir novos sentidos, para ficarmos apenas no conto de *Chapeuzinho Vermelho*. A passividade feminina, instaurada na tradição por Perrault e Grimm, entre os séculos XVII e XIX, oriunda de uma ideologia cristã e paternalista, é ultrapassada, por exemplo, em Maurício de Sousa, Chico Buarque e outros autores nos séculos XX e XXI como igualmente acontece com o sentido historicamente construído do lobo, animal perigoso, astuto e devorador de menininhas e velhinhas inocentes, representantes da classe social reconhecida culturalmente como a mais frágil. Essa imagem assustadora, no entanto, é recuperada por alguns autores apenas para negá-la, pois a menina não sente mais medo do Lobo na medida em que o modelo de virilidade, poder e força, apregoados através dos tempos, hoje não mais se mantém, se considerarmos a emancipação feminina e seu papel ativo na sociedade moderna, tendo como consequência o enfraquecimento da autonomia da figura masculina e do pai. Assim, as velhas narrativas orais são reelaboradas para outros gêneros e suportes, libertando-se do estereótipo considerado supostamente original, com o propósito de se adaptarem aos leitores, expectadores ou demais consumidores em outros contextos. Para dizer como Coelho (2003), “os contos de fadas fazem parte desses livros eternos que os séculos não conseguem destruir e que, a cada geração, são redescobertos e voltam a encantar leitores ou ouvintes de todas as idades”.

3.1.3 Fabulários

Assim como os contos de fadas, as fábulas constituem narrativas que, recolhidas do imaginário popular, foram registradas em muitos momentos da história. Quintiliano (1944), no século I da era cristã, ao tratar de Exemplos Poéticos no corpo de suas Instituições Oratórias, dedica às fábulas poéticas um parágrafo o qual intitula Fábulas Esópicas. Embora as denomine como pertencentes a Esopo – um fabulista que viveu na Grécia Antiga por volta do século VI a.C –, o retórico reconhece a origem desse gênero em Hesíodo, no fim do século VIII a.C. Desde então, as narrativas exemplares como *A Cigarra e a Formiga*, *A raposa e as Uvas*, *O Lobo e o Cordeiro* vêm correndo o mundo sob várias penas.

O educador brasileiro Lourenço Filho⁷¹, numa época em que a produção literária infantil no Brasil ainda se mostrava incipiente, assumiu na década de 20 do século passado, em substituição a Arnaldo de Oliveira Barreto, a organização da Coleção *Biblioteca Infantil*, da editora Melhoramentos. Durante a ocupação do cargo administrativo, lançou, juntamente com muitas obras do gênero infantil, dois livros que contam histórias sobre o fabulista grego. Em *Esopo, o Contador de Histórias*, o livro se inicia afirmando que “o mais famoso contador de histórias, que se conhece, viveu há mais de dois mil anos. E até hoje, em toda a parte, nas escolas e nas casas, repetem-se as interessantes e sábias histórias que ele inventou”. Já em *Novas Histórias de Esopo*, mostra que o contador de histórias era escravo do filósofo Xantus. Nos volumes 96 e 97 da Coleção *Biblioteca Infantil*, aparecem os nomes de Ofélia e Narbal Fontes⁷² como autores; no entanto, logo abaixo vem inscrito “Orientação do Prof. Lourenço Filho”. Isso demonstra a preocupação do educador com a leitura e sua disseminação no país, tanto no que se refere à produção *de* quanto à produção *sobre* literatura voltada para o público infantil⁷³.

Seguindo uma sistematização cronológica, depois da de Esopo, temos a versão mais tradicional de Jean de La Fontaine⁷⁴, no século XVII, já inspirada em outros autores.

⁷¹ A respeito de Lourenço Filho, o MEC, através do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – Inep, lançou em 2001 *Por Lourenço Filho: uma biobibliografia*. O livro tem como objetivos, segundo seus organizadores, Carlos Monarcha e Rui Lourenço Filho, “estabelecer exaustiva e sistematicamente o conjunto da produção intelectual de Lourenço Filho [...] e servir de instrumento de pesquisa, com natureza de obra de referência, que estimule a realização de estudos compreensivos a respeito do sentido histórico, social e intelectual da obra lourenciana [...]”.

Disponível em http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos/biobibliografia_v1_204.

⁷² O casal Fontes é autor de uma vasta obra para crianças, sendo a maior parte de cunho didático (ZILBERMAN e LAJOLO, 1988).

⁷³ A respeito da produção de Lourenço Filho nesse campo, consultar trabalho apresentado no 16º COLE: BERTOLETTI, Estela Natalina Mantovani. *Literatura Infantil Entre 1940 e 1960: A Produção de Lourenço Filho*. In Anais do 16º COLE. Este trabalho é resultado de sua Tese. Ver BERTOLETTI, Estela Natalina Mantovani. *A produção de Lourenço Filho sobre e de literatura infantil e juvenil (1942-1968): fundação de uma tradição*, 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo.

⁷⁴ Werner (1999), ao apontar a genealogia e os contextos históricos dos contos populares, mostra que La Fontaine, enquanto passeava pelas margens do Sena em Paris na década de 1660, encontrou um livro de autoria de Bidpai, um lendário sábio brâmane a quem foi atribuído o *Panchatantra*, coletânea de setenta contos compilada por volta do século VI a.C., obra que se tornou uma das fontes de inspiração para o fabulista francês compor suas próprias fábulas.

Segundo Arroyo (1990), para quem a obra “dirigia-se tanto a adultos como a crianças e trazia um pormenor muito curioso: era todo ilustrado com gravura de madeira”, provavelmente a primeira impressão das fábulas de Esopo, o *Isopete Historiado*, foi traduzida por um impressor alemão no ano de 1489 na Espanha a pedido do Infante Don Enrique de Aragon. Em tradução portuguesa desconhecida, aparece em Portugal com o título de *Livro de Esopo ou Esopete*, descoberta por J. Leite de Vasconcelos que a publicou em 1906 depois que a encontrou na Biblioteca Palatina, de Viena.

Assim como Perrault, La Fontaine é um intelectual de prestígio da França do século XVII que resgata antigas histórias na memória popular. E assim como o primeiro, que se vale de leituras de narrativas poéticas ou lendárias dos gregos e dos latinos, Fontaine se vale também de outras fontes documentais da Antiguidade: Na Grécia, com as *Fábulas de Esopo*, e, em Roma, com as *Fábulas de Fedro* – que viveu no século I d.C. A essas fontes aliam-se também as parábolas bíblicas, as coletâneas orientais e narrativas medievais ou renascentistas.

Durante vinte e cinco anos, trabalhou na busca e no cotejo desses textos antigos e os reelaborou em versos, dando-lhes a forma definitiva literária – *Fábulas de La Fontaine* – que, há séculos, vêm servindo de fonte para as mil e uma adaptações que se espalham pelo mundo todo (COELHO, 2003, p. 22).

Com os acréscimos, cortes e todas as variantes naturais a uma obra que subsistiu através do conhecimento oral em várias tradições, as fábulas ainda contribuíram na formação de uma literatura voltada para a criança, uma vez que seus temas lúdicos, aliados a uma pedagogia moralizante, configuravam instrumentos suficientes para atrair esse público e ao mesmo tempo educar. Apresentando-se como um instrumento de educação ou de entretenimento, essas narrativas imitadas ou transformadas em diversos gêneros e materialidade, continuam atraindo adultos e crianças.

Com o projeto de criar uma literatura nacional voltada para as crianças, Monteiro Lobato reescreve as velhas histórias exemplares de Esopo e La Fontaine, criando, em 1922, *Fábulas*, envolvendo a turma do Sítio do Picapau Amarelo, em que se reconhece o mérito das narrativas curtinhas. Em *Reinações de Narizinho*, Pedrinho, Narizinho e Emília, transportados pelo pó de pirlimpimpim, visitam o País das Fábulas, onde se encontram com Esopo e La Fontaine a discutir as origens das fábulas. Nesse Mundo das Maravilhas, os personagens e acontecimentos das narrativas curtas convivem com as escrituras constantes do fabulista francês e as interferências da boneca Emília, que tenta mudar o rumo das histórias a ponto de salvar um burro da condenação do rei dos animais, trazendo-o para o

sítio e transformando-o em Burro Falante. Assim como La Fontaine que as utilizou como denúncia das misérias e das injustiças do Dezesete, Lobato, em sua época, igualmente as recria para mostrar às crianças, através de alegorias, as injustiças e as tiranias de que podemos ser vítimas.

No contexto de recriação das fábulas, no mundo contemporâneo Millôr Fernandes (2003) lhes dá um novo sabor de sátira e humor, de forma a refletir sobre os valores de nossa sociedade. Trabalhar o processo de reescritura de textos parece ser lugar comum na vida desse autor, já que em sua vasta produção encontram-se traduções e adaptações de clássicos estrangeiros, romances e peças teatrais, de Shakespeare, Cervantes, Molière, Aristófanes, Sófocles, Racine, entre outros, bem como de obras nacionais, a exemplo da recriação de "Memórias de um sargento de milícias" em peça (FERNANDES, 2003), que, juntamente com a obra oitocentista de Manuel Antonio de Almeida, deram origem em 1995 a um Especial televisivo.

Para o leitor mirim específico, outra forma de leitura dessas narrativas foi transportada para o universo de um novo suporte: os quadrinhos infantis. A Turma da Mônica, criada por Maurício de Sousa na década de 1960, estreando pela Editora Continental, passando pela Editora Abril de 1970 a 1986, pela Editora Globo de 1987 a 2006, e a partir de 2007 sendo publicada pela Panini Comics, além de criar suas próprias histórias, se apropria de clássicos da literatura revitalizando-os para as Histórias em Quadrinhos. A produção dessas histórias extrapola o gênero quadrinhos, pois a Turma da Mônica já rendeu filmes e desenhos animados, conquistando leitores e expectadores não só no Brasil mas também em diversos outros países. A adaptação de Maurício para o clássico *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, por exemplo, chegou ao teatro e à televisão em 1978, mesmo ano em que o quadrinho foi lançado pela primeira vez. Uma nova edição de *Romeu e Julieta*, recriada em tom de sátira por Maurício de Sousa, será republicada este ano em edição de luxo. Na versão da Turma da Mônica, *Romeu e Julieta* conta a história do amor impossível e muito divertido de Romeu Montéquio Cebolinha e Julieta Monicapuleto.

Dessa maneira, Maurício de Sousa, extrapolando o drama em que a história de Shakespeare foi criada originalmente, ou se apropriando de narrações de outros autores, alcança outras produções midiáticas quando se utiliza das personagens da Turma da Mônica, herança do estilo lobatiano, para protagonizar, citando, parafraseando ou parodiando essas histórias, como é o caso dos almanaques *Mônica fábulas*, *Cascão fábulas* e *Magali fábula*. O quadrinista brasileiro também se vale dos contos de fadas, como fez com "Mônica em Chapeuzinho Vermelho"⁷⁵, em que suas personagens participam, muitas vezes, como protagonistas dessas narrativas universalmente conhecidas. As produções de

⁷⁵ Mauricio de Sousa Produções (2005).

Maurício de Sousa demonstram que é possível retomar esses velhos clássicos através de novos suportes, valendo-se, inclusive, da apropriação do desenho para atrair o público infantil, artifício igualmente seguido por Chico Buarque em *Chapeuzinho Amarelo*, que teve sua história ilustrada por Ziraldo. Assim, percebe-se nas releituras que não somente a história é retomada mas também boa parte do recurso gráfico utilizado em edições de Perrault e Grimm.

3.2 Migração de gêneros⁷⁶

Desde que as formas escritas se desenvolveram mantendo impressos os registros de memória da humanidade, certos modelos de textos passaram a representar o padrão das Boas Letras, Belas-Letras, designado depois Literatura – termo utilizado inapropriadamente na época, já que não diferenciava a arte literária da ciência⁷⁷. Prova disso, temos a presença de poetas e filósofos nas *Instituições oratórias*, de Quintiliano (1944), mostrando que as artes poéticas e retóricas faziam parte da formação dos jovens, sem distinguir o que era Literatura de qualquer outro conhecimento, conforme já foi mencionado quando se citou o modelo das fábulas utilizado pelo retórico Quintiliano para ensinar, por meio de exemplos, a arte da eloquência.

Denominados modernamente literários, alguns textos passaram por um processo de migração de gênero, atendendo a comunidades de leitores diversos. As mudanças, no entanto, vão além das variações formais do objeto, uma vez que as migrações de gênero consubstanciam forma e conteúdo. Roche (2001a), ao discorrer sobre as práticas da escrita nas cidades francesas do século XVIII, mostra que práticas de leitura distintas, cuja circulação variava – “emprestado, tomado oficialmente, dado, revendido, trocado” –, sempre existiram sob diversas formas, desde os cestos ambulantes contendo os livros da *Bibliothèque bleue* bem como os pasquins, até as brochuras de toda ordem, disponíveis nos livreiros urbanos. Essa variedade dos gêneros estendida a todos os meios sociais demonstra que é possível a convivência dessa diversidade porque a clientela de leitores é igualmente vasta, logo a difusão do impresso preenche papéis diferentes, quais sejam: divertir, instruir, moralizar.

As antigas fábulas, recolhidas da tradição oral, conforme já apontadas, foram recontadas em quadrinhos por Maurício de Souza (século XXI), recriadas por Monteiro Lobato (século XX), inspiradas nas do francês La Fontaine (século XVII), que certamente se

⁷⁶ O termo “migração de gênero” é utilizado no sentido apresentado por Chartier (1999, p. 133), ao tratar de textos transformados em livros, a exemplo dos da *Bibliothèque bleue*. Para ele, as migrações de gênero se dão quando “determinada forma se encontra investida de características que lhe são habitualmente estranhas ou de textos que geralmente se encontram noutros locais e sob outras formas”.

⁷⁷ Abreu (2003), ao discutir a concepção do termo Literatura no século XVIII, define-a como conhecimento e não um conjunto de escritos, tão tênues eram as fronteiras entre as áreas que a definiam.

inspirou nas do latino Fedro (século I d.C) que, por sua vez, se serviu da fonte do grego Esopo (século VI a.C.). Além desses, outros textos sofreram mudanças em sua forma, a exemplo dos reconhecidos clássicos universais a *Ilíada* e a *Odisséia*, cuja composição a tradição vai determinar a Homero no século VIII a.C., embora haja quem questione sua autoria em virtude das origens nebulosas. Em livro recente, Manguel (2008) reúne um farto material acerca da trajetória dos dois poemas homéricos, no qual se conclui que a maioria dos estudiosos atribui ao bardo cego as poesias épicas.

Nada sabemos sobre Homero. Acontece o contrário com seus livros. Num sentido muito real, a *Ilíada* e a *Odisséia* nos são familiares antes de abrirmos suas primeiras páginas. Antes mesmo de começarmos a acompanhar as mudanças de humor de Aquiles ou admirar a esperteza e a coragem de Ulisses, aprendemos a presumir que, em algum lugar nessas histórias de guerra no tempo e de viagem no espaço, nos será contada a experiência de toda a luta e toda a travessia humanas. Duas de nossas metáforas mais antigas nos dizem que toda vida é uma jornada; se *Ilíada* e *Odisséia* beberam desse conhecimento, ou se essa sabedoria foi tirada da *Ilíada* e *Odisséia*, isso, afinal, não tem importância, uma vez que um livro e seus leitores são espelhos que refletem um ao outro infinitamente (MANGUEL, 2008, p. 8).

Numa menção à obra *A Odisséia*, Monteiro Lobato (1959) em correspondência a Godofredo Rangel em 03/02/1908, confessa: “Só agora, neste interregno de 50 dias que me separam do casamento, reentrado nesta calma absoluta de Areias, é que tive oportunidade e *mood* de enfrentar o incomparável Homero”. Em uma outra carta, datada de 25/02/1908, o autor, também conhecido por traduzir e adaptar muitos clássicos estrangeiros, emite opinião sobre os textos de Homero:

Este mês de fevereiro foi o meu mês de Homero. Li a *Ilíada* e a *Odisséia*. Estou recheado de formas gregas, bêbedo de beleza apolínea. [...] finda a leitura, pus-me a pensar no quanto Homero influenciou e influencia ainda hoje o pensamento ocidental. Na linguagem corrente, quanto Homero, meu Deus! “Fulano é o meu mentor”, “o teu calcanhar de Aquiles”, “astuto como Ulisses”, a “teia de Penélope”, os “encantamentos de Circe”, “entre Sila e Caribdes”.

Advindos de uma tradição oral, as histórias dos deuses e heróis greco-romanos, atribuídas a Homero, ganharam ao longo do tempo várias formas e usos, traduções, adaptações nos suportes livros, cinema, quadrinhos etc., atingindo o público leitor de diversas épocas e idades, permitindo o acesso ao texto que formou a cultura ocidental. Nesse sentido, quando as obras literárias passam por um processo de reescritura pelas sociedades que as leem, percebe-se um indicativo de que a literatura é um objeto extremamente instável. Como defende Eagleton (2003), nenhuma obra e nenhuma

avaliação atual dela pode ser simplesmente estendida a novos grupos sem que, nesse processo, sofra modificações.

O “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare “diferentes”, de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando-se em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos (EAGLETON, 2003, p. 17).

A maneira pela qual lemos um texto difere segundo critérios além do estético. As condições sociais de produção de uma obra diferem daquela do contexto de que nos apropriamos, razão pela qual a adaptação na nossa época, valorizando certos elementos em favor de outros, pode proporcionar o “encanto eterno” da obra. Nesse esteio, Manguel (2008, p. 9) acrescenta que “ninguém possui Homero, nem o melhor de seus leitores”. Sua justificativa se pauta na afirmação de que “cada uma de nossas leituras é feita através de camadas de leituras anteriores que se acumulam sobre a página como estratos sobre uma rocha, até que mal se pode ver o texto original (se alguma vez existiu coisa tão pura)”. Assim, a ilusão de certos discursos de que a obra literária é objetiva, fixa e eterna não se sustenta.

Além disso, diferentemente da atribuição única dada ao texto integral como valor estético, em uma leitura, mesmo que literária, o leitor pode desejar adquirir conhecimentos relativos à Etimologia, Sociologia, História, ou simplesmente ter interesse na história da arte ou da moda, ou ainda tão-somente no enredo, exercitando, dessa forma, sua liberdade conferida pela leitura, fato que demonstra que o sentido atribuído à obra literária não é infalível, fixo, porque, se assim fosse, não haveria espaço para as interpretações diversas.

As obras – mesmo as maiores, ou, sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os *experts* sempre querem fixar um sentido e enunciar a interpretação correta que deve impor limites à leitura (ou ao olhar). Todavia, a recepção também inventa, desloca e distorce. (CHARTIER, 1999, p. 9)

A posição de certos letrados que defendem a leitura de certos textos, e de textos integrais, como a única possibilidade de leitura, talvez cumpra apenas uma função social pública, quando, na verdade, os leitores impõem sua autoridade em escolher determinados gêneros, obras e autores, em selecionar partes do texto ou simplesmente em reivindicar o sentido que ele julga apresentar tal texto. Ora, se um texto em sua versão integral não se investe de significação para o seu leitor, acaba perdendo seu *status* de texto, porque,

conforme defende Chartier (1999, p. 11), “um texto só existe se houver um leitor para lhe dar um significado”. Para tanto, certos leitores carecem de alguns dispositivos formais que os convidem à leitura, como acontece com as adaptações.

Essa constatação se assemelha à de Bourdieu (2001a), em um debate com Chartier por ocasião de um encontro sobre leitura em Saint-Maximin, quando afirma que pensamos “que ler um texto é compreendê-lo, isto é, descobrir-lhe a chave. Quando de fato nem todos os textos são feitos para serem lidos nesse sentido”. Ele ainda defende que, além da crítica dos documentos que os historiadores sabem fazer muito bem, parece necessário fazer uma crítica do estatuto social do documento. Para tanto, apresenta as seguintes indagações: “para que uso esse texto foi feito? Para ser lido como o lemos, ou então, por exemplo, como uma instrução, isto é, um escrito destinado a comunicar uma maneira de fazer, uma maneira de agir?” Dessa abordagem, ele chega à conclusão de que “há toda espécie de texto que pode passar diretamente ao estado da prática, sem que haja necessariamente mediação de uma decifração no sentido em que a entendemos”.

A esse respeito, outra posição nos é dada por Chartier no mesmo debate, quando discute que os protocolos de leitura inscritos nos textos são dispositivos indicadores de certas leituras e certos leitores. Para ilustrar tal posicionamento, ele faz a seguinte afirmação:

Um livro de 1530 não se apresenta como um de 1880 e há evoluções globais que atingem toda a produção impressa em suas regras e seus deslocamentos. Mas é certo também que nessas transformações colocam-se intenções de público ou, mais ainda, intenções de leitura. Quando um texto passa de um nível de circulação a outro, mais popular, ele sofre um certo número de transformações, das quais uma das mais claras é a fragmentação operada ao pôr-se em livro, seja no nível do capítulo, seja no nível do parágrafo, destinada a facilitar uma leitura nada virtuosística (CHARTIER, 2001a, p. 236).

Nessa perspectiva, entendemos que os textos não apresentam a mesma função para todos os leitores, posto que o consumo do livro nem sempre atende às finalidades estéticas e eruditas. Entre estas, determinadas leituras podem ser, para seus leitores, meramente utilitárias ou tão-somente prazerosas. No caso dos clássicos literários, os textos integrais concorrem, convivem com os adaptados, o que demonstra que a diversificação crescente nos gêneros, através do suporte, amplia as práticas de leitura. O importante é que a história da posse do impresso acompanha maneiras as quais individualizam o leitor, que parece se negar à vontade dos que pretendem imortalizar uma única forma de ler.

Machado (2002, p. 11), em justificativa acerca da leitura dos clássicos universais desde cedo, defende que hoje em dia, em virtude de o ensino ser diferente e o mundo ser outro, “não se concebe que as crianças sejam postas a estudar latim e grego, ou a ler

pesadas versões completas e originais de livros antigos – como já foi de praxe em várias famílias de algumas sociedades há um século”. Nessa perspectiva, voltando às obras de Homero, independente das questões relativas às origens incertas das obras do rapsodo, das quais podemos questionar a noção de texto original dado a Homero, suas obras sobreviveram, quer tenhamos lido ou não o Homero em verso integral. Da repetição dos cantos de memória recitados oralmente por ele, ou anotados para a posteridade por outros, impressos em versos hesâmetros distribuídos em 24 cantos, as epopeias ganharam estruturas em prosa, e suas edições modernas ganham até hoje considerável espaço no mercado editorial. Machado ainda acrescenta que, no Brasil, “estamos muito bem servidos em matéria de adaptações da mitologia grega ao alcance das crianças”. Para tanto, cita a genialidade de Monteiro Lobato, responsável por instituir uma via de mão dupla entre o Sítio de Dona Benta e a Grécia e Roma Antiga, com as obras *Reinações de Narizinho*, *O Sítio do Picapau Amarelo*, *O Minotauro* e *Os Doze trabalhos de Hércules*, em que se registra a circulação entre os habitantes do Sítio do Picapau Amarelo e os seres mitológicos greco-romanos, que tanto são visitados como visitam o Mundo das Maravilhas, transportados pelo pó mágico.

A leitura desses livros é divertidíssima e, ao mesmo tempo, funciona como um verdadeiro curso de mitologia clássica na intimidade. Sem dúvida, é uma excelente introdução a esse mundo que formou toda a cultura ocidental. E tudo bem explicadinho, daquele jeito que Dona Benta usava para ensinar aos netos. Sorte das crianças brasileiras. Impossível imaginar melhor forma de se aproximar dos gregos (e dos troianos, que com eles travaram longa e famosa guerra) ou dos romanos (MACHADO, 2002, p. 28).

A autora, uma das mais importantes adaptadoras de clássicos literários no Brasil, apresenta outras maneiras e muitos textos no mercado brasileiro para se ter os primeiros contatos com esses textos. Para tanto, menciona algumas adaptações nacionais – “versões condensadas e resumidas” – que tratam de temas e episódios ligados à *Ilíada* e *Odisséia*. Ela ainda igualmente assegura tal influência em nossa sociedade contemporânea quando apresenta inúmeras referências de nossa linguagem aos antigos mitos greco-romanos:

Se alguém recebe um presente de grego, isso é uma lembrança da guerra de Tróia. Se lança o pomo da discórdia, também é. Cada referência dessas remonta a toda uma história. Falamos em ouvir o canto da sereia, em narcisismo, em complexo de Édipo, em caixa de Pandora, em calcanhar de Aquiles [...] Dizemos que alguma coisa é uma verdadeira odisséia, que alguém está fazendo um esforço hercúleo, que o eco repete os sons – e com isso lembramos os personagens de Odisseus, Hércules ou a ninfa Eco. [...] as olimpíadas prestam tributo aos deuses do Olimpo. Um desinfetante Ajax, uma revista de companhia aérea intitulada *Ícaro*, uma empresa de informática com a marca Medusa estão homenageando personagens mitológicos gregos – com muita pertinência, porque há na história de cada

um deles uma explicação para a escolha desse símbolo (MACHADO, 2002, p. 29).

No percurso das sugestões de apresentar à criançada os poemas homéricos, Machado mostra parte do depoimento do escritor e crítico inglês George Steiner, em que confessa ter tido o seu primeiro contato com Homero através da oralização e de comentários feitos por seus pais, e já, aos seis anos de idade, mantivera contato direto com a *Ilíada*.

Não é necessário intelectualizar, recorrer a dicionário, ler tateando antes dos seis anos – nem ler no original grego, como foi o caso desse episódio. Eram outros tempos (1935) e outra sociedade (a Viena de entre as guerras). Hoje todos têm pressa, ninguém mais depende do latim e grego, há excelentes adaptações de Homero para as crianças e jovens em português, e vivemos na civilização da imagem, repleta de tentações visuais e muitos outros meios de cada um se informar (MACHADO, 2002, p. 32-3).

A autora aponta, por meio do testemunho de Steiner, a possibilidade de uma criança ter lido o texto integral de Homero nas primeiras décadas do século passado, mas ao mesmo tempo chama a atenção para a dificuldade, hoje, de um jovem leitor assumir tamanha tarefa, considerando as variáveis relativas às condições sociais, temporais e linguísticas de nossa época. Naturalmente, a adaptação não constitui apenas uma leitura cuja destinação serve exclusivamente ao público infantil. Ainda que as indicações sejam pertinentes a esse grupo, ela atinge leitores de faixa etária diferenciada. Vemos, por exemplo, que os catálogos de editoras como a Scipione, Ática e a Escala Educacional dispõem de grandes obras-primas da literatura mundial, a exemplo das de Homero, e nacional, adaptadas para idades variadas, algumas delas, inclusive, com o selo “altamente recomendável” da FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – e do PNLD – Programa Nacional do Livro Didático. Esta análise será tratada com especificidade no último capítulo.

A retomada das epopeias homéricas, no entanto, não se resume a uma prática moderna de leitura dos clássicos. Sócrates, Platão, Aristóteles, São Jerônimo, Santo Agostinho, Goethe, Nietzsche são testemunhos da leitura poética de Homero, que também foi apropriado e reinventado por Virgílio em *Eneida*, por Dante na *Divina Comédia*, por Milton em *Paraíso Perdido*, por Fénelon em *Aventuras de Telêmaco*, por James Joyce, em *Ulisses*. Além da apropriação de filósofos e poetas, temos versões cinematográficas⁷⁸ e dramatúrgicas, as quais recriam a partir dos temas homéricos novas formas de fazer

⁷⁸ Sobre adaptação de romance para o cinema, Stam (2006) discute as formas como as adaptações de filmes têm sido vistas como um processo de perda, em que o romance ocupa um lugar privilegiado. Para ele, é possível pensar a adaptação como uma prática intertextual à medida que um “romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização”.

conhecer a guerra entre gregos e troianos e o retorno de Ulisses à Ítaca. Essas histórias tornaram-se ainda modelos utilizados na escola, a começar pelos eruditos notáveis na Biblioteca de Alexandria, que reeditaram seus poemas, acrescentando-lhes comentários a fim de facilitar sua interpretação. O poeta grego tornou-se a inspiração para os primeiros romancistas gregos que, do século I a.C. ao V d.C, produziram uma série de histórias de amor populares, para as quais adaptaram não apenas os assuntos e temas de Homero, mas especialmente suas técnicas de contar histórias e escolhas estilísticas (MANGUEL, 2008)⁷⁹.

Em Roma, a *Ilíada* e a *Odisséia*, segundo revelação de Manguel, “foram considerados modelos a serem copiados ou traduzidos, para depois serem interpretados como alegorias ou ensinadas como histórias morais”. Tem-se como exemplo, no século III a.C., uma versão em latim da *Odisséia*, produzida pelo cativo grego Lívio Andrônico, para as crianças em fase de escolarização; essa produção foi, mais de dois séculos depois, julgada por Horácio arcaica, grosseira e vulgar. Tal julgamento, não tão diferente de algumas sentenças atuais, talvez se justifique pelo fato de que a “história grega não tivesse sido apenas traduzida, mas houvesse transmigrado para a história de Roma”. Vê-se, pois, que, para o processo de tradução da obra grega, a adaptação tornou-se imprescindível para alcançar seu leitor específico, crianças romanas no início da escolarização, processo semelhante ao das edições de hoje. Se parte da crítica moderna defende a leitura original da obra, o que dizer, por exemplo, da versão de Homero contada por Dante, que não leu o primeiro suposto autor grego, ou somente o fez por intermédio de Virgílio, que por sua vez contou sua versão em uma perspectiva latina?

Embora a edição de Lívio Andrônico tenha se tornado um grande sucesso no meio escolar durante alguns séculos, contribuindo para o conhecimento das fontes gregas, Virgílio, indubitavelmente, foi o grande divulgador de Homero em Roma ao escrever *Eneida*, no século I a.C., poema épico criado segundo o modelo homérico, baseado tanto na *Odisséia* quanto na *Ilíada*, pois conta as peripécias das viagens de Enéias, troiano sobrevivente à guerra de Tróia, e suas batalhas que o levam à fundação de Roma. Ainda que se reconheça o papel de Homero como fundador dessas narrativas, foi pelo viés de Virgílio e Dante que essas histórias chegaram às mãos de muitos leitores, contadas em

⁷⁹ Acerca da influência de Homero na cultura árabe e nos contos de fadas, fragmentos da *Ilíada* e *Odisséia* apareceram em narrativas populares, a exemplo das histórias de Simbad o Marujo, em que aparecem as aventuras de Ulisses – conforme assinala Manguel. Séculos depois, em 1857, Wilhelm Grimm, um dos famosos irmãos dos contos de fadas, sugeriu que as histórias de Homero, originalmente contadas como lendas, com uma base histórica, que aconteceram num tempo e num lugar específico, haviam sido levadas para o mundo todo e mudado ao longo dos séculos. Tornaram-se lendas populares situadas num passado indefinido (“Era uma vez”) que apresentaram heróis genéricos com nomes do tipo João, Maria, José. Até onde os poemas de Homero viajaram, isso é tema de conjecturas, mas, por exemplo, os estudiosos reconheceram numa saga irlandesa composta por volta de 1300, “A história de Egill Maneta e Asmundr, o matador de Berseks”, a influência da *Odisséia*, em particular a história do encontro entre Ulisses e o Cíclope, que depois, no folclore inglês, se tornou “João e o pé de feijão”.

latim, língua oficial da Igreja Católica que reconhecia o grego como língua pertencente à cultura protestante. Ainda para Manguel (2008), esse posicionamento teve como consequência a divisão do alcance geográfico dos estudos de Homero, do século XVII em diante: “Homero foi estudado com rigor em universidades inglesas, alemãs e escandinavas, enquanto na Itália, Espanha, França e em Portugal ele era esquecido, em benefício de Virgílio e Dante”.

No Brasil, como nessa época o acesso à cultura era feito por intermédio da França e Portugal, não é de se estranhar que os leitores brasileiros tenham conhecido a história dos mitos homéricos através de citações dos clássicos latinos, devidamente expurgadas de referências que ferissem ao rei e à Igreja, bem como através do reconto feito por François de Salignac de la Mothe-Fénelon com *Aventuras de Telêmaco*, obra destacada, segundo Abreu (2003), entre as mais enviadas ao Rio de Janeiro entre 1769 e 1822.

De epopeia clássica, a *Odisséia* também foi transformada, por Fénelon, em o romance mais lido no século XVIII no Brasil, quando publicou *As aventuras de Telêmaco*⁸⁰, cuja primeira impressão saiu do prelo em 1699 sob o nome de *Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère ou les Aventures de Télémaque* (Continuação do quarto livro da *Odisséia* de Homero ou *As aventuras de Telêmaco*). Por motivos religiosos e respeito ao poder monárquico, era comum na época que dos textos gregos e latinos, para uso do delfim, o filho do rei da França, fossem expurgados qualquer teor imoral ou desrespeitoso à figura do rei. Para Homero se adequar a esse propósito, Fénelon, desempenhando a posição de tutor real, se apropria da história familiar de Ulisses, recontando-a e acrescentando falas ao que supunha ausente em parte do relato da viagem de aventuras do filho de Ulisses, Telêmaco. Este aparece na *Odisséia* nos quatro primeiros cantos, quando é instruído por Atena, disfarçada de Mentos, a procurar notícias de seu pai com os reis Nestor e Menelau. Depois de informada por Menelau e sua esposa, Helena, já restabelecida ao trono, soube que Ulisses durante a viagem de volta de Tróia fora mantido prisioneiro da ninfa Calipso numa ilha distante; Telêmaco só reaparece no canto XV, quando deixa o palácio do rei e volta a casa. A fim de recontar as aventuras que faltavam do filho de Ulisses, Fénelon impôs mudanças ao texto, à medida que imprimia um tom pedagógico e preceitos cristãos à nova obra.

Essa narrativa se aproxima mais da de Homero depois da morte de Fénelon, quando seu sobrinho organiza a obra em 24 livros tal qual o texto do autor grego, mas ao mesmo tempo ganha sua própria identidade no momento em que ele adapta um novo modelo ficcional, a educação de príncipe, cujo teor constituía um guia de instrução de comportamento voltado para a moralidade e a civilidade. Esse “gênero literário veiculou

⁸⁰ Este romance manteve-se no topo da lista dos preferidos por mais de um século não apenas em seu país (ABREU, 2003).

condutas – cortesia e civilidade – para a Corte, instituindo um arquétipo que se fixou nos leitores dos séculos seguintes, sendo adaptado conforme a sociedade a que pertencia” (SENA, 2008, p. 22). Na perspectiva desse gênero, Fénelon aproveita a epopeia grega para ensinar a seu pupilo, o futuro soberano da França, para quem a obra foi criada, através das máximas adaptadas à ficção, noções de cultura clássica, história, geografia e, sobretudo, aprimorar princípios de sua formação moral e política.

Além disso, mesmo com todas as referências mitológicas típicas do mundo grego da Antiguidade, Fénelon inova sua obra por outro caminho, ao transformar esses ensinamentos de moralidade e civilidade, costumeiramente passados através de máximas, tratados, a partir daí, para o romance – o qual havia caído nas graças do leitor europeu na segunda metade do século XVII – inaugurando, portanto, a narrativa ficcional adaptada de um outro gênero. A constatação da ativa presença de *As aventuras de Telêmaco* durante os dois séculos posteriores, inclusive no Brasil, é um sinal incontestável do sucesso do novo gênero que se estabelecia entre os da tradição. A popularidade da obra era tamanha que suas traduções e adaptações proliferavam numa mesma língua feitas pelo mesmo autor em versões distintas.

Aventuras de Telêmaco, filho de Ulysses; traduzido do original francez na lingua portuguesa por José Manuel Ribeiro Pereira. Lisboa, 1765. 2 volumes.
Aventuras finaes de Telêmaco, filho de Ulysses, novamente compostas pelo bacharel Joseph Manoel Ribeiro Pereira. Lisboa, 1765. Segunda edição correta e emendada pelo mesmo tradutor da primeira edição d'estas *Aventuras*, tradução José Manuel Ribeiro Pereira, Lisboa, 1784, 2 volumes. Reedição das *Aventuras finaes* em Lisboa, 1785 (ABREU, 2003, p. 99).

Nota-se, na própria denominação bibliográfica, que José Manuel Ribeiro Pereira, no ano de 1765, produziu duas traduções da obra francesa: a primeira, conforme anunciada, vertida diretamente do francês para a língua portuguesa; a segunda, a partir dessa sua própria tradução, acrescenta um “finaes” às aventuras de Telêmaco. As alterações, no entanto, não param por aí, já que quase vinte anos depois, em 1784, sai a segunda edição acrescida da rubrica editorial “correta e emendada pelo mesmo tradutor da primeira edição d'estas *Aventuras*”, que, por sua vez, é reeditada um ano depois. Sobre o papel desempenhado pelos tradutores, Abreu (2003, p.104) afirma que

as liberdades que se davam os tradutores daquela época permitiam que eles interferissem no enredo, acrescentando, alterando ou removendo trechos inteiros. Alguns iam mais longe. Em 1765, José Manoel Ribeiro Pereira havia feito a primeira tradução para o português do livro de Fénelon e achou que a história “carecia de remate” por não relatar o casamento do

herói. Não teve dúvidas e compôs as *Aventuras finais de Telêmaco*⁸¹, narrando o que, do seu ponto de vista, faltava.

As formas léxicais – “interferissem”, “acrescentando”, “alterando” e “removendo” – mostram que a função do tradutor se confundia com a do adaptador, procedimento bastante comum utilizado nos textos latinos.

Utilizando-se de alguns mestres da teoria literária dedicados a pensar a leitura, Jorge Larrosa apresenta suas reflexões com base na proposição “Ler é traduzir”. A sua perspectiva de que a leitura se forma em função das “marcas babélicas da pluralidade” se justifica porque

não se há de esquecer que as línguas vivem em uma mutação perpétua que faz que não sejam as mesmas em dois cortes históricos quaisquer. Além do mais, no interior de cada língua, existem enormes diferenças entre os grupos sociais que remetem a fatores como o lugar geográfico, o estrato social, a ideologia, os estudos realizados, a profissão, a idade, o gênero etc... E tanto é assim que poderíamos dizer que, no limite, cada falante fala uma língua particular. E mais, cada falante fala várias línguas, se considerarmos sua capacidade de adaptar sua língua a diferentes contextos e diferentes interlocutores (LARROSA, 2004, p. 72, grifos nossos).

No que se refere ao fenômeno tradutório, Paz (1986) afirma que as descobertas da antropologia e da linguística não condenam a tradução, mas certa ideia ingênua da tradução, a tradução literal, a que ele chama em espanhol de *servil*. Ele acredita que esse tipo de tradução não é impossível, mas não a considera como tal, pois que se trata apenas de “um dispositivo, geralmente composto por uma fileira de palavras, para ajudar-nos a ler o texto em sua língua original. Algo mais perto do dicionário do que da tradução, que é sempre uma operação literária”. O ensaísta acrescenta que

em todos os casos, sem excluir aqueles em que só é necessário traduzir o sentido, como nas obras de ciência, a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é nem pode ser senão literária porque todas as traduções são operações que se servem de todos os modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora (PAZ, 1986, p.2).

Observamos, a partir de textos adaptados, a interferência do editor na formatação das impressões, processo no qual recebe a isenção do autor, posto que fica a critério das intervenções tipográficas e das alterações empreendidas pelo adaptador a modificação do formato do livro, a disposição e a própria composição do texto, selecionando, elidindo e acrescentando parte do conteúdo integral. A ordem de procedimento *mise en libre*

⁸¹ Ainda hoje é comum perceber *finaes* de obras de sucesso. Para *As aventuras de Pinóquio*, do italiano Carlo Collodi, por exemplo, foi produzida uma versão em que o boneco, já transformado em humano, encontra sua amada.

(produção de livro), segundo a qual denomina Chartier, é da alçada dos domínios da produção do novo texto, como mostram os catálogos das editoras analisadas.

Outra versão de *As Aventuras de Telêmaco* que merece destaque pelas indicações expressas em editoriais relativas às mudanças por que passam esse texto, quando é vertida para outra língua, é a preparada por José Fonseca⁸², a partir da tradução de Manuel de Sousa e de Francisco Manuel do Nascimento no século XVIII. Conforme consta na informação editorial, essa edição foi “retocada e correcta” no século XIX por Fonseca, que afirma no prefácio “muito ha que eu desejava poder dar a meus conterraneos uma nova edição do Telêmaco, vista e correcta por mim”. Os termos de ação retocar, corrigir e a intenção expressa na fala de Fonseca demonstram a clara intenção de interferência no referido texto, que pode perfeitamente ter sido adaptado e não apenas traduzido, como informa a referência bibliográfica. Por meio dessas informações, podemos deduzir que o termo tradução servia também aos propósitos da adaptação na falta deste, que parece ser típico a partir do século XX.

Versões de outros autores – uma inclusive sem a respectiva indicação do tradutor – juntam-se às de José Manuel Ribeiro Pereira e José Fonseca que circulavam no Brasil entre o Dezoito e Dezenove, fornecendo ao público tradução (ou adaptação) diversa. Por mais de dois milênios, os fabulosos relatos da guerra de Tróia e do angustiante retorno de Ulisses para casa são elementos que continuam fomentando temas até hoje em diferentes momentos, em inúmeras obras e suportes diversos.

As questões relativas às origens incertas dos contos de fadas, fábulas e da epopeia, de Homero, são indícios que, acrescidos da recontagem por vários povos em contextualização histórica diversa, mostram as transformações decorrentes da distância entre os séculos de seu nascimento e de sua re-produção. Tal fato nos faz pensar em que original falam os discursos defensores da originalidade dessas e de muitas outras obras; isto, por sua vez, nos leva a uma segunda discussão: as novas formas de materialidade de texto surgem em virtude de novas práticas empreendidas por leitores. Isso não validaria as transformações pelas quais passaram os clássicos? A partir das obras analisadas neste capítulo, podemos observar que tanto a religião quanto a arte, lançando mão do princípio da variedade e da diferença, se utilizam do fenômeno da adaptação para difundir seu conteúdo tendo em vista seu leitor, procedimento que certamente difere das posturas romântica e idealista que defendem a essência e o mistério absoluto da criação da obra bem como da postura “científica” dos formalistas.

⁸² *Aventuras de Telêmaco, filho de Ulysses*, por Francisco de La Mothe Fenelon, tradução do Capitão Manuel de Sousa, e de Francisco Manuel do Nascimento, retocada e correcta por José da Fonseca. Paris, Livraria Europea de Baudry, 1842 (ABREU, 2003).

Encontramos nas reflexões de Chartier, numa perspectiva da sociologia histórica das práticas de leitura, importante contribuição crítica para pensarmos a adaptação como gênero que representa uma forma diversa de ler, quando afirma que

para cada época e para cada meio, as modalidades partilhadas do ler – as quais dão formas e sentidos aos gestos individuais –, e que coloca no centro da sua interrogação os processos pelos quais, face a um texto, é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” (CHARTIER, 1990, p. 122)

A posição de que as práticas de leitura mudam conforme os tempos e os lugares, conforme os objetos lidos e as razões de ler leva em conta a “consciência da variabilidade, histórica e social, da figura do leitor (GINZBURG,1995)”. Nesse sentido, os textos se modificam em face da figura do leitor que apresenta mudança histórica e social nas maneiras diversas de ler.

Dentro da perspectiva desta pesquisa, a abordagem é de natureza histórica, pois permite compreender, no que concerne à adaptação de clássicos, o presente em sua diversidade e historicidade, valendo-se de pesquisas bibliográficas, de prefácios, notas e comentários em obras adaptadas bem como da análise de catálogos de editoras, documentos nos quais podem se investigar o que se produz e se divulga acerca das adaptações no Brasil, além de fornecer respostas que indiquem outros elementos de como, quem, para quem, por quê e para quê essa produção é produzida e divulgada, conforme veremos na análise dos catálogos publicados atualmente.

4 ADAPTAÇÃO DE CLÁSSICOS LITERÁRIOS: UMA “FÓRMULA EDITORIAL” LEGITIMADA PELOS LEITORES

É o leitor que lê o sentido; é o leitor que confere a um objeto, lugar ou acontecimento uma certa legibilidade possível, ou que a reconhece neles; é o leitor que deve atribuir significado a um sistema de signos e depois decifrá-lo. Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender.

Alberto Manguel (2001)

4.1 O “cânone” da adaptação

Grandes textos de séculos longínquos ou da contemporaneidade atingiram o *status* universal e se tornaram patrimônio da humanidade dita “cultura”, alcançando o prestígio da posteridade. Uma das vozes mais defensoras da atitude pró-canônica, Bloom (1995), que define Shakespeare como “o escritor mais original que alguma vez conheceremos”, defende a supremacia estética de um conjunto de obras constitutivas de um cânone ocidental perene e permanente. Assim, nomes como Shakespeare, Homero, Cervantes, Machado de Assis lideram a lista do chamado cânone literário. Algumas obras denominadas canônicas, entretanto, não chegam à maioria dos leitores (ABREU, 2006), outras chegam pelo viés das adaptações literárias, e outras pelo processo de apropriações por outros textos ou meios que não os impressos. Afinal, quem não conhece, por exemplo, a história de *Romeu e Julieta*, apropriada por outros autores na literatura, pelo cinema ou TV, pelos cordéis, pela música e até pela indústria gastronômica?

Em se tratando do cânone da literatura, segundo Ana Maria Machado (2002, p. 132), nenhuma lista de livros fundamentais vale alguma coisa se não for acompanhada por uma discussão honesta sobre o chamado cânone literário, envolvendo questionamentos como: “Por que esses títulos e não outros? Por que considerar que justamente esses livros são essenciais e não levar em conta tantas outras obras? Por que tantos autores homens? Tantos brancos? Tantos europeus? Por que sempre esses?” Muitos porquês ficam sem respostas uma vez que envolvem questões de pertinência político-cultural de quem elege tal lista. Embora a autora reconheça os limites de um cânone, opinião com a qual

concordamos, ao mesmo tempo admite que se deve conhecer minimamente o cânone, da mesma forma que se tem de saber ler para não ficar à margem da sociedade. Não se trata de um mero sinal de distinção que põe o leitor do cânone no cume da intelectualidade, porque mais do que representar uma questão de inclusão cultural, pois acreditamos que o acesso à literatura é um direito tão importante quanto os demais inerentes ao homem – as obras literárias podem nutrir boa parte de nosso poder de imaginação. Influenciando em nossa formação cultural, o exercício de página a página promove a fantasia e põe em foco os conflitos de nossa existência, o que nos possibilita compreender melhor o mundo.

Antes de tratarmos do cânone dos clássicos literários adaptados em nosso país, cabe esclarecer que as noções fundamentais que constituem a “instituição literária” nem sempre foram as mesmas. A fim de evitar qualquer tipo de anacronismo a essa questão, em nos baseando em Chartier (2002a), para quem certos deslocamentos que caracterizam a literatura antiga possuem paralelos na idade moderna, apresentamos um rápido percurso histórico de como assim foi instituída tal categoria.

Ainda na Grécia Antiga, a poética ritual da palavra inspirada foi transformada em monumento o qual conhecemos hoje como “literatura”, tornando-se um “gênero com suas próprias regras e cuja produção pôde, desde então, ser classificada e avaliada”. Essa poética ritual e singular do mundo grego, governada pelas regras da “instituição literária”, termina durante o período helenístico, com a criação da Biblioteca e do museu de Alexandria. Nessa época, segundo Chartier, as categorias básicas que estruturam e fixam a ordem do discurso literário moderno apareceram pela primeira vez tal como foi caracterizado por Foucault nos textos *O que é um autor?* e *A Ordem do discurso* (FOUCAULT, 2002; 2001), aos quais já nos referimos nas *Considerações Iniciais*, quando tratamos das categorizações que classificam a obra literária, bem como do trabalho de significados da obra, possível pelo jogo da semelhança e diferença nos discursos. Em relação ao controle da produção de textos escritos da cultura oficial, Foucault parte da hipótese de que em

toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2001, p. 8-9).

Partindo do posicionamento do filósofo francês, que elenca os processos que determinam a “ordem do discurso”, temos a leitura como um instrumento de controle social. Nesse caso, mediante os mecanismos de autoridade, determinadas obras são fixadas em um cânone denominado clássico literário, validado pelas instituições literárias, entre as quais se encontram escola, academia, revistas e críticos literários. No entanto, segundo Petrucci

(1999), considerando os aspectos evidentes da crise de transformação que a leitura vive enquanto prática sociocultural tradicional, percebe-se que a ordenação da leitura foi desestabelecida e que não há mais um campo de referência seguro, pois novas manifestações de demanda são acrescentadas ao que se estabelece cânone universal dos textos escritos. O estudioso da história do livro conta que em 1988, na Universidade de Stanford, uma das mais importantes universidades dos Estados Unidos, teve início uma contestação explícita da leitura do cânone. Nesse movimento de reivindicações, os estudantes pediam que o cânone fosse modificado, tornando-se menos eurocêntrico e mais americano; que fossem incluídos também os autores africanos ou sul-africanos; que os cursos de literatura fossem menos fechados e tradicionais no repertório e mais abertos à atualidade e à contemporaneidade; enfim, que “outros ‘cânones’ pudessem ombrear com aquele que foi até agora imposto como o único”. Pettrucci ainda nos lembra dois momentos históricos em que se configura importante contestação do cânone: uma, entre os séculos III e V, quando a cultura cristã se rebelou contra a cultura de tradição pagã, substituindo o modelo de escrita dos autores gregos e latinos por um próprio; a outra, entre os séculos XIV e XV, quando os humanistas italianos recusaram o cânone próprio da cultura universitário-escolástica, opondo-lhe um outro repertório de autores, especialmente latinos e gregos.

Nota-se que, diante dos casos citados de contestação, em nenhum deles as recusas se estabeleceram em sua totalidade. Tratara-se tão somente do surgimento de novos modos de produção e novas práticas de leitura, reivindicadas em função da liberdade de leitura, independentemente de qualquer obrigatoriedade de acolhimento de textos escritos, tradicionalmente aceitos em nossa cultura. Tais práticas são seriamente criticadas, pelas estruturas institucionais e ideológicas que sustentavam a preexistência do cânone, sob a alegação da perda total de critério de seleção de valor. Em outras palavras, conceber a homogeneidade e utilidade das determinações escolares é não considerar as atitudes do leitor de, por exemplo, por que ou para que ler determinados modelos de leituras.

Questionando sobre o tratamento “não-pragmático” da linguagem literária, que não se distingue, nitidamente, entre as maneiras “prática” e “não-prática” de nos relacionarmos com a linguagem, Eagleton (2003, p. 13) observa que

a leitura de um romance, feita por prazer, evidentemente se diferencia da leitura de um sinal rodoviário em busca de informação; mas como classificar a leitura de um manual de biologia que tem por objetivo ampliar conhecimentos? Será isso um tratamento pragmático da linguagem, ou não? Em muitas sociedades, a literatura teve funções absolutamente práticas, como função religiosa; a nítida distinção entre “prático” e “não-prático” talvez só seja possível numa sociedade como a nossa, na qual a literatura deixou de ter grande função prática. Poderemos estar oferecendo como definição geral um sentido do “literário” que é, na verdade, historicamente específico.

Sob essa valia, Barbosa (2008a), no ensaio *A hora e a vez dos clássicos na escola*, discute o fato de determinados textos considerados clássicos, como os de Gregório de Matos e Adélia Prado, serem adotados na escola sem uma clara definição dos modos de ler cada um deles, já que foram escritos em épocas diversas, para leitores diversos, e devem servir a propósitos igualmente diversos. A pesquisadora ainda questiona o porquê de os jovens não gostarem de ler os clássicos, ao passo que lhes agradam títulos surgidos recentemente e endereçados a eles, a exemplo do romance *Harry Potter*, um livro denso e sem ilustração. E, para tanto, arrisca algumas hipóteses:

Primeiramente, porque os jovens sabem que o leitor implícito, ou aquele leitor a quem o autor [do clássico do século XIX] endereça o seu texto, não é ele, jovem estudante. Ao contrário, livros como o de *Harry Potter*, ou *O Diário da Princesa*, têm todas as estratégias externas – marketing, ilustração, entrevista e filmes – endereçadas aos jovens. De certa forma, esses elementos externos não só promovem a venda de livros, mas auxiliam a leitura porque predisõem e socializam o seu sentido. Além disso, a leitura deste tipo de texto é reforçada, alimentada e disseminada não por professores sisudos, que muitas vezes não gostam nem são leitores dos clássicos, mas pelos próprios amigos, por sites, por álbuns e toda a sorte de suporte (BARBOSA, 2008a, p. 41).

Além de J. K. Rowlings, recentemente, semelhante sucesso de público leitor jovem, de autores de apelo popular, pode ser visto em Stephenie Meyer, criadora da saga *O Crepúsculo*, a ponto de a autora expandir em mais três livros: *Lua Nova*, *Eclipse*, e *Amanhecer*. Estes já renderam milhões de cópias em todo o mundo, com traduções em mais de trinta línguas diferentes, além de o primeiro livro ter sido adaptado para o cinema em 2008. Tal sucesso pode encontrar justificativa, sim, nos elementos apresentados por Barbosa. A pesquisadora ainda acrescenta que “enquanto o discurso sobre a utilidade e a necessidade da leitura dos clássicos não forem claramente definidas em seus propósitos, justificadas e promovidas a partir de critérios mais objetivos, sua falta se imporá bem mais fortemente do que a leitura de outros objetos”. Assim, é imprescindível deixar claro para o leitor o porquê de ler os textos considerados patrimônio da humanidade.

Ainda em referência ao discurso, segundo o qual os jovens são considerados não-leitores porque leem coisa diferente daquilo que o cânone escolar define como leitura legítima, Chartier defende que

o problema não é tanto o de considerar como não-leituras estas leituras selvagens que se ligam a objetos escritos de fraca legitimidade cultural, mas é o de tentar apoiar-se sobre essas práticas incontroladas e disseminadas para conduzir esses leitores, pela escola mas também sem dúvida por múltiplas outras vias, a encontrar outras leituras. É preciso utilizar aquilo que a norma escolar rejeita como um suporte para dar acesso à leitura na sua plenitude, isto é, ao encontro de textos densos e mais capazes de

transformar a visão de mundo, as maneiras de sentir e pensar (CHARTIER, 1999, p. 104).

Mediante sugestão de Chartier, seria possível aproveitar um outro tipo de leitura, julgada “de fraca legitimidade cultural” como os de J. K. Rowlings e Stephenie Meyer, para familiarizar leitores, antes de conduzi-los aos textos pertencentes ao *corpus* clássico, denominado legítimo, sem correr o risco de instituir nesses leitores o exercício de uma prática duradoura? Sabe-se que o desdém dos letrados, apoiados pelo dispositivo da crítica, no que se refere à profusão de más escolhas de produção escrita, dá-se porque temem a perda de controle sobre a cultura lida e escrita. Alguns questionamentos a esse respeito são inevitáveis para refletirmos sobre essas práticas de leitura: a) O fato de os críticos estabelecerem uma triagem entre as diferentes classes de leitores e as diferentes categorias de leituras diminui ou justifica, por exemplo, a proliferação das leituras incontroladas da série *Harry Potter* ou da nova febre *O Crepúsculo* em detrimento da de clássicos literários?; b) As autoridades, imbuídas do poder de selecionar ou desaconselhar certas leituras, não lograrão sucesso, se considerarmos outras práticas de leitura mantidas à revelia das ordens e normas estabelecidas pela escola, pela crítica, pela igreja ou qualquer outra instituição com tal poder. Tendo em vista todos esses aspectos, será que os instrumentos utilizados pelas instituições para impor o *corpus* das obras e das práticas não surtem tanto efeito porque o mundo social talvez tenha se afastado dessas instâncias que enunciam esses instrumentos? A posição de caráter inelutável das obras clássicas não seria uma forma de afastar certos leitores das possibilidades de convivência com vários tipos de textos e de leituras? E, finalmente, em se menosprezando a cultura expressa, através do critério da singularidade, não se estaria afastando o leitor do que se denomina universal?

Na milenar história da leitura, todos os grandes setores em que se articula a cultura escrita – a literatura, a história, a filosofia, a política e todas as ciências – já foram denominados clássicos. O termo, cuja etimologia vem do latim *classicus*, indicava, originalmente, o que pertence à primeira classe, à elite. Segundo dicionariza Houaiss (2002), o gramático e crítico latino do século II d.C., Aulo Gélcio, já usa a expressão *classicus scriptor* para designar o escritor que, pela correção da linguagem, pode ser enquadrado nessa classe. Nos séculos XVII-XVIII, o vocábulo serviu para designar os escritores greco-latinos considerados modelares, lidos e comentados nas classes escolares. No século XIX, a terminologia *clássico* perde o sentido ligado a autor modelar ou estudado nas escolas e passa a indicar corrente estético-literária intitulada *Classicismo*. Dentre as definições correntes, “diz-se de ou obra ou autor que, por sua originalidade, pureza de expressão e forma irrepreensível, constitui modelo digno de imitação”.

Observa-se, então, que o termo clássico, desde sua origem, ocupa posição de prestígio. Nesse sentido, nomes como Homero, Cervantes, Shakespeare, Machado de

Assis, considerados modelos do gênero por seu valor estético, são revisitados por leitores em vários momentos da história. Assim, tomemos aqui, a obra clássica como qualquer produção cultural dotada de rigor formal, que, alcançando um *status* de validade universal e perenidade, é consumida por sucessivas gerações de leitores.

Ítalo Calvino (2004), um dos maiores estudiosos da literatura ocidental, nos dá 14 propostas de definição, para nos convencer a “por que ler os clássicos”, dentre as quais uma que afirma que os clássicos “são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.” Discutindo o significado atual do termo clássico, Barbosa (2008a) afirma que o manifesto de Calvino, quando analisado mais detidamente, revela-se vago e impreciso, tanto no que diz respeito à definição do termo clássico, quanto em relação ao conceito e concepção da leitura. Acerca especificamente do aforismo acima do escritor italiano, a pesquisadora questiona como fazer da leitura dos clássicos algo inesquecível, marcante e agradável ou como e por que promover sua leitura. Segundo ela, trata-se de

uma questão subjetiva, individual, longe, portanto, da suposta homogeneidade e utilidade das determinações escolares. Além disso, há no discurso de Calvino uma certa mistificação do clássico que, ousado dizer aqui, é endossada pela academia, que torna os leitores e os clássicos um universo à parte, uma sociedade secreta onde uns poucos privilegiados conseguem adentrar. Dessa forma, infelizmente, mesmo um texto tão importante, ainda não responde à pergunta por que ler os clássicos na escola. E muito menos outra pergunta que, na minha opinião, caminha paralela a esta: como ler os clássicos (BARBOSA, 2008a, p.4) .

Ana Maria Machado, pelo que anuncia no livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, parece responder aos questionamentos de Barbosa, sugerindo, entre as várias razões para que se faça o contato, algumas pelas quais se deve lê-los e como fazê-lo desde cedo. A fim de destacar a permanência dos clássicos, cuja leitura foi feita na infância, Machado (2002) conta que, quando ainda era uma menina que “mal tinha altura suficiente para poder apoiar o queixo em cima da escrivaninha”, seu pai tornou a “história comprida” de *Dom Quixote* em algo memorável e estimulante⁸³. Além de seu próprio depoimento, a autora apresenta testemunhos de autores da literatura brasileira – como Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Paulo Mendes Campos e José Lins do Rego – e de grandes nomes ligados à arte literária mundial – como a do autor italiano Umberto Eco, do romancista norte-americano Ernest Hemingway, do crítico francês Roland Barthes e do crítico inglês George Steiner.

⁸³ Ainda que algumas famílias condenem seus leitores mirins a um “*apartheid* literário” – termo utilizado pela própria Machado (2001) –, acreditamos que a escola pode ser um espaço de descoberta da literatura e de formação do leitor.

Com um histórico de leitura em que era comum seus pais lerem histórias e declamarem poesias, conta-nos Lajolo (2004) – para quem a “leitura era coisa doméstica” – que os livros da estante de quinquilharias de seu pai, juntamente com os volumes presenteados pelas avós, tias e madrinha, era um cardápio bastante apreciado muito antes de a literatura entrar em seu universo escolar. Outro depoimento merecedor de registro, que retrata a relação do leitor com os clássicos, é-nos dado pelo escritor Alberto Manguel em duas declarações. A primeira, quando indagado sobre que autores tiveram grande influência sobre ele, cita o nome de Monteiro Lobato. Para o crítico, ter lido o autor do Sítio Picapau do Amarelo, numa certa fase de sua vida, foi mais enriquecedor do que ter lido Camões, há cinco anos.

Camões é interessante, levou-me a pensar em questões profundas, mas não mudou minha vida. Tive contato com as obras de Lobato aos 8 anos, logo depois de mudar para a Argentina. Eu relacionava alguns episódios protagonizados pela boneca Emília com certas dificuldades que tive na escola nova, por causa do idioma que eu não falava⁸⁴.

A segunda declaração foi dada por Manguel, em outra entrevista, ao conceder um posto elevado do leitor na literatura, quando se refere ao julgamento de uma obra clássica:

Um escritor escreve seu livro e quer que ele seja lido. Pensa que esse livro tem um certo conteúdo, uma certa importância, mas, no final, são os leitores que decidem algo que esse escritor não pode suspeitar. Essencialmente, é o leitor quem decide o que é o livro, se esse livro vai sobreviver e, ainda, se esse escritor vai sobreviver. Todo escritor quer ser um clássico. Mas os leitores são impiedosos e decidem que só uma pequeníssima parte dos que escrevem serão recordados. O poder do leitor é imenso⁸⁵.

Registram-se, pois, depoimentos que nos fazem refletir sobre o valor dos clássicos e sobre o poder do leitor em conceder-lhes tal categoria. Na declaração dos leitores mencionados por Machado (2002), a autora chama a atenção para o fato de que a leitura de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, *Narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, *O Médico e Monstro*, de Robert Louis Stevenson, *Moby Dick*, de Herman Melville, *As aventuras de Huck (Huckleberry Finn)*, de Mark Twain, e *Pinóquio*, de Carlo Collodi, passaram a fazer parte indissociável da bagagem cultural e afetiva que eles incorporaram pela vida afora, ajudando-os a ser quem foram. Naturalmente, nem todos os leitores de clássicos se transformam em escritores ou críticos de literatura, mas é inegável que aqueles que mantiveram contato com tais livros desde cedo, possivelmente por meio também de adaptações, aumentarão as probabilidades de permanência de convívio com eles mais

⁸⁴ Entrevista concedida à Revista *Veja* em 07/07/1999.

⁸⁵ Entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em 30/08/2006. Disponível na *Folhaonline* <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/> Acesso 30/06/2007.

tarde, quem sabe em sua integralidade. A respeito dessa posição, encontramos ressonância na escritora Ana Maria Machado quando afirma:

Não é necessário que essa primeira leitura seja um mergulho nos textos originais. Talvez seja até desejável que não o seja, dependendo da idade e da maturidade do leitor. Mas creio que o que se deve propiciar é a oportunidade de um primeiro encontro. Na esperança de que possa ser sedutor, atraente, tentador. E que possa redundar na construção de uma lembrança (mesmo vaga) que fique por toda a vida. Mais ainda: na torcida para que, dessa forma, possa equivaler a um convite para a posterior exploração de um território muito rico, já então na fase das leituras por conta própria (MACHADO, 2002, p. 12-13, grifos nossos).

Aliás, no capítulo em que trata de clássicos, crianças e jovens, a autora é bastante incisiva em uma orientação de como ler os clássicos, quando diz que, na infância e adolescência, o primeiro contato com um clássico não precisa ser com o original, pois “o ideal mesmo é uma adaptação bem-feita e atraente”. Partindo do princípio de que é importante o contato com os clássicos, ao mesmo tempo que se percebe que, para determinados leitores, existem dificuldades em ler uma obra literária em um texto integral, verifica-se que uma das estratégias, a fim de aproximá-los daquele texto, seria oferecer-lhes algo por meio da adaptação, afinal nem todo mundo tem uma história de leitura como a de Alberto Manguel (1997) que percebeu o poder da leitura aos quatro anos de idade, começando a provar desde cedo da qualidade da “ambrosia literária” de todas as épocas e em muitas línguas.

Corroborando a postura de Machado, posicionamentos de renomados leitores sobre clássicos mencionam as dificuldades de se lerem essas obras na adolescência. O escritor e também adaptador Moacyr Scliar, por exemplo, em depoimento⁸⁶, respondendo a uma pergunta sobre a leitura dos clássicos, faz a seguinte declaração: “Durante algum tempo, eu odiei os clássicos, porque, muitas vezes, na adolescência, tínhamos que ler coisas do século XVII, de uma realidade que não entendíamos, pois não tinha nada a ver com a nossa realidade”. Para o escritor gaúcho, “o leitor só aprende alguma coisa se ele entende, se ele se emociona”.

Assim, de acordo com Machado, os primeiros contatos com as obras que fazem parte de nossa bagagem cultural e afetiva podem ser feitos através de uma adaptação, desde que atenda a dois qualificativos: “bem-feita e atraente”, o que entendemos como pertencente ao estatuto literário, e capaz de seduzir o jovem leitor. Nesse sentido, podemos afirmar que a adaptação é um recurso editorial linguístico-literário, que se insere no funcionamento do sistema literário, e que se serve do cânone já estabelecido. A lista dos

⁸⁶ V Encontro Estadual de Leitura – “Leitura e memória: a formação do leitor crítico”, realizado em Dourados – MS, em Maio de 2004. (Cf. TIMM, 2007).

livros de épocas variadas, elencados pela escritora, é a mesma citada pelos críticos como obras adaptadas no século XX e reiteradas pelos vários catálogos, formando a biblioteca “clássica” das crianças e adolescentes. Não nos parece, entretanto, que o aumento de publicação desses textos se deva tão somente a uma imposição da indústria do livro, com a anuição da escola. Esses livros, que têm resistido ao tempo, parecem satisfazer à inquietação infantil e juvenil de nossos leitores há muito tempo concomitantemente ao lado de histórias integrais escritas por autores contemporâneos. Assim, é com larga vivência de intimidade com os clássicos que Ana Maria Machado, para quem “ensinar ler clássicos é uma indicação afetiva”⁸⁷, constata:

Navegar pelos clássicos da literatura é preciso, mas é impreciso. É necessário, mas inexato. Não tem um rumo prefixado e definido, mas se faz à deriva, ao sabor das ondas e ventos, entregue à correnteza, numa sucessão de tempestades, calmarias e desvios. Um livro leva a outro, uma leitura é abandonada por outra, uma descoberta provoca uma releitura. Não há ordem cronológica. A leitura que fazemos de um livro escrito há séculos pode ser influenciada pela lembrança nossa de um texto atual que lemos antes (MACHADO, 2002, p. 130).

A autora justifica a escolha da navegação como metáfora para a leitura dentro de um contexto da tecnologia moderna ao pensar a literatura “como algo parecido a uma grande rede universal, unindo os mais distantes pontos, conectados por contiguidade, substituíveis uns aos outros”. Nos inúmeros caminhos oferecidos sem limite, “um mundo infinitamente aberto para todas as possibilidades, sem fronteiras”, pode-se encontrar o universo dos clássicos oferecidos à disposição das crianças e dos jovens através de adaptações que podem atender às suas expectativas. O tema bem como os recursos linguísticos, utilizados em uma obra clássica, podem comprometer o grau de entendimento do leitor, frustrando-o e impedindo o contato com a obra. Entretanto, com as adaptações, recurso utilizado exatamente para alcançar esse público, o leitor teria à disposição os grandes textos da escrita universal recontados com a fluência verbal compatível com a sua compreensão. Afinal, conforme assegura Chartier (1999, p. 92), “é a existência de técnicas ou de modelos de leitura que organizam as práticas de certas comunidades”.

Sem abdicar dos recursos estilísticos da obra, o mercado editorial brasileiro oferece uma vasta lista de adaptações dentro da pertença do chamado cânone literário, que será mostrado no Capítulo 5. A própria Ana Maria Machado, que também é adaptadora de muitos clássicos, em seu livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, mostra-se surpreendida ao descobrir tantos deles em “versões adaptadas de boa qualidade, à disposição de nossos jovens leitores”.

⁸⁷ Depoimento em entrevista concedida à Revista *Nova Escola*. Abril, 2003.

Assim, a despeito de muitas posições contrárias, nem toda adaptação é sinônimo de mutilação de um clássico, afinal diversos escritores de renome se dedicam, ou se dedicaram, a esse trabalho, como já citado nesta Tese. Também não podemos ignorar o fato de que muitos leitores chegaram ao texto integral do clássico graças ao contato inicial com outros referentes, produzidos não apenas no formato em que vimos discutindo aqui, mas através de várias outras manifestações dos meios de comunicação, a exemplo de filmes, desenhos animados, séries de televisão, e de muitos gêneros que atualmente circulam na *web*. Ademais, um clássico é um livro que pode ser retomado em diferentes momentos na vida do leitor, e por esta razão não constitui uma operação definitiva na adaptação.

Os clássicos adaptados, portanto, remetem a um repertório hierarquizado de livros canônicos venerados, mudando, entretanto, a forma como se estrutura textualmente esse material para se chegar ao leitor. Tal procedimento se estabelece nas práticas de leitura há alguns séculos, e, notadamente, hoje se verifica uma grande quantidade dessa produção no mercado brasileiro. A instituição encarregada de manter e difundir o cânone tradicional da leitura é, sobretudo, a escola. As novas formas de ler são criadas, levando-se em conta as categorias intelectuais que asseguram a compreensão da obra pelo destinatário. Nesse aspecto, a escola promove a democratização do acesso ao clássico pelas adaptações, um processo de ruptura, mas também de continuidade de um texto clássico.

Esta pesquisa remonta um pouco ao estabelecimento do cânone literário enquanto *instituição social* ligada à escolarização. Do século XIX até então, privilegia-se a presença dos clássicos, quer seja pelas traduções quer seja pelas adaptações, desde os clássicos da Antiguidade sacramentados por séculos até os textos mais modernos. Nas sociedades ocidentais, com a expansão da escola e sua obrigatoriedade, esta passou a funcionar como instituição determinante na fixação e transmissão do cânone literário.

Acerca da relativização do cânone das grandes obras clássicas, Eagleton (2003), posicionando-se em uma perspectiva sócio-histórica da categoria literatura, argumenta que é ilusória a concepção de categoria “literatura” como “objetiva”, no sentido de ser eterna e imutável. O autor discute tal categoria a partir de sua definição através de propriedades objetivas, referenciais ou formais que distinguem certos discursos inerentemente literários de outros que não o são. Para Eagleton (2003, p. 14), “qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente literário – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo”. Baseando-se ainda neste autor, as razões que determinam a formação do critério valioso do literário podem ser modificadas. Mesmo porque, conforme ainda esclarece Eagleton, o termo “valor” é transitivo, significando “tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos”. Para exemplificar a

categoria literária, enquanto classificação atribuída pelos discursos que consideram como tal em função de critérios sociais e históricos, retomemos o depoimento de Manguel, quando afirma ser o “leitor quem decide o que é o livro, se esse livro vai sobreviver e, ainda, se esse escritor vai sobreviver. Todo escritor quer ser um clássico. Mas os leitores são impiedosos e decidem que só uma pequeníssima parte dos que escrevem serão recordados”. A partir desses critérios, podemos afirmar que não há predestinação de um texto nascer e permanecer necessariamente, literário e canônico.

Atribuindo ao cânone das adaptações as mesmas obras que são julgadas pela “instituição literária” como tal, são várias as terminologias usadas para estabelecer o procedimento de reescritura desses clássicos.

4.2 Modos de dizer a adaptação

A adaptação é uma “fórmula editorial”, no sentido atribuído por Chartier (1990)⁸⁸, em que se estabelece um modo de composição do texto a fim de atender às expectativas de um certo grupo de leitores. Para a realização desse fenômeno, são consideradas diferenças de natureza linguística, cultural, temporal, espacial, e até ideológica, o que possibilita a produção de um outro texto, permitindo a sobrevivência do “primeiro”, o integral; bem como a valorização da cultura humana ao tentar garantir a leitura dessas obras por meio do artefato da adaptação.

Embora venha sendo tratada ao longo da Tese como uma fórmula criada pelos editores, não se pode afirmar que a adaptação não pertença ao gênero literário, haja vista conferir elementos que fazem parte desse estatuto. E isso se pode conferir por dois motivos: Primeiro, porque todo texto adaptado parte de um cânone literário já preestabelecido, ou seja, de um conjunto de obras e autores, que, dentro de instâncias literárias institucionalizadas socialmente, são julgadas como modelares nos valores estéticos universais, comunicando valores humanos essenciais, por isso dignas de serem lidas, estudadas e transmitidas de geração em geração. Dessa forma, *a priori*, o texto adaptado indica ter sido autorizado e assim validado pelas chamadas “instâncias de legitimação”. Segundo, porque o adaptador, por sua vez, faz parte dessa instância, já que pertence ao mundo da literatura, como escritores, professores⁸⁹.

⁸⁸ Seguindo a sugestão de Chartier, Abreu (2008) revela que emprega o termo “fórmula editorial” para denominar a editoração da chamada “literatura de cordel”. Para ela, as histórias de cordéis e folhetos não pertencem a um gênero literário, e sim a um gênero editorial. Ao passo que defendemos que, embora se trate de uma “fórmula editorial”, uma estratégia de reescrever textos para se adequarem a determinado público, as adaptações de clássicos literários são, necessariamente, originários da Literatura, e não perdem tal estatuto ao serem reescritas.

⁸⁹ Cabe esclarecer que foge à delimitação desta pesquisa trabalhar o processo de composição dos clássicos adaptados, em que mostre as mudanças ocorridas entre esses e os textos integrais, inclusive as de natureza da linguagem. Sobre esse aspecto, consultar pesquisas de Carvalho (2006), Amorim (2005) e Vieira (2004).

Denominando clássico o reconhecimento do valor da obra, no sentido que a literatura hoje confere a este termo, ou seja, a obra clássica como uma produção cultural dotada de rigor formal, que, alcançando um *status* de validade universal, é lida por sucessivas gerações de leitores, observa-se que novas formas de ler são inventadas, levando-se em conta as categorias intelectuais que asseguram a compreensão da obra. Se partirmos da concepção de que “as obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas”, postura assumida por Chartier (1999), o clássico só pode atingir tal categoria se atingir um princípio fundamental, que é sua leitura. Seguindo a concepção de que alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta, Eagleton (2003, p. 12) atenta para o seguinte fato: “o que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual o consideram”. Dizendo como o crítico literário britânico, pode-se pensar na literatura menos como um conjunto constante de características inerentes e mais como as várias maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com a escrita, não apenas no que se refere ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros.

A partir desses posicionamentos, pode-se dizer que existe, sim, validação das adaptações dos clássicos como gênero pertencente ao estatuto da literatura, uma vez que o fenômeno artístico literário deve envolver o jovem leitor de forma que ele se sensibilize com o estatuto da arte à medida que se sinta capaz de construir um espaço plurissignificativo do texto e dele próprio diante do mundo. É sabido que o universo dos jovens leitores é permeado de vários códigos não apenas linguísticos, mas visuais, sociais e culturais. Quando, por exemplo, obras como *A Ilíada* e *A Odisséia* não podem ser lidas em sua forma integral, em virtude da incapacidade dos leitores adentrarem no seu estatuto estético, é possível que, lendo pelo viés das reescrituras, com a qual os sujeitos leitores se interagem, diminuam as distâncias entre obra e leitor. As edições em que Ruth Rocha conta a *Ilíada* e a *Odisséia*, por exemplo, trazem uma introdução e um resumo que auxiliam na compreensão da cronologia da guerra de Tróia e do relato dos fatos dessas obras, além de uma explicação, também elaborada por Ruth Rocha, a respeito da Questão Homérica – a dúvida com relação à real existência do poeta Homero e da autoria dos dois grandes poemas épicos, que a autora assume como “recontados”. Verificam-se, ainda, notas que localizam os principais personagens e esclarecem alguns detalhes do texto.

Com tais procedimentos utilizados, tendo em mente uma determinada categoria de leitores, o texto é adaptado de maneira a atribuir sentido a textos que antes não eram lidos em função da limitação dos leitores para dominar a natureza especificamente literária de

uma época. Ao levar em consideração o qualificativo – infanto-juvenil –, outras questões relativas ao leitor envolvido são vistas no novo texto, como os elementos extratextuais (formato, ilustração, diagramação). Estes elementos aliados aos textuais, e cada qual desempenhado sua função, constroem sentidos à obra adaptada.

No livro *O Mundo da Lua e Miscelânea*⁹⁰, em um artigo intitulado “Traduções”, Monteiro Lobato revela seu posicionamento a respeito do mercado editorial brasileiro no que concerne às traduções. Ainda que reconheçamos a terminologia utilizada pelo autor, entendemos ser possível acrescentar a esta a categoria adaptação, considerando, não raro, encontrar obras estrangeiras com a alcunha “tradução e adaptação”, assinadas, inclusive, pelo próprio Lobato, como é o caso de *Contos de Grimm*, *Contos de Andersen*, *Alice no País do Espelho*⁹¹, publicadas pela editora Brasiliense. Para este autor, a tradução “tem que ser um transplante. O tradutor necessita compreender a fundo a obra e o autor, e reescrevê-la em português como quem ouve uma história e depois conta com suas palavras (LOBATO, 1964, p. 127)”. O artifício de contar “com suas palavras” uma determinada história se aplica, a rigor, muito mais ao procedimento da adaptação do que ao da tradução. E, se considerarmos a trajetória de tradutor e adaptador de Lobato, tais procedimentos se confundem em suas obras reescritas. Através desse autor, é possível refletir sobre as dificuldades de estabelecer fronteiras entre uma e outra forma. Além das dificuldades de delimitar objetivamente ambos os procedimentos, a adaptação recebeu diferentes nomeações na história da leitura.

As nomenclaturas, dadas às mudanças ocorridas na organização do clássico literário que chega aos leitores, não se mantiveram ao longo da história. O que se considera hoje como um texto traduzido ou texto adaptado de um clássico já recebeu outros nomes ao longo do tempo. No século XVI, na organização do currículo escolar, o *Ratio Studiorum* determinava, expressamente, “trechos seletos” de autores latinos, recomendando para o uso da língua vernácula as “traduções, versões” que deveriam ser utilizadas em particular pelo professor de humanidades, que, por sua vez, poderia “no fim da explicação do autor dar do trecho estudado uma tradução, feita com todo primor” (FRANCA, 1952, p. 52).

Naquele período, algumas obras não deveriam ser lidas em sua forma “integral”, em função de certas matérias serem julgadas inconvenientes pelo poder eclesiástico e pelo estado monárquico. As versões dos clássicos latinos que expurgavam o “proibido” dos textos

⁹⁰ Sobre este livro, em carta a Godofredo Rangel, de 10/02/1923, Lobato diz “*Mundo da Lua* é o nome do meu livrinho, porque de fato naquele tempo eu vivia no mundo da lua. Não me interessa a crítica. Não o mandei para ninguém. Acho-o muito para mim, pouco para a crítica e zero para o público. Imprimi esse livro num papel maravilhoso, em elzevir, porque se destina a um público muito especial: nós dois (LOBATO, 1959, p. 253)”. Na edição de 1964, em “Nota dos Editores”, estes afirmam que *Mundo da Lua* foi o nome que Monteiro Lobato deu a um pequeno volume publicado em 1923 e nunca reeditado. Nele reuniu o que achou de mais interessante num velho Diário de mocidade que ia destruir (LOBATO, 1964, p. 8).

⁹¹ Cf. Grimm (1958); Andersen (1961); Carrol (1958), respectivamente.

para fins pedagógicos já representavam marcas que se assemelham aos recortes e as alterações do que hoje se concebe como adaptação do gênero literário.

Mesmo depois de a Igreja deixar de ser a instituição responsável pela instrução escolar no Brasil, os clássicos continuaram ganhando outras versões, a fim de atender a novos leitores. A Imprensa Régia do Rio de Janeiro, cuja função era a de publicar os documentos oficiais do reino e de suprir a escassez de obras de caráter didático nos estabelecimentos de ensino recém-inaugurados, também se interessou em publicar obras beletrísticas estrangeiras a partir de um outro formato editorial⁹², produzidas através de traduções, de recortes de capítulos ou de versões de romances franceses, ingleses e portugueses; fato que nos leva a crer que o recurso da adaptação fora utilizado no seu processo e composição.

Outro caso que também exemplifica que as nomenclaturas aplicadas para as adaptações não são fixadas na história dá-se com as edições camonianas escolares de *Os Lusíadas*, produzidas entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do seguinte. Esta obra já recebeu nomeações tais como: “para uso das escolas brasileiras, na qual se acham surpresas todas as estâncias que não devem ser lidas pelos meninos”; “anotada para a leitura da infância e do povo”; “edição para escolas, revista, prefaciada e anotada”; “anotada para leitura popular”; “anotada para uso das escolas”; e, ainda, versos de Camões, “contados às crianças e lembradas ao povo. Adaptação em prosa”. Visando a um público escolarizado, a obra camoniana foi modificada, ganhando novas designações, ora remetendo aos procedimentos utilizados na adaptação, ora sob a nomeação de texto traduzido. Sobre a imprecisão para se fixar o que é uma obra traduzida ou somente adaptada já a justificamos em função da própria dificuldade em separar um procedimento do outro, uma vez que no processo de variedade diversa da reescrita surge um outro autor – tradutor ou adaptador – que tem em vista para o novo texto um tipo específico de público leitor.

No século XIX, a ausência do nome do tradutor nas obras⁹³ era comum nos folhetins traduzidos e publicados nos jornais brasileiros, porque não existiam leis que assegurassem os direitos autorais dos estrangeiros, e, ao que parece, nem mesmo as que garantiam os direitos dos brasileiros eram aplicadas⁹⁴. Nas obras traduzidas dessa época é prática recorrente apenas a indicação “traduzido do francês”, “traduzido do inglês” ou, em algumas delas, apenas o acréscimo de iniciais de quem verteu tais obras. Exemplo dessa prática é citado por Aguiar (2002), quando revela que o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro,

⁹²Ver SOUZA, Simone Cristina Mendonça de. *Adaptações e Livros Baratos para a Corte: Folhetos editados para a Corte na Imprensa Régia do Rio de Janeiro entre 1808 e 1822. I Seminário Brasileiro sobre livro e História Editorial*, 2004.

⁹³ Não raro, os livros deixavam de informar quais eram seu tradutores/adaptadores, tradição conservada por alguns editores ainda no século XX.

⁹⁴ Em relação à obediência ao direito de propriedade intelectual no Brasil Cf. Lajolo e Zilberman (2001).

publicou a tradução do romance francês *Os Miseráveis* sem mencionar a autoria do trabalho, embora hoje estudos revelem ser Justiniano José da Rocha⁹⁵ autor da tradução de Victor Hugo, feita diretamente do original francês. Dele são também versões brasileiras de folhetins da imprensa parisiense *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, publicações conseguidas quase que simultaneamente com o jornal de Paris e cujas tradições foram concluídas em dois meses e meio “ditando alternadamente, a dois amanuenses – que se sentavam nos extremos opostos da sala enquanto ele andava, a passos largos, entre um e outro” (HALLEWELL, 1985, p.139).

Os responsáveis por verterem esses romances estrangeiros em linguagem nacional priorizavam certos aspectos em detrimento de outros, pois que tinham o compromisso de satisfazer o leitor, que aguardava ansiosamente a continuação dos folhetins; além disso, precisavam também fazer jus aos salários recebidos dos jornais para os quais colaboravam, certamente. Atropelados por esses fatores que lhes impunham celeridade, os tradutores poderiam, por exemplo, negligenciar os efeitos sonoros, semânticos ou as digressões que se estendiam por capítulos a fio, privilegiando os recursos retórico-formais presentes no texto-fonte. Embora não com o mesmo objetivo, esse trabalho de modificação do texto muito se assemelha ao do adaptador.

No estudo sobre a tradução de *Os Miseráveis* – obra de aproximadamente 1700 páginas, divididas em cinco partes decompostas em livros posteriormente repartidos em capítulos, publicada na forma de livro em dez volumes na França no ano de 1862, nos rodapés do *Jornal do Comércio* –, Aguiar (2002) reconhece que a longa narrativa, traduzida em cento e trinta e oito edições do periódico do mesmo ano da publicação francesa, “constitui uma tradução integral e semântica do texto-fonte”. Daí se pode inferir que essa publicação apresenta ao leitor brasileiro “traços significativos do romance como o estilo épico observado na narração da batalha de Waterloo – elemento ausente, ou não tão evidente, por exemplo, nas condensações que excluíram as digressões hugoanas”. O pesquisador, que valoriza a tradução por permitir a sobrevivência do “original”, ainda informa que uma das versões do romance de mais fácil acesso ao leitor brasileiro atual, constituindo uma condensação de 516 páginas, data de 1958, e tem sido reeditada para o Clube do Livro, traduzida por José Maria Machado. É curioso notar que Ofir Bergemann Aguiar usa o termo “condensação” para o trabalho realizado por José Maria Machado em *Os Miseráveis* quando, na verdade, trata-se de uma tradução, conforme, expressamente, consta na referência bibliográfica na edição para o Clube do livro⁹⁶.

⁹⁵ Outros estudos, no entanto, revelam que o tradutor jornalista, orador e político faleceu em 10 de julho de 1862, portanto antes da finalização do trabalho, que ocorreu apenas em outubro do mesmo ano, quando dá continuidade ao seu trabalho Antônio José Fernandes dos Reis. (SACRAMENTO BLAKE, 1899, v. 5, p. 273).

⁹⁶ HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Trad. J. M. Machado. São Paulo: Hemus, 1979. Tradução de *Les misérables*.

As longas digressões, que se estendem por muitos capítulos acerca da batalha de Waterloo, servindo de pano de fundo para a apresentação do mito napoleônico, registrada no periódico brasileiro, não foram privilegiadas na versão de José Maria Machado, que preferiu ater-se à ação narrativa, rica em peripécias, o que nos permite entender que a atitude de negligenciar ou dar preferência a certos aspectos, de omitir ou resumir certos elementos abordados em uma obra, pode constar perfeitamente tanto no fenômeno da tradução quanto no da adaptação.

O tradutor P. B., por exemplo, em nota de pé de página na sua versão de *Madame Talon*, de Jules A. David, publicada de 7 a 14 de fevereiro de 1840 no mesmo periódico, esclareceu: “Tomei a liberdade de fazer bastantes alterações nesta tradução, porque o enredo do original não me pareceu oferecer interesse bastante” (AGUIAR, 2002, p. 15).

Observem que o tradutor alega a necessidade de alteração do “original” a partir do entendimento de que esta não parece despertar a atenção dos assíduos leitores do *Jornal do Comércio*, por isso toma liberdade, considerando seu público alvo, para operar as mudanças. De forma semelhante, os textos adaptados, segundo comprovam os catálogos das editoras nesse estudo, seguem a mesma política editorial de reescrever as obras literárias a partir do público a quem se destina, respeitando-se a habilidade do leitor.

No ensaio intitulado “Ler é traduzir”, Jorge Larrosa, ao refletir sobre o fenômeno tradutório, afirma que a tradução não tem relação apenas com o que acontece na mediação entre as línguas, mas se amplia a qualquer processo de transmissão ou de transporte de sentido.

Com a expressão “ler é traduzir”, quero dar a pensar a leitura como uma operação na qual a linguagem se dá em sua condição babélica ou, dito de outro modo, quero sugerir que a leitura não é uma operação que se dá *na* língua, nem sequer em *uma* língua, mas uma operação que se dá *entre* as línguas, e entre línguas, além do mais, que levam em si, todas e cada uma delas, as marcas babélicas da pluralidade, da contaminação, da instabilidade e da confusão. (LARROSA, 2004, p. 69)

Para tais reflexões, ele se vale de alguns mestres da teoria literária dedicados a pensar a leitura, entre os quais aquele que se autodefine “mestre de leitura”, George Steiner⁹⁷, o alemão da hermenêutica filosófica Hans-George Gadamer e o filósofo Martin Heidegger. Para Steiner, a tradução “se acha formal e pragmaticamente implícita em todo ato de comunicação, na emissão e recepção de qualquer modo de significado”, logo, “alcançar a significação é traduzir”. Para Gadamer, “todo tradutor é intérprete”. Ratificando a posição de ambos os críticos, ao afirmar que todo traduzir deve ser um interpretar, Heidegger acrescenta que vale também o contrário: “toda interpretação, e tudo o que está a

⁹⁷ Steiner (2005).

seu serviço, é um traduzir. Do qual se deriva que o traduzir não se move unicamente entre duas línguas, mas que também é um traduzir o mover-se no interior da mesma língua”.

Ao tratar da questão do autor, do texto e da relação leitor/tradutor, Arrojo (2002, p. 40), partindo de teorias textuais rotuladas de “pós-estruturalistas”⁹⁸, afirma que “é impossível resgatar integralmente as intervenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter tido”. Arrojo, estendendo-se à discussão sobre a assimetria e diferença da tradução, ressalta que “nem mesmo o autor ‘original’ poderia produzir uma tradução totalmente fiel e não-abusiva de seus próprios textos precisamente porque não há nada definido ou estável ao qual se possa ser fiel definitivamente”⁹⁹. A autora – valendo-se do conceito do filósofo francês Jacques Derrida, que sugere que a tradução é “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro” – faz a seguinte indagação: se pensarmos a tradução como um processo de recriação ou transformação, como poderemos falar em fidelidade? (ARROJO, 2002, p. 42). Assim, para ela, o processo de tradução, mais do que transferir, passa pelo reconhecimento do caráter essencialmente criativo do texto como uma atividade produtora de significados.

De acordo com essas posições, a tradução também se utiliza de métodos semelhantes aos da adaptação. Evidentemente, não se pretende aqui polarizar as reflexões que tradicionalmente perpassam a atividade tradutória. Faremos, no entanto, uma rápida reflexão sobre esta área, que, embora também consista em um campo de desenvolvimento de pesquisa no Brasil, se discute desde o final do século XVI quando surgem os primeiros comentários teóricos acerca do ato de traduzir feitos pelos ingleses, ideias que em sua maioria continuam sendo pertinentes ainda hoje.

Retomando as noções de Azeredo (2008) sobre tradução e “tradução adaptada”, este último abrangendo o recurso da adaptação, utilizamos as pesquisas de Milton (1998), que refletem sobre a prática de traduzir, atualizar ou adaptar obras, incluindo a prática comum desses recursos de não fazer referência às fontes. No século XV, versões inglesas de *ballade française*, de Boccaccio, além de contos franceses e latinos, eram recontadas livremente, tornando-as importantes no estabelecimento das raízes da literatura inglesa. William Shakespeare, por exemplo, como muitos outros dramaturgos da época, tomou por empréstimo elementos de obras traduzidas para compor suas peças. Após o chamado período *Augustan*, no final do séc. XVII e XVIII, época das mais famosas traduções para o inglês, como a da *Ilíada*, de Homero, traduzida por Alexander Pope, e a *Eneida* de Virgílio, traduzida por John Dryden, houve, contudo, uma maior preocupação em reconhecer a tradução em si. Apesar de algumas divergências sobre esse ato, os tradutores Augustans

⁹⁸ A autora utiliza-se de autores como Jacques Derrida, Roland Barthes e Stanley Fish.

⁹⁹ ARROJO, R. *Tradução, desconstrução, psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. Citado por Amorim (2005).

consideram que o texto “original” não é sagrado. Ainda segundo Milton, o mesmo pensamento atribui-se à figura mais importante da tradução de poesia de língua inglesa no século XX, Ezra Pound, ao postular que na tradução não se pode manter tudo no suposto original porque, nessa atividade, ao ponto de partida deve-se acrescentar a voz do tradutor.

Outras abordagens contemporâneas, conforme esclarece John Milton, foram levantadas por Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Roland Barthes, Augusto e Haroldo de Campos, entre outros, e, embora haja algumas divergências entre eles, todos são unânimes quanto à importância da tradução no desenvolvimento da literatura. Através de um estudo acerca dos romances clássicos traduzidos para o português, Milton (2002) chega à conclusão de que “existem diversas formas de reduzir ou condensar um romance”.

A crença de que a tradução foi de grande importância no desenvolvimento da nossa literatura é compartilhada por nós, nesta pesquisa, e estendida, naturalmente, a um suporte bem próximo da tradução – a adaptação, que se constitui uma outra forma de ler, além de assumir um papel social, proporcionando o acesso inicial do leitor a obras difíceis de serem lidas e compreendidas em determinada época de sua vida. As discussões, portanto, que examinam os pontos divergentes e as similaridades entre a tradução e as adaptações literárias estão longe de serem harmônicas. A concepção tradicional de que na tradução haveria mais fidelidade, tanto na forma quanto no conteúdo, ao passo que, na adaptação, a fidelidade estaria apenas no campo do conteúdo, não se justifica, na perspectiva do pós-estruturalismo, de que toda tradução envolve um certo grau de “domesticação”, conforme assinala Amorim (2005). Em pesquisa que explora o caráter complexo da constituição da diferença e da identidade entre ambos os processos, tomando como base teórica estudos pós-estruturalistas, o autor desestabiliza esse pensamento tradicional, fundamentando-se na análise da reescritura das obras *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling, para o português.

Muitos textos, embora sejam classificados como tradução, na verdade consistem em uma adaptação, o que dificulta o reconhecimento do texto em uma ou outra categoria. Por outro lado, conforme mostra Amorim (2005, p. 65), há “exemplo de ‘reescrituras’ que não seriam apresentadas nem como traduções nem como adaptações unicamente, mas como ambas.” Nelas, se encontra a adaptação de *Alice no país das maravilhas*, publicada pela editora Scipione, onde se lê na capa “adaptado por Nicolau Svcenko, mas, na folha de rosto, vê-se “tradução e adaptação”.

A presença dos termos “tradução, “adaptação” ou “história recontada” na capa ou na folha de rosto de uma obra não é uma ocorrência destituída de relações: sua significação resulta de uma conexão mais ampla que se estabelece entre fatores diversos, tais como o conceito de tradução e o de adaptação vigentes em uma determinada época; a articulação entre a figura

do tradutor ou adaptador responsável pelo texto e os paratextos ou prefácios que enfocam o resultado do seu trabalho; o lugar que ocupa a obra traduzida entre os valores da literatura local; e o próprio objetivo mercadológico da editora (AMORIM, 2005, p. 47).

Utilizando-se do discurso de Basnnett-McGuire¹⁰⁰, que estuda as dificuldades de se diferenciarem traduções, versões e adaptações bem como de se estabelecer uma hierarquia, com base na noção de ‘exatidão’, entre essas categorias, Amorim afirma que “muitos autores deslocam a transgressão para ‘fora’ do campo de realização da tradução, o que acaba identificando-a com ‘versões’ e ‘adaptações’”, e, nesse sentido, adaptar “significa ‘transgredir’ limites do que se considera aceitável como ‘tradução’ e traduzir significa ‘manter-se’ no interior desses limites”, embora a noção de transgressão enquanto violação da integridade do texto pode ser aplicada num e noutro procedimento. Segundo ele,

a prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à “integridade” dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução. Entretanto, os limites que a separariam da tradução não são tão “naturais”, nem tão nítidos como se supõe, e não há nenhuma unanimidade teórica quanto à possibilidade de delimitação objetiva (AMORIM, 2005, p. 40).

As concepções prescritivas e reducionistas de precisar limites objetivos entre o traduzir e o adaptar só desqualificam as obras denominadas adaptação, já que este procedimento supostamente estaria no plano da infidelidade do texto primeiro. As estratégias da condensação e da rejeição, por exemplo, que podem soar como sinônimo da violação, tomamo-las como aspecto criativo de simplificação do texto, cujo objetivo é torná-lo acessível para uma comunidade cultural da qual participa o leitor.

Outros termos fazem indicação de clássicos literários adaptados no mercado brasileiro. A Editora Martins Fontes publicou dois livros com obras de Shakespeare (2006) – em um *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Henrique V*, *Sonhos de Uma Noite de Verão* e *Júlio César*; em outro *Hamlet*, *Otelo*, *A décima segunda noite*, *Rei Lear*, *A Tempestade* – anunciando na capa que os textos foram “recontados por Geraldine McCaughrean” e traduzidos por Monica Stahel”. Nota-se que este é outro procedimento de adaptação. As peças de Shakespeare, na verdade, foram “recontadas” em prosa na língua inglesa e depois “traduzidas” para a nossa língua. Assim sendo, o termo “recontar”, que significa contar uma história já conhecida, nada mais é do que uma adaptação, o que se pode concluir que Monica Stahel traduziu o que já era adaptado.

Esse mesmo procedimento se verifica na mesma editora com as obras *Contos e Lendas da Ilíada* e *Contos e Lendas da Odisséia*, de Jean Martin (2006), “baseado em Homero” e traduzido no Brasil por Monica Stahel. Constam nas edições que as obras foram

¹⁰⁰ Basnnett-McGuire, Susan. *Translation studies*. London: Methuen, 1980.

publicadas originalmente em francês, mas reservados todos os direitos à Livraria Martins Fontes mediante tradução¹⁰¹.

No contexto brasileiro atual, termos como recriar, recontar, contar surgem para nomear o processo de reescritura de uma obra clássica, e, dada à explicitação do reconhecimento das modificações empreendidas na obra primeira, tal instrumento validaria sua legitimação como leitura. Quer sejam sob a nomeação da tradução, contendo procedimentos da adaptação, quer sejam explicitamente nomeada adaptação ou termos que indicam este processo na capa dos livros, as reescrituras exerceram um relevante papel no desenvolvimento da cultura nacional. Elas ainda podem usar a estratégia da apropriação, no sentido de tomar posse de uma obra, e, a partir daí, iniciar o processo de reelaboração, tendo em vista o público a quem se destina. Nesse aspecto, parece-nos que nunca é demais insistir no fato de que a adaptação, embora seja indicada sistematicamente para infância e adolescência brasileira, não implica a exclusão de outras comunidades de leitores do seu convívio. Nossa proposta, no entanto, é de situar mais especificamente as adaptações literárias dentro do contexto de leitura e de leitor brasileiro no universo escolar.

4.3 Clássicos literários adaptados: prática de leitura no Brasil desde fins do século XIX

A partir das determinações históricas sobre a leitura, perspectiva com a qual fundamentamos nosso trabalho, as adaptações constituem veículos de tradição na cultura escolar. Nesse contexto, Lajolo e Zilberman (1985) afirmam que foi, nas últimas décadas do século XIX, que se multiplicaram as traduções e adaptações de obras infantis, haja vista que, antes de 1880, circulavam no Brasil, aparentemente, apenas as traduções do na Europa bem-sucedido em vendas Cônego Christoph Von Schmid, com as obras: *O canário* (1856), *A cestinha de flores* (1858) e *Os ovos de Páscoa* (1860). Hoje, com o extraordinário desenvolvimento no setor editorial brasileiro, as adaptações, oriundas da literatura, constituem uma “fórmula editorial” bastante difundida entre leitores, cuja idade corresponde à fase escolar do ensino fundamental.

Com efeito, especialmente neste universo, os clássicos literários mantêm uma estreita relação com a formação do leitor, iniciada de forma mais específica no Brasil, quando em torno dos anos 1880, começaram a se delinear transformações da política liberal e o tema do nacionalismo se impuseram, gerando discussões sobre a necessidade da disseminação do saber escolar para outros setores da sociedade, ampliando e reformulando

¹⁰¹ Títulos do Acervo do Programa Nacional Biblioteca Da Escola – PNBE 2009 – Ensino Fundamental. Disponível <http://www.fnnde.gov.br/> Acesso 23/08/09.

o conceito de “cidadão brasileiro”, criando-se uma literatura que se dedicava à constituição do saber da escola elementar (BITTENCOURT, 2004).

A escola passou, então, a funcionar como espaço determinante de fixação e transmissão do cânone. Coelho (1985), ao analisar a relação entre literatura e escola, afirma que as obras literárias destinadas a crianças e jovens surgiram e se desenvolveram “sob a tutela da escola”. A respeito do papel desempenhado pela escola na função de incluir os clássicos como leitura, Ana Maria Machado, ao refletir acerca de como e por que ler os clássicos desde cedo, observa que hoje em dia o “ensino é diferente e o mundo é outro”. Em vista disso, acrescenta que

não se concebe que as crianças sejam postas a estudar latim e grego, ou a ler pesadas versões completas e originais de livros antigos – como já foi praxe em várias famílias de algumas sociedades há um século. Apenas não precisamos cair no extremo oposto. Ou seja, o de achar que qualquer leitura de clássico pelos jovens perdeu o sentido e, portanto, deve ser abandonada nestes tempos de primazia da imagem e domínio das diferentes telas sobre a palavra impressa no papel. (MACHADO, 2002, p. 11-12)

Não é demais lembrar que na infância, por ser uma fase extremamente lúdica da vida, para a maioria das crianças, interessa-lhe mais o divertimento. Assim, no que diz respeito à leitura, a atração inicial das crianças recai sobre a história, o enredo, já que as sutilezas estilísticas, os jogos literários ou modelos castiços do uso da língua – como afirma Machado – poderão mais tarde fazer as delícias de um leitor maduro. Posição, aliás, que se percebe também em Calvino (2004), em seus aforismos na tentativa de justificar por que ler os clássicos, quando reconhece que “ler pela primeira vez um grande livro na idade madura é um prazer extraordinário: diferente (mas não se pode dizer maior ou menor) se comparado a uma leitura da juventude”, já que as leituras da “juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência da vida”.

No que se refere aos clássicos, Calvino é defensor da ideia de que este deve estabelecer uma relação pessoal com quem o lê, pois se “se a centelha não se dá, nada feito: os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor. Exceto na escola”, porque ela deve fazer com que se conheça “bem ou mal um certo número de clássicos dentre os quais (ou em relação aos quais)” se pode depois reconhecer os “seus” clássicos. Sem adentrarmos aqui no questionamento específico do significado da expressão “bem ou mal” (caberia aqui dizer do sentido de obrigatoriedade da leitura?), à escola compete oferecer aos alunos instrumentos para efetivar tais leituras. Se assim o faz, poderá realizar tal missão de maneira que a “centelha” seja provocada. Dessa forma, na tentativa de minimizar uma possível resistência nos alunos em relação aos clássicos, o primeiro contato poderia ser perfeitamente estabelecido por uma adaptação, o que vai de encontro ao

seguinte pensamento calviniano: “nunca será demais recomendar a leitura direta dos textos originais, evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários, interpretações”. Retirando a ideia da referência à crítica textual, e acatando a recomendação de que a leitura deve ser feita “direta dos textos originais”, temos de refletir sobre algumas questões. Primeiro: qual a noção de “original”? o livro escrito em sua língua de origem? Ou o da rubrica da editoração, ou seja, o texto a partir do qual se faz uma tradução ou adaptação? Ou, ainda, o sentido de originalidade, oriundo do século XVIII, em que a escrita se tornou criação pessoal e original?

Se o sentido corresponder ao da primeira indagação, estaríamos muitos de nós privados das obras de Calvino, um dos mais importantes escritores italianos do século XX. Se corresponder ao das últimas indagações, Diogo Mainardi, que traduziu *As cidades invisíveis*, e Nilson Moulin, que traduziu *Por que ler os clássicos*, teriam comprometido o sentido das obras calvinianas? Considerando a noção de tradutor ideal, apresentada por Urariano Mota, este “passearia com intimidade pela música, pelo cinema, pela gíria de classes, pela fala, acentos particulares etc., como se fosse um espião que se confundisse com nativo culto”¹⁰². De acordo com a teoria da tradução, proposta por Arrojo (2002, p. 44),

nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideremos ser o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos.

A autora defende a impossibilidade de uma tradução (ou leitura) de um texto ser definitivamente e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. A partir dessa questão, podem-se pensar as reescrituras dos textos dentro do conceito de originalidade estabelecido na diversidade da História.

A noção de originalidade advém do século XVIII, quando a teoria do direito natural e a estética da originalidade fundamentavam a propriedade literária (CHARTIER, 1999). Até então, predominava a episteme da imitação no mundo ocidental. É possível, ainda hoje, assegurar a subsistência da identidade autoral e do *copyright* em qualquer que seja o suporte de transmissão da obra, dada a legislação atual que a protege em todas as formas que lhe podem ser dadas; mas seria possível o asseguramento da mesma criação literária quando esta se abre a novas possibilidades de reescritas, seja traduzida ou adaptada? Discutindo sobre a influência dos poemas de Homero que se tornaram conhecidos pelo mundo inteiro – “fossem como textos traduzidos ou lidos no original grego, por meio de comentários e glosas, ou como rumor literário, divididos em histórias e personagens específicos” –, o crítico Alberto Manguel, para quem durante o século XVII a arte passou a

¹⁰² Em *Os tradutores da Missa do galo*, em artigo publicado na revista *Língua Portuguesa*. Ano II – nº 16, 2007.

significar inventividade, criação, originalidade, substituindo o conceito de imitação difundido em séculos anteriores, afirma:

A influência de um livro nunca é simples e direta. Os leitores comuns, sem as restrições dos rigores da academia, permitem que seus livros dialoguem uns com os outros, troquem significados e metáforas, enriqueçam e anotem uns aos outros. Na mente do leitor, os livros se tornam entrelaçados e entremesclados, de tal modo que não sabemos mais se uma certa aventura pertence a Arsilaous ou a Aquiles, ou onde Homero termina as aventuras de Ulisses e o autor de Simbad as retoma. (MANGUEL, 2008, p. 90)

Sobre esses questionamentos, podemos ilustrar com exemplos, refletindo sobre as reescrituras de obras de Machado de Assis em língua espanhola e inglesa. Em artigo intitulado *Os tradutores da Missa do galo*¹⁰³, Urariano Mota mostra que as traduções em espanhol do conto machadiano constituem prova da dificuldade de compreensão do universo cultural brasileiro. Para o ensaísta pernambucano, o Bruxo do Cosme Velho “cobra o preço de uma sensibilidade educada, uma cobrança que, por justiça, começa pelos leitores da sua nacionalidade. Se isso ele faz com os leitores da própria língua, o que não fará com estrangeiros?” Ele ainda reconhece que produzir uma versão perfeita é impossível, sob a alegação de que o “sentido e sabor que tem uma palavra na língua materna se perde para ganhar outra nuance em outro idioma”.

Semelhante postura apresenta a tradutora americana Daphne Patai¹⁰⁴, estudiosa das traduções de Machado para o inglês bem como da recepção de sua obra no mundo de língua inglesa, quando confessa as dificuldades textuais de se traduzir o autor brasileiro:

Todo mundo que lê Machado entende por que ele é um escritor bastante difícil. Não é que ele use um vocabulário muito difícil, acho que não, mas a ironia e a sutileza com que ele escreve fazem com que qualquer tradução seja bastante difícil. É difícil, realmente, captar o tom e as nuances de Machado numa outra língua. E coisas que ele faz, com apenas uma ou duas palavras em português, dificilmente se traduzem para o inglês. Muitas vezes, o tradutor tem que não tanto traduzir, e sim explicar o que Machado está dizendo¹⁰⁵. (grifos nossos)

A dificuldade não se incide apenas no que concerne à tradução para uma língua estrangeira, mas na implicação de que resulta à medida que, na impossibilidade de transpor para o inglês um termo, uma expressão ou até mesmo uma ideia, acaba por explicar à maneira de quem o faz, o que pode resultar em um recurso da adaptação. Essa posição encontra eco quando a professora revela ainda que, quando começou pesquisar cuidadosamente traduções de *Dom Casmurro* para a língua inglesa, verificou que havia

¹⁰³ Artigo publicado na revista *Língua Portuguesa*. Ano II – nº 16, 2007.

¹⁰⁴ Daphne Patai é professora do Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Massachussets – EUA e autora de livros dedicados à literatura brasileira.

¹⁰⁵ Depoimento da professora americana Daphne Patai concedido ao Espaço Machado de Assis, no portal da Academia Brasileira de Letras, em 29/08/2001. Disponível em <http://www.academia.org.br>. Acesso 8/07/2009.

supressão de pelo menos dez capítulos em uma tradução do romance, lançada no começo da década de 90 em terras norte-americanas:

Os capítulos eram aqueles que faziam parte do que podemos chamar da "meta narrativa de Machado", quer dizer, os capítulos que comentavam principalmente sobre o processo de criação e de escrever, e os capítulos que desenvolviam metáforas em relação à escritura, por exemplo, o famoso soneto inacabado de Bento no romance.

Nas declarações de ambos os estudiosos, observam-se as dificuldades de transposição de uma obra para outra língua no que diz respeito, por exemplo, à recuperação de certas palavras que, em virtude de seu deslocamento podem comprometer o sentido do texto primeiro, de origem. Ou, ainda, na supressão de partes consideradas importantes da composição da obra, procedimento que se distancia da pretensão dos que consideram uma obra traduzida fiel ao original. As opiniões, portanto, ratificam nossas reflexões, ao longo desse estudo, sobre a linha tênue entre o que se denomina tradução e adaptação. Para Paz, ensaísta e escritor mexicano, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1990:

Nenhum texto é inteiramente original porque a própria linguagem, em sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal, e, depois, porque cada signo e cada frase são a tradução de outro signo e de outra frase. Mas essa argumentação pode inverter-se sem perder a validade: todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único (PAZ, 1986, p. 03).

A respeito da traduzibilidade da linguagem, Larrosa (2004) defende que esse procedimento "é inerente à expressão e à compreensão humana, a qualquer forma de intersubjetividade". Nessa relação, o estudioso acrescenta que

existe tradução de uma língua à outra, mas também de um momento a outro da mesma língua, de um grupo de falantes a outro e, no limite, de qualquer texto (oral ou escrito) a seu receptor. Se existe um argumento empírico para provar a multiplicidade infinita da experiência humana, esse é o fato de que dezenas de milhares de línguas se falaram e se falem no mundo, e cada uma delas com enormes variações temporais, socioculturais e individuais. (LARROSA, 2004, p. 72).

Considerando as reflexões acerca do fenômeno tradutório da leitura, como assegurar a originalidade de uma obra mediada pela interferência do tempo, espaço, linguagem e uma série de elementos editoriais? Entenda-se que, dentro de nossas considerações, ler o texto integralmente não significa o ler no "original", a não ser no sentido dado por Paz (1986), de que "todos os textos são originais porque cada tradução é diferente". Em um exemplo de caso extremo de reelaboração de texto, pensando a adaptação como um procedimento de reescritura que passa ou já passou pela tradução, em que medida as histórias da *Ilíada* e *Odisséia*, contadas por Ruth Rocha, estão menos sujeitas à falível memória do ato de contar

da adaptadora em comparação à dos bardos responsáveis por interpretar esses cantos na época em que foram impressas? Sendo traduzido ou adaptado, o texto não se mantém estável e repetido na íntegra, porque, em ambos os procedimentos, estão envolvidos, antes de tudo, o ato de *ler*, de *interpretar* do tradutor e do adaptador; além de muitas outras questões, como já vimos discutindo ao longo dos capítulos.

A perspectiva defendida por Paz de que “cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único”, nos leva ao segundo ponto de nossos questionamentos provocados pela recomendação de Ítalo Calvino de que a leitura deve ser feita “direta dos textos originais”. Qual a pertinência de jovens leitores lerem os clássicos integralmente? Se for em nome da arte, a ideia de conceber o original como a obra que se enquadra nos padrões estético-artístico, ou seja, o de exprimir o belo, o de comunicar emoção estética, função inerente à Literatura, é discutível dentro de determinadas concepções, a exemplo de Eagleton (2003), Abreu (2006).

A arte literária, sem dúvida, visa ao ideal do belo estético; essa produção artística, entretanto, não se sustenta pela sua própria imanência, porque, se assim o fosse, desconsideraríamos as relações dialógicas, que se mantêm com o texto, entre quem a produz e quem a lê, bem como as relações históricas variáveis, a partir das quais são emitidos juízos de valoração da obra. Dessa forma, os que leem só poderão reconhecer a beleza literária, sugerida pelo autor, e usufruir dessa emoção estética se for possível a leitura em consonância com o desenvolvimento deles. Decerto, o valor estético só serve a algum propósito se os livros forem efetivamente lidos. Leitores iniciantes não têm ainda condições, à maneira do leitor proficiente adulto, de adentrar e absorver todos os recursos do universo estético da linguagem escrita. Eles podem, sim, adquirir esse desenvolvimento estético ao longo de sua formação, que passa, inclusive, por sua evolução psicológica. Não negamos, é certo, o reconhecimento do belo em uma obra por parte da criança, mas trata-se da compreensão de “belo” condicionada à sua mentalidade, que pode estar ligada à imaginação, que, por sua vez, promove a reflexão.

Nessa medida, as adaptações de textos literários podem ser vistas como instrumento que concorre para a formação do gosto artístico também desses leitores, preparando-os para serem consumidores das belas-letras. Por outro lado, alcançar a beleza estética talvez não seja a única pertinência de se lerem os clássicos. Afinal, a leitura propõe aspirações incontáveis e inconfessáveis, e, nesse aspecto, a literatura carrega muitos exemplos com esse tema: *Madame Bovary*, *Balzac e a Costureirinha Chinesa*, *A Normalista*, *Os contos proibidos do Marquês de Sade*. Os exemplos mostram que a partilha da literatura não é a mesma para todos os leitores, ainda quando o suporte é o mesmo. Assim, é ilusória a crença de que o texto é um objeto que produz apenas uma única e invariante leitura; ou ainda, para aqueles que consideram adaptação uma violação à integridade dos textos

primeiros, a ideia de julgarem que a obra vai ser traduzida – e lida, necessariamente, na íntegra.

Dessa maneira, os suportes determinam e mudam as leituras, mas, ainda que permaneçam os mesmos, as leituras são diversas, conforme seus leitores e o sentido que se revela para cada um deles. Para uns, ela pode ser objeto de saber e conhecimento; para outros, objeto de divertimento e fruição; e ainda para outros apenas realização de seus desejos. Nesse aspecto, poderíamos indagar até que ponto a leitura sempre marcada pela sua utilidade não se constituiria um exercício de poder. Refletindo sobre a questão do texto literário e do não-literário, Sant'Anna (2008) crê que tudo passa também pela questão da ideologia e dos códigos que organizam os diversos saberes. Para ele,

cada época estabelece o que é literário ou não. Cada nova escola ou manifestação redefine o estético e incorpora novas maneiras de ler o mundo. O que não era estético ontem pode ser amanhã. Na medida em que a teoria e a prática da escrita evoluem, evolui também o conceito do que seja literatura (IBID, p. 65-6).

Em que pese a discussão estética dos clássicos para o público jovem, as adaptações, assim como as traduções, podem ser vistas como veículos que promovem o intercâmbio de obras literárias, a exemplo das de Machado de Assis, em muitos países do mundo inteiro. Além disso, mesmo quando se trata de obra nacional, a adaptação pode ser usada enquanto estratégia pedagógica, a fim de possibilitar a leitura de um clássico tendo em vista o público a quem se destina. Para tanto, faz-se necessária a observância da linguagem, a supressão ou acréscimo de informações e todas as mudanças pertinentes ao editor.

Concedida a devida importância no contexto nacional ao leitor mirim ou iniciante por meio de narrativas traduzidas e adaptadas, cumpre-nos agora mostrar que acompanhar o caminho das adaptações é seguir por um percurso inevitável: a sua associação com a escola, espaço onde até hoje se desenvolve a leitura desse artefato, colaborando também para a definição dos rumos do ensino de literatura na esfera escolar.

4.3.1 Adaptação de clássicos literários: leituras no universo escolar

Seja pelo viés da ação jesuítica, cuja finalidade na Colônia era a catequese e, para tanto, adaptavam-se as leituras aos propósitos doutrinários da Igreja – seja pelo viés da laicização do ensino, já no século XIX, por meio dos preceptores, mestres franceses, ingleses, alemães e norte-americanos, as obras estrangeiras se integram à história da educação escolar no Brasil, haja vista sua prática e circulação pedagógica ter-se utilizado da influência de outras culturas e de textos literários, especialmente europeus, para incluir

no cardápio de leitura de nossas crianças e jovens. Nessa trajetória, reconhece-se a contribuição cultural estrangeira para o crescimento do setor educacional brasileiro na diversificada literatura escolar do século XIX, quando ainda não era possível separar, a rigor, livros de puro entretenimento e de outros considerados como leitura útil para aquisição de conhecimentos na escola¹⁰⁶. Pouco tempo depois, no entanto, quer em função do objetivo didático em prol do aprendizado da história, das ciências naturais, da gramática e da retórica, quer fixada em preocupações estéticas, os chamados livros de “leitura escolar”, oriundos da Europa, não mais continuaram entusiasmando nossos leitores, conforme comprova o depoimento do estudioso da literatura brasileira José Veríssimo:

Os meus estudos feitos em 1867 e 1876 foram sempre em livros estrangeiros. Eram portugueses e absolutamente alheios ao Brasil os primeiros livros que li. *O Manual Enciclopédico*, de Monteverde, a *Vida de D. João Castro*, de Jacinto Freire (!), *Os Lusíadas*, de Camões, e mais tarde, no Colégio Pedro II, o primeiro estabelecimento de instrução secundária no país, as seletas portuguesas de Aulete, os *Ornamentos da Memória*, de Roquete – foram os livros que recebi a primeira instrução. E assim foi sem dúvida para toda a minha geração (VERÍSSIMO, 1985, p. 54-55).

José Veríssimo e muitos outros estudiosos e educadores de sua geração iniciaram a luta a favor da necessidade da reforma do livro de leitura, que “cumpre que ele seja brasileiro, não só feito por brasileiro, que não é o mais importante, mas brasileiro pelos assuntos, pelo espírito, pelos autores trasladados¹⁰⁷, pelos poetas reproduzidos e pelo sentimento nacional que o anime.” Com o sentimento nacionalista típico do momento político nas primeiras décadas republicanas, “a literatura escolar somou grande número de obras, não só de autores estrangeiros, devidamente traduzidos e adaptados muitas vezes, a certas condições peculiares ao meio social, geográfico e histórico do país, como sobretudo de autores nacionais” (ARROYO, 1990, p. 98). Na inventariação do acervo coletado por Arroyo das edições escolares camonianas, observa-se uma, em especial, com um estudo sobre Camões e *Os Lusíadas*, de José Veríssimo, publicada pelo livreiro-editor H. Garnier, no ano de 1904¹⁰⁸, mostrando que o historiador, em sua campanha a favor da educação nacional, tentava promover a reforma do livro pelo caminho, também, da transladação, de forma a diminuir as distâncias linguísticas entre leitores e os textos disponíveis naquele momento.

¹⁰⁶ Durante século XIX, segundo anuncia Arroyo (1990), “nem sempre será possível estabelecer-se uma separação nítida entre os livros de entretenimento puro e o de leitura para aquisição de conhecimentos e estudos nas escolas.” *Os Lusíadas*, por exemplo, já foi adotado como livro de texto para o estudo da língua.

¹⁰⁷ Cabe esclarecer que o termo “trasladado”, concebido dentro da proposta de reivindicação de livros brasileiros para crianças brasileiras apresentada pelo crítico, assume essa acepção nas obras estrangeiras vertidas para a nossa língua, às quais caberia o procedimento da adaptação.

¹⁰⁸ Trata-se de *Os Lusíadas* – Poema Épico de Luis de Camões. Edição para as Escolas, com uma Notícia sobre a Vida e Obras do autor pelo Cônego Dr. J. C. Fernandes Pinheiro. Com um estudo sobre Camões e *Os Lusíadas*, de José Veríssimo, H. Garnier, Livreiro-Editor, Rio de Janeiro, 1904.

Embora Arroyo nomeie especificamente “Tradução e ficção”, em capítulo de seu famoso ensaio que se refere às reflexões sobre *A Literatura Escolar*, a adaptação aparece entremeada nos textos destinados à escola, claramente exemplificado quando relaciona o acervo das edições escolares de *Os Lusíadas*, de Camões, encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Nesse inventário, cujas edições variam entre 1856 a 1930, aparecem outros títulos que indicam a adaptação do referido texto com as seguintes nomenclaturas: “para uso das escolas brasileiras, na qual se acham surpresas todas as estâncias que não devem ser lidas pelos meninos”; “anotada para a leitura da infância e do povo”; “edição para escolas, revista, prefaciada e anotada”; “anotada para leitura popular”¹⁰⁹; “anotada para uso das escolas”; e, por último, os versos de Camões, “contados às crianças e lembradas ao povo. Adaptação em prosa”. As especificações da obra lusitana, demonstrando as mudanças pelas quais passaram o texto, constituem-se em fortes indicadores de que a tradução não era o único aparato didático para fazer conhecer o maior poema épico da língua portuguesa nas escolas brasileiras. Tal fato nos leva a concluir que a informação de Arroyo, e de muitos outros pesquisadores da área, sobre o intenso volume de traduções de clássicos literários para leitores na idade escolar desde o século XIX, e, de forma mais intensa, a partir da segunda metade do século XX, se aplica igualmente ao volume de adaptações. No procedimento de reelaboração textual, há uma linha de limite muito sutil entre o que se denomina tradução e o que se denomina adaptação, a começar pelas definições das nomenclaturas, que foram discutidas, de forma mais específica, no capítulo que trata de *Modos de dizer a adaptação*.

O mercado editorial brasileiro atualmente lança, juntamente com as traduções, um vasto volume de adaptação de clássicos literários destinados a leitores das fases iniciais escolares. Isto não significa, contudo, que a adaptação seja uma forma textual recente. Como já foi mostrado sob uma perspectiva histórica da leitura, há traços de texto adaptado desde o século I d.C, na Roma Antiga, mas talvez o que vem ocorrendo modernamente seja sua intensa disponibilização no mercado. Sendo os clássicos adaptados os que nos interessa particularmente – e como essas obras trazem fortes marcas de leitura escolar –, cabe justificar sua aproximação com a instituição educacional. No Brasil, as adaptações nascem sob a guarida da escola, que se manifesta desde as primeiras atividades de leitura desenvolvidas pelos “padres-professores”, no início da colonização, e, nos séculos seguintes, quando se utilizavam dos clássicos para cultuar os bons modos de escrita e da eloquência; ou ainda, quando autores-professores do Colégio Pedro II, por exemplo, produziam obras adaptadas para seus alunos. Segundo Arroyo (1990, p. 121),

¹⁰⁹ Arroyo adverte sobre a dificuldade de distinguir a edição escolar da popular, uma vez que ambas trazem o necessário aparato didático, indistintamente.

os professores do fim do século XIX e começos do século XX perceberam, as mais vezes, que a leitura dos clássicos de várias línguas era consideravelmente pesada para as crianças. Se não foi essa a razão, pode-se apontar o próprio desenvolvimento pedagógico como causa do aparecimento dos livros de leituras para as escolas, substituindo propriamente uma literatura infantil de que raras sensibilidades no Brasil então cogitavam. Esta nova orientação pedagógica seria logo bem entendida por professores e professoras nacionais.

Dessa época até então, verifica-se a vinculação entre a adaptação e essa instituição educacional, por meio da enorme quantidade desse tipo de produção didático-literária dirigida em particular ao público discente, conforme apontam os catálogos de editoras aqui estudados.

Depois que a casa editora oficial do Reino deixa de ser a única responsável pela produção do conhecimento dos clássicos europeus ou da permissão pela entrada desses livros no Brasil, os livreiro-editores passam a ter domínio do largo patrimônio literário das importações de obras estrangeiras. Embora o comércio livreiro, em fins de século XIX e início do XX, estivesse profundamente envolvido com toda a retórica nacionalista de uma produção cultural local, não abriu mão de traduzir e adaptar a literatura de outros países. Concomitantemente com obras escritas em língua oficial de outros países, sobretudo francesa e inglesa, as narrativas estrangeiras traduzidas e adaptadas corriam à solta no país, produzidas pelos livreiros do Rio de Janeiro e de outras províncias na tentativa de tentarem satisfazer aos tipos diversos de leitores que começavam a se expandir naquele período. Colaborando na transmissão da cultura literária da época, contava-se ainda com o auxílio dos jornais como um importante veículo divulgador das traduções e adaptações de clássicos estrangeiros, mostrando a vinculação do jornalismo à literatura. Na produção desses bens bem como no investimento na escolarização do livro para séries iniciais, se sobressaem livreiros e casas editoriais de destaque no mercado nos séculos XIX e XX, como Garnier, Laemmert e Quaresma, formadores da trindade dos fornecedores de livros no Rio de Janeiro, a Melhoramentos, A Companhia Editora Nacional¹¹⁰, a livraria Editora Brasiliense, entre outras. Merecem destaques nesse mercado dois projetos editoriais: o primeiro é o da Livraria Quaresma, que, inaugurando a Biblioteca Infantil Quaresma, editou os clássicos de Perrault, Andersen e Grimm nos *Contos da Carochinha*, que tinha como subtítulo *Livro para crianças contendo escolhida coleção de contos populares morais e proveitosos, de vários países, traduzidos e recolhidos diretamente da tradição oral por Figueiredo Pimentel, Histórias da Avozinha e Histórias da Baratinha*, assinadas, em fins do século XIX, pelo cronista do jornal *Gazeta de Notícias*, Figueiredo Pimentel. Embora apareça

¹¹⁰ O logotipo “Monteiro Lobato” tornou-se marca distintiva na venda de livros. A Editora Monteiro Lobato e Companhia, que sucedeu a Revista do Brasil em 1919, e sua sucessora a Companhia Editora Nacional ocuparam o primeiro lugar entre as firmas brasileiras dedicadas exclusivamente à edição de livros, desde 1921 até princípios da década de 70, sem interrupção (HALLEWELL, 1985, p. 254).

no subtítulo a expressão “traduzidos”, no prefácio consta a justificativa de que os contos passaram por processos de adaptação.

A presente edição é a décima-nona. A primeira, trazendo a data de 14 de abril de 1894, esgotou-se totalmente, em menos de um mês. Era uma pequena brochura de 200 páginas, contendo quarenta histórias. Todas as outras que se têm seguido não sido muitíssimo aumentadas, revistas, melhoradas e reformadas: gravuras e vinhetas foram intercaladas no texto, para mais entretenimento e diversão dos meninos (PIMENTEL, 1945, p. 03, grifos nossos).

Idênticas informações de que os contos passaram por processo de reescrituras ao longo das edições continuam constando nas demais edições, conforme pode ser comprovada no prefácio da 25ª edição (PIMENTEL, 1958). Antes das edições posteriores à primeira, é sabido que a intenção de Pedro Quaresma, quando fez o convite para Pimentel reescrever tais contos, segundo referências de estudiosos aqui mencionados, era oferecer aos leitores o abasileiramento desses textos, recurso, pois, que passa pela adaptação. Ademais, sabe-se das dificuldades em algumas obras em estabelecer procedimentos numa e noutra categoria.

Em relação aos *Contos da Carochinha*, conforme assinala Lourenço Filho – no artigo “Como aperfeiçoar a literatura infantil”, produzido para ser proferido como palestra, a convite dos membros da Academia Brasileira de Letras, em 1943¹¹¹ –, na época da primeira impressão, Artur Azevedo confessa que, “embora o livro se destine às crianças, agrada também aos adultos” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, p. 322).

O segundo projeto trata do produzido pela Editora Melhoramentos, que dispôs no mercado um vasto volumes de traduções e adaptações. Do resultado mais contundente dessas reescrituras de clássicos literários temos, como exemplo, a partir de 1915, a constituição da Biblioteca Infantil Melhoramentos, coordenada, primeiro, por Arnaldo de Oliveira Barreto, depois, pelo Prof. Lourenço Filho, ambos ligados ao *metiê* escolar. A coleção é formada por 100 obras – conforme apresentam os títulos na contracapa do volume 96 (figura 6) –, entre as quais destacamos contos de fadas, fábulas, *Viagens Maravilhosas de Gulliver* (vol. 42), *D. Quixote de La Mancha* (vol. 44), *Aventuras de Robinson Crusoe* (vol. 45), obras que se verificam ainda hoje no mercado livreiro escolar como bastante recorrentes no que se refere ao trabalho de adaptações. É interessante assinalar que, algumas dessas obras, vêm nomeadas com os termos “tradução e adaptação de...”, acrescida da marca linguística “Orientação do Prof. Lourenço Filho”, uma figura respeitadíssima no cenário educacional brasileiro da época, atestando, talvez, o zelo com

¹¹¹ O artigo foi publicado na *Revista Brasileira* (Rio de Janeiro), ainda no ano de 1943, e no *Boletim Informativo* (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil/RJ), números 30 e 31, de 1975.

que essas obras eram adaptadas¹¹². Discursando sobre o êxito da Biblioteca Infantil muito antes de ter sido organizador da coleção, Lourenço Filho, no artigo “Como aperfeiçoar a literatura infantil”, afirma que

essa coleção de pequeninos livros de 40 a 60 páginas, cuidadosamente ilustrados, contendo traduções ou visível adaptação de textos traduzidos em Portugal, logra grande êxito e se constitui de mais de cinquenta volumes. A ela se deve, nessa fase, sem dúvida alguma, a expansão da literatura infantil no país, pois demonstrou, com os seus dois milhões de exemplares já editados, a pais e mestres, que um tipo especial de leitura deveria ser considerado para crianças (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, p. 323).

Na ocasião do discurso de Lourenço Filho, a coleção ainda contava com apenas a metade do que formaria anos posteriores com a sua colaboração. A fala mostra que os textos adaptados para leitores iniciantes já constituíam grande público nos anos 40 do século passado. Sobre publicações relativas à tradução e adaptação dirigidas especificamente para esses leitores anteriores aos projetos da Livraria Quaresma e da Editora Melhoramentos, constata Lajolo e Zilberman (1985, p. 31):

Sem querer cancelar a primogenitura de Figueiredo Pimentel em nossas letras infantis, cumpre não esquecer que, antes dele, outros autores se voltaram à tradução e à adaptação de histórias para crianças. Tratava-se, no entanto, de publicações esporádicas e de circulação precária na medida em que, antes da fase republicana, o Brasil não parecia comportar uma linha regular de publicações para jovens, sustentada por uma prática editorial moderna, como ocorreu com as séries confiadas a Figueiredo Pimentel e Arnaldo de Oliveira Barreto.

Nesse aspecto, Leonardo Arroyo, embora confesse as dificuldades de encontrar os nomes de quem verteu as obras para o português, acaba registrando algumas das obras para a infância, colhidas em pesquisas através de catálogos, anteriores a Figueiredo Pimentel.

Raimundo Câmara Bittencourt traduzia a série de contos subordinados ao título de *O Alforge do Contador*, considerada uma biblioteca moral para a infância, rica de estampas coloridas. José da Fonseca traduziu as Aventuras de Telêmaco, onde o filho de Ulisses contava com a companhia de Aristono e seu pai. José Severiano Nunes de Resende traduziu vários contos do Cônego Schmid¹¹³, bem como Bráulio Jaime Muniz Cordeiro; o primeiro, *O Canário*, e o segundo, *A Cestinha de Flores*, ambos com identificação, aparecidos por volta de 1900 ornados com “finíssimas gravuras”. Eram livros de muita aceitação, conforme se comprova em tiragens sucessivas (ARROYO, 1990, p. 105).

¹¹² Sobre o trabalho desenvolvido por Lourenço Filho no cenário cultural brasileiro, Cf. (LOURENÇO FILHO; MONARCHA, 2001).

¹¹³ As histórias morais do Cônego, traduzidas para quase todas as línguas, fazem parte da lista de livros que aqui começaram a circular no século XIX para leitores de 5 a 14 anos. Conforme esclarece Cecília Meireles (1984, p. 99-100), “nossos avós recebiam seu livrinho de presente, no fim do ano, por ocasião do encerramento das aulas. E com ele reafirmavam suas convicções de não mentir, não desobedecer, amar ao próximo, banir de seus corações todos os vícios.”

Conforme já esclarecido, Arroyo, não raro, nomeia como tradução obras vertidas para nossa língua, inclusive aquelas nas quais aparecem indicadores de adaptação, como exemplo os contos *O Alforge do Contador*, de Raimundo Câmara Bittencourt, obra indicada para o público infantil, acrescida ainda da riqueza de estampas coloridas, confirmando a que categoria de público se destina. O fato mais uma vez comprova que, muitas vezes, o que se julga e denomina tradução pode ser simplesmente uma adaptação.

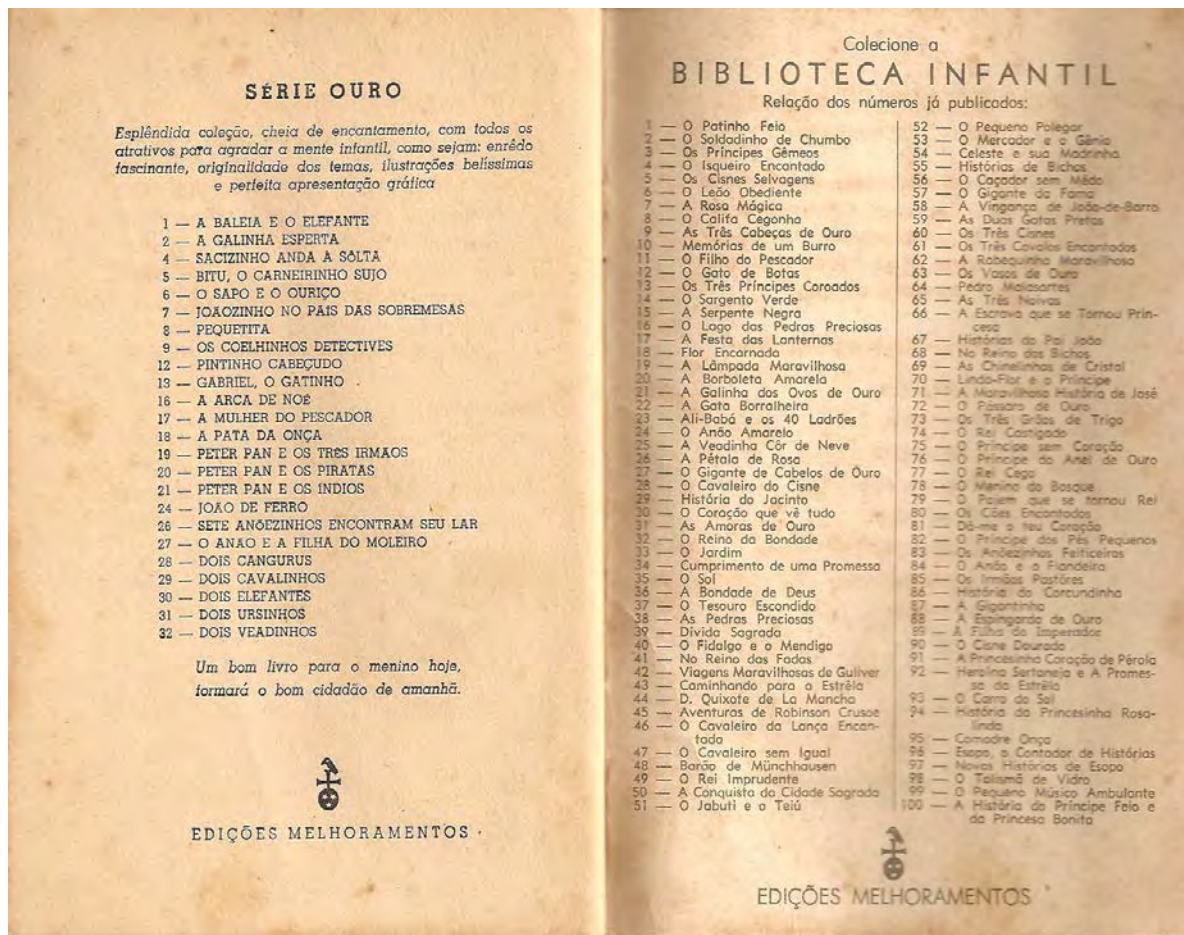


Figura 6: Coleção Biblioteca Infantil, extraída do volume 96 – *ESOP, o contador de histórias* – sob orientação do Prof. Lourenço Filho.

Ao retratar a história das editoras comerciais do Brasil, Hallelwell (1985) afirma que no século XIX, como ainda hoje, as traduções – acrescentaríamos também as adaptações – constituíam parte considerável do catálogo de uma editora brasileira. Considerando a importância da ciência e da cultura francesas na época, somado a um público disponível, era inevitável que Garnier e Laemmert se interessassem em produzir uma proporção significativa de obras traduzidas de sua própria língua. Carlos Jansen Müller, professor

alemão do Colégio Pedro II, muito contribuiu para Laemmert, tendo traduzido e adaptado clássicos para jovens leitores, como: *Contos seletos de mil e uma noites* (1882?), *As viagens de Gulliver a terras desconhecidas* (1888), *Aventuras pasmosas do celeberrimo barão de Münchhausen* (1891), *Contos para filhos e netos* (1894) e *Dom Quixote* (1901). Contribuindo para Laemmert se firmar como uma das editoras pioneiras na produção de obras da literatura infantil no Brasil, Jansen produziu em 1885 uma versão de *Robinson Crusoe*, mas, segundo Hallewell, foi frustrado pela tradução anônima publicada em 1868 por Garnier “do original inglês, com vinte e quatro lindas gravuras”. O pesquisador do livro no Brasil ainda acrescenta que da obra inglesa de Daniel Defoe tinha havido também uma tradução indireta, a partir de uma versão francesa feita por um oficial do exercito português, Henrique de Sousa Mascarenhas, editada em Lisboa em 1785-86 e reimpressa em 1817. Essas informações nos fazem refletir, primeiramente, sobre as variadas versões de uma mesma obra que circulavam no mesmo período, ou seja, uma mesma obra é traduzida do “original inglês”, acrescida de gravuras, outra é denominada “tradução indireta” a partir de uma versão francesa. As variações impressas nas versões podem ser confundidas com marcas de adaptação, concepção segundo a qual se pode confirmar que o trabalho de reescritura do tradutor se confunde, muitas vezes, com o do adaptador.

No que se refere ao campo da literatura, Carlos Jansen Müller e muitos outros professores que acumulavam o papel de autor-professor do Colégio Pedro II se encarregavam de sua produção didática, pois traduziam e adaptavam obras literárias estrangeiras destinadas aos alunos daquele estabelecimento. Este, o primeiro de instrução secundária no Brasil, fundado em 1837 num período pós-Independência, foi considerado, até meados do século XX, modelo de referência de ensino no país. Nesse Colégio, em virtude do escasso material didático¹¹⁴, era comum seus professores, profissionais de deferência intelectual e profissional na história das belas-letas do Brasil, como escritores e críticos literários atuantes, produzirem parte de seu próprio material. Voltados para a atividade escolar, inúmeros trabalhos de tradução e adaptação foram feitos para editoras na época, indicando uma integração entre tais reescrituras de obras literárias e a escola. A utilização desses livros-texto no currículo escolar possibilitou o surgimento de uma “literatura escolar”, constituída de livros traduzidos e adaptados mas também produzidos por autores brasileiros, vinculados ao uso na escola, de onde se origina a literatura infantil brasileira. Por força de dispositivos legais, a escola era responsável, enfim, por habilitar a criança para o exercício da leitura.

¹¹⁴ Hallewell (1985, p. 144) comenta que “em 1850, Kidder e Fletcher se queixavam da falta de livros escolares produzidos no Brasil e adaptados às condições locais, o que era, para eles, um fator que impedia o progresso da educação nacional”.

Nas primeiras décadas do século XX, um grupo de intelectuais brasileiros, inspirados nas ideias político-filosóficas de igualdade entre os homens e do direito à educação, cria um movimento que ganhou impulso na década de 30, denominado Escola Nova, em que se defendia a universalização da escola pública, laica e gratuita. Seu mentor, Anísio Teixeira, reconhecendo que a sociedade precisava se desvencilhar do modelo estático de escola tradicional em vigor até as primeiras décadas do século passado, justifica a nova finalidade da escola, “quando reflectirmos que ella deve hoje preparar cada homem para ser um indivíduo que pense e que se dirija, por si, em uma ordem social, intelectual e industrial eminentemente complexa e mutável” (TEIXEIRA, 1930, p. 15). Para o educador, a escola é uma réplica da sociedade a que ela serve, e como os pressupostos em que a escola tradicional se baseava haviam sido alterados pela nova ordem, que ora se mostrava pelo novo espírito de nossa civilização, a proposta era de que a Escola Nova pretendia se apoiar nessa nova mentalidade como réplica da sociedade renovada em que se vivia.

Conforme atesta Teixeira, a escola tradicional – *suplementar e preparatória* – era concebida como “uma casa onde as crianças aprendiam o que lhes era ensinado, decorando as *lições* que os professores *marcavam*, depois *tomavam*, e que lhes forneciam elementos de informação e saber, que, só mais tarde elles deveriam utilizar”. Tomando tal modelo como inadequado, são apresentados os seguintes pressupostos para a renovação escolar.

Educar em vez de instruir; formar homens livres em vez de homens dóceis; preparar para um futuro incerto e desconhecido em vez de transmitir um passado fixo e claro; ensinar a viver com mais inteligência, com mais tolerância, mais finamente, mais nobremente e com mais felicidade, em vez de ensinar dois ou tres instrumentos de cultura e alguns manuaesinhos escolares... (TEIXEIRA, 1930, p. 19).

Embora tenha sido Anísio Teixeira quem tivesse firmado as ideias revolucionárias da Escola Nova no Brasil, muitos outros intelectuais foram adeptos a essa renovação no ensino, dentre os quais se destacam Lourenço Filho, Cecília Meireles, Fernando de Azevedo. Antes desses nomes, intelectuais como Rui Barbosa inseriram no país as ideias do movimento criado pelo filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey entre os séculos XIX e XX, inspirado no filósofo Jean-Jacques Rousseau e nos pedagogos Heinrich Pestalozzi e Freidrich Fröebel. Essas informações nos autorizam a concluir, portanto, que figuras das letras que se preocupavam com o desenvolvimento cultural do país no século passado, incluindo a produção de livros e sua disseminação entre os jovens leitores, no Brasil, são partidários das ideias propagadas pela Escola Nova.

Dentro do que se esperava do sistema escolar carente de material de leitura e de livros ainda nesta época, nada mais propício a esse público do que oferecer adaptações de obras literárias consagradas que já veiculavam entre os intelectuais, jornalistas e professores da época. Acrescente-se, ainda, que, para diminuir a distância entre a realidade

linguístico-social dos textos disponíveis e a dos leitores, se fazia necessário reescrever essas obras atendendo à necessidade de seus novos leitores. Segundo anunciam as pesquisadoras da história acerca de obras dirigidas ao público infantil, Lajolo e Zilberman,

os textos que justificam as queixas de falta de material [didático] brasileiro são representados pela tradução e adaptação de várias histórias européias que, circulando muitas vezes em edições portuguesas, não tinham, com os pequenos leitores brasileiros, sequer a cumplicidade do idioma. Editadas em Portugal, eram escritas num português que se distanciava bastante da língua materna dos leitores brasileiros (LAJOLO e ZILBERMAN 1985, p. 31).

Destacados os pioneiros nas atividades relativas às adaptações de clássicos no Brasil, dentro de uma prática editorial moderna, convém lembrar a participação de Sílvio Romero, Machado de Assis e Rui Barbosa, intelectuais influentes, que, através de cartas e prefácios para as obras adaptadas, indicavam seu consentimento nessa atividade. Sílvio Romero, no prefácio ao livro de Daniel Defoe, adaptado por Jansen em 1881, afirma que o “*Robinson Crusoé, redigido para a mocidade brasileira* é um presente magnífico, um mimo que vai encantar instruindo os nossos filhos, e os vai instruir sem afetações, sem lamúrias e pieguices nocivas”¹¹⁵. Leitura bastante diferente de seu tempo de menino, ao confessar a inapropriação das leituras nas aulas de primeiras letras, quando se aprendia a ler em velhos autos, velhas sentenças fornecidas pelos cartórios dos escrivães forenses: “histórias detestáveis e enfadonhas em sua impertinente banalidade, eram-nos ministradas nesses poeirentos cartapácios. Eram como clavas a nos esmagar o senso estético, embrutecer o raciocínio e estragar o caráter”.

A confissão de Silvio Romero, em favor da adaptação de obras dirigidas aos nossos jovens, revelando o projeto de modernização sociocultural de nosso país, na transição do século XIX para o XX, encontra eco em uma outra versão criada por Jansen, dessa vez dos contos de *Mil e uma Noites* (1882), prefaciada por Machado de Assis. Nesta última se lê:

O Sr. Carlos Jansen tomou a si dar à mocidade brasileira uma daqueles famosos contos árabes das *Mil e uma noites*, adotando o plano do educacionista alemão Franz Hoffmann. Esta escolha é conveniente; a mocidade terá assim uma amostra interessante e apurada das fantasias daquele livro, alguns dos seus melhores contos, que estão aqui, não como nas noites de Sherezade, ligados por uma fábula própria do Oriente, mas em forma de um repositório de cousas alegres e sãs¹¹⁶.

Machado de Assis deixa claro que a galeria das narrativas contadas pela princesa narradora é recontada pelo professor do Pedro II. Este, talvez, para legitimar seu trabalho de adaptador, solicita a colaboração de outro intelectual de renome. Assim, em carta datada de

¹¹⁵ Cf. “O professor Carlos Jansen e as leituras das classes primárias” In Lajolo e Zilberman, 1988, pp. 264-66.

¹¹⁶ Cf. *Carlos Jansen: Contos seletos das “Mil e uma noites”* [outubro de 1882] In Lajolo e Zilberman, 1988, p. 261-63, e em <http://portal.mec.gov.br/machado/arquivos/html/critica/> Acesso: 23/05/09.

15 de novembro de 1887, da qual transcrevemos o trecho que segue, Carlos Jansen informa a Rui Barbosa:

Como sabe, criei entre nós uma biblioteca juvenil, para ensinar a ler a geração presente. Foram publicados já: *Contos seletos de Mil e Uma Noites*, prefaciados por Machado de Assis; *Robinson Crusoe*, com introdução de Sílvio Romero; *D. Quixote*, patrocinado por Ferreira de Araújo. Tenho ainda no prelo *As viagens de Gulliver*, obra de que lhe envio algumas folhas e os cromos que devem acompanhar o texto, – e tenho a ousadia de pedir-lhe uma introdução, como o Sr. Conselheiro, bom amante da instrução, as sabe fazer. [...] Não sou águia nem grande ilustração; mas entendo que mesmo em esfera limitada podem prestar-se bons serviços, e por isso contento-me com as adaptações das boas obras que em original nos faltam. (ARROYO, 1990, p. 172-74, grifos nossos).

Através da missiva, é possível observar que o professor do Pedro II, além de confessar a necessidade de adaptar obras da literatura para a classe discente, anuncia as figuras ilustres do meio literário da época que ratificaram seu empreendimento enquanto adaptador. Sobre as versões das obras *Mil e uma noites* e *Dom Quixote*, lançadas pelo escritor Jansen, é interessante notar que ambas estão referenciadas no “Esboço provisório de uma biblioteca infantil”, traçado por Alexina de Magalhães Pinto, sob a designação “tradução” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, p. 280). Estes livros indicados para o “curso primário” – dos 7 aos 11 anos –, embora recebam tal nomeação, são apresentados pelo próprio Carlos Jansen como “adaptações”, conforme consta em sua correspondência a Rui Barbosa. Semelhante troca de nomenclatura ocorre em outra adaptação feita por Jansen, *As viagens de Gulliver*. Arroyo (1990, p.173) coloca esta obra na classificação “clássicos traduzidos”, mas, ao reproduzir o frontispício do ano de 1888 em seu ensaio, mostra a ausência de nomeação como tradução ou adaptação. A inscrição “redigidas para a mocidade brasileira por Carlos Jansen – Do Imperial Collegio D. Pedro II – Prefaciadas com um artigo crítico sobre a vida e as obras de J. Swift pelo Exm. Sr. Conselheiro Ruy Barbosa”, emitidas pela editora Laemmert, indicam procedimentos de texto adaptado. Além disso, conforme registramos, a correspondência do Jansen esclarece, de forma definitiva, a obra de Swift como adaptação¹¹⁷.

Acompanhar a presença das adaptações de obras clássicas em nosso país, portanto, é reconhecer como um importante elemento cultural tanto para a formação da identidade brasileira, num período em que nossas referências literárias ainda eram fortemente europeias, quanto para o desenvolvimento da literatura infantil, cujos modelos de leitura inseridas em práticas pedagógicas serviram ao projeto político brasileiro da época. Nesse sentido, cabe a observação de Arroyo (1990, p.101), quando afirma que as traduções – nas

¹¹⁷ As versões de *Os Contos seletos das Mil e uma noites* e de *Robinson Crusoe* também aparecem sob a insígnia “redigidos para a mocidade brasileira”. Cf. Hohlfeldt (2003).

quais incluímos obras também adaptadas – vindas de Portugal, se a curto prazo podem ser condenadas, o mesmo não ocorre numa perspectiva histórica mais larga, pois defende que “toda essa enorme massa de traduções lida durante o século XIX no Brasil criou condições, sem dúvida, para o próprio aparecimento da literatura infantil brasileira em suas mais fortes e definidas características”.

Acompanhar o caminho das adaptações é, ainda, conceder a devida importância ao leitor mirim no contexto nacional, em que se insere Monteiro Lobato, a quem coube a ideia, exposta em correspondência a Godofredo Rangel datada de 1916, de “vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine” bem ao gosto das crianças.

As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho jeito de impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar tal coisa (LOBATO, 1959, p. 104).

Em 1921, o projeto continuava de pé, visto que, em outra carta dirigida a Rangel, Lobato (1959, p. 233) confessa a pretensão de “lançar uma série de livros para crianças como *Gulliver*, *Robinson*, etc.” Para realizar tal feito, segundo ele, se guiariam pelas edições do velho Laemmert, organizadas por Jansen Müller, mas “eliminando todas as complicações estilísticas” do outro adaptador. E acrescenta: “Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua. Creio até que se pode agarrar o Jansen como ‘burro’ e rescrever aquilo em língua desliteraturizada – porque a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de ‘literatura’”. O reconhecimento do envelhecimento dos códigos estéticos como empecilho que poderia privar os leitores jovens de grandes textos da literatura parece motivar o prosador a reescrever esses clássicos. Vieira (2004), analisando as diferenças entre as adaptações da obra *As viagens de Gulliver*, feitas por Carlos Jansen Müller e Monteiro Lobato, conclui que, embora tenha suposto que a adaptação de Lobato iria superar a de Jansen, ao tomar os textos, observou que isto não se deu, ao contrário, “os dois adaptadores fizeram leituras diferentes de Swift, de acordo com seus objetivos, seus públicos, suas épocas”.

Soma-se em torno de quarenta anos a distância entre as adaptações das obras de Jonathan Swift e Daniel Defoe feitas pelo professor do Pedro II e a pretensão de adaptá-las de Monteiro Lobato. Os anos decorridos podem justificar as mudanças solicitadas por Lobato, que reitera em outra correspondência a seu amigo no ano de 1945 como devem ser as narrativas para crianças:

A coisa tem de ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literário. O enfeite literário agrada aos oficiais do mesmo ofício, aos que compreendem a *Beleza literária*. Mas o que é beleza literária para nós é maçada e

incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças (LOBATO, 1959, p. 298).

Nesse esteio, cabe a posição de Jorge Amado a respeito das histórias para crianças, apresentada no artigo “Livros infantis” escrito para a *Revista Brasileira*, em 1935:

Difícil gênero este de escrever para crianças. Leitores que se bem não o pareçam, são mais exigentes que os velhos que lêem os nossos romances e os nossos ensaios. Para satisfazer a estes leitores é bastante relatar a vida, o quotidiano dos homens e dos ambientes ou ensinar alguma coisa. Não é preciso fugir do plano da realidade. Porém a criança exige mais que isso: exige imaginação (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, p. 313-316).

Para Jorge Amado, Monteiro Lobato “criou, e leva de sobra os demais escritores de livros infantis a vantagem de ter sido o primeiro, uma série de livros que por muitos anos serão o encanto da meninada”, porém discorda com o criador do Sítio do Picapau Amarelo a respeito do “pó de pirlimpimpim”, tomado pelos pequenos heróis lobatianos quando necessitam fugir do plano da realidade para o plano da imaginação. Segundo ele, “o garoto não precisa de rapé algum para se embrenhar pelos países da imaginação, viver aventuras maravilhosas, criar mundos novos, ver coisas nunca vistas: Para que a explicação do pó?” O sucesso posterior das produções arraigadas no recurso da fantasia vem desestabilizar a polêmica empreendida pelo escritor baiano. Assim, prescrevendo uma pitada do “pó de pirlimpimpim” para seus leitores, Monteiro Lobato incorporou ao seu universo imaginário a cultura estrangeira, quer seja pelo viés da tradução/adaptação, quer pela incorporação de textos e de personagens à sua obra, razão por que seu trabalho é merecedor de atenção especial dentro do espírito de abasileiramento de textos clássicos que circulavam em edições estrangeiras, tornando-os acessíveis aos ouvidos dos pequenos leitores.

4.4 Modos de ler: tradução, adaptação e apropriação em Monteiro Lobato

Nas primeiras décadas do século XX, ainda que se contasse como uma série de manifestações por grande parte de intelectuais das letras brasileiras, as obras estrangeiras, especialmente europeias, predominavam como leitura em língua de origem ou vertidas em português lusitano entre nós. Isso se verifica em *O Mundo da Lua e Miscelânea*, livro em que Monteiro Lobato revela:

Toda a antiguidade greco-romana ainda nos está fechada. Não temos a nossa tradução de Homero, de Sófocles, de Heródoto, de Plutarco, de Esquilo. Como não temos Shakespeare, nem Goethe, nem Schiller, nem Molière, nem Rabelais, nem Ibsen. Falta-nos quase tudo, e isso por causa da vida indigente que ainda é a nossa. Sem esquecimento material, sem desenvolvimento econômico, um povo não pode enriquecer-se espiritualmente (LOBATO, 1964, p. 129).

Essa preocupação pela ausência de obras literárias de outros países em terras brasileiras estendeu-se especificamente a um outro tipo de leitor, as crianças, que se revelavam na época um setor em expansão. Em carta a seu amigo Godofredo Rangel, em 11 de janeiro de 1925, Monteiro Lobato confessa: “Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abrigar a linguagem.” O projeto planejado foi bem-sucedido, a contar pela expansão dos contos de fadas tanto na versão de Perrault como na dos Grimm, além dos contos de Andersen e das aventuras maravilhosas de Alice, do inglês Lewis Carroll, e Pinóquio, do italiano Carlo Collodi, (FORMIGA, 2004), e das *Viagens de Gulliver*, de Swift, (VIEIRA, 2004), que chegaram às mãos de muitos brasileiros pela tradução e adaptação de Monteiro Lobato, autor e editor de grande destaque no cenário brasileiro do século XX, quando se evidencia a necessidade de criação de livros infantis que tivessem uma identidade brasileira.

Consta dessa época quando a produção destinada à infância ainda se constituía praticamente de livros franceses importados de Portugal, sendo, portanto, vertidos para um português que não era o falado no Brasil. Dada à disparidade existente entre a língua de Portugal e a nossa, os livreiros-editores se lançaram num movimento em prol da nacionalização do livro infantil, e, para tanto, recorreram aos homens das letras, escritores, professores, jornalistas, com o propósito de que os traduzissem e/ou adaptassem à compreensão dos brasileiros. Nesse contexto de nacionalização do livro e de criação de uma literatura voltada para o leitor infantil, surge, entre outras, a produção literária de Monteiro Lobato. O plano da obra de Lobato costuma ser dividido em dois grupos: um da obra adulta e outra pertencente à Literatura Infanto-Juvenil. Embora sua produção adulta seja de grande contribuição para a cultura brasileira, interessa, para nosso objeto de pesquisa, sua produção dirigida às crianças e aos jovens leitores, posto que as traduções e adaptações se encontram nesta categoria. Perrault, Grimm, Andersen, Jonathan Swift, Lewis Carroll, Carlo Collodi, Daniel Defoe, James Barrie, Conan Doyle, Herman Melville, Eleanor H. Porter, Mark Twain, Jack London, Rudyard Kipling, entre outros, são nomes que se encontram no acervo da produção de Lobato, demonstrando a diversidade das obras com as quais trabalhava em sua atividade de tradutor e adaptador, notadamente entre o período de 1926 a 1945.

Em uma entrevista, concedida a Eliane M. T. Lopes e Márcio A. Melo, com Pedro Paulo Moreira, proprietário da Editora Itatiaia, intitulada *Conversando sobre Lobato*, autor com quem conviveu e trabalhou na Editora Nacional, o editor faz a seguinte afirmação a respeito de Monteiro Lobato

Traduzia muito, tinha grande capacidade. Traduzia romance, psicologia, adaptava... quantos livros adaptou? *Alice*, *Peter Pan*, Andersen, Grimm,

tudo isso ele fez adaptações, o Munchausen, ele traduziu também muitos livros policiais. Era muito comum, os intelectuais daquela época traduziam muito. Porque se pagava (LOPES e MELO, 1999, p.132-33).

A contribuição de Monteiro Lobato para colocar o leitor brasileiro em dia com a literatura estrangeira é também perceptível na fala de seus personagens famosos. No seu livro *Histórias das Invenções*, o narrador deixa claro que era costume de Dona Benta receber livros novos, de ciências, de arte e literatura e contá-los aos netos e moradores do Sítio do Picapau Amarelo. Numa dessas noites em que todos se reuniam para ouvir as histórias, a contadora faz a seguinte apresentação do livro de Hendrik van Loon¹¹⁸: “Este livro não é para crianças, mas se eu o ler do meu modo, vocês entenderão tudo”. Fica claro que a intenção de Lobato era tornar as obras estrangeiras inteligíveis aos ouvidos das crianças brasileiras, fato que justifica o seu trabalho em aproximar a linguagem das obras estrangeiras em “tintas para as equivalentes nacionais”, proporcionando, dessa forma, a Nelson Vainer, em entrevista com Lobato, afirmar: “como tradutor aproximou o povo brasileiro de países e povos de várias mentalidades” (VAINER, 1964, p. 232).

As obras traduzidas por Lobato se confundem com as adaptadas a ponto de Edgard Cavalheiro, ao catalogar vida e obra do autor, não separar uma da outra. Cavalheiro (1956)¹¹⁹ classificou mais de 80 obras estrangeiras sob o título de “Traduções”, fora as revisões e as traduções feitas em colaboração ou não assinadas, conforme esclarece em nota. Embora as *Viagens de Gulliver ao País dos Homenzinhos de um Palmo*, de Swift, e *Robinson Crusóé*¹²⁰, de Defoe, se apresentarem como as únicas obras sob o rótulo da “adaptação”, a ausência de classificação das demais como tradução, adaptação ou entre obra traduzida mas “também” adaptada, nos dá pistas de que importa menos fazer tal sistematização que apresentar a contribuição desse escritor brasileiro na divulgação de clássicos universais, de forma a prestar “os maiores e mais úteis serviços à cultura brasileira.”

Para além da necessidade de se traduzirem e adaptar obras estrangeiras, dentro de seu projeto de escrever “um livro onde as crianças quisessem morar”, Lobato reconhece as dificuldades de se lerem também obras nacionais em virtude do preciosismo linguístico do qual está imbuída nossa produção. No conjunto das “Obras completas de Monteiro Lobato”, onde estão reunidos seus *Prefácios e Entrevistas*, ele – em resposta negativa ao pedido de

¹¹⁸ Desse autor americano consta na lista “Traduções” de Monteiro Lobato, apresentadas por Edgard Cavalheiro (1956), a obra *História da Bíblia*.

¹¹⁹ Nesta obra, Edgard Cavalheiro lista todas as obras estrangeiras vertidas para o Português por Monteiro Lobato, literárias ou não.

¹²⁰ Ao analisar adaptações de *Robinson Crusóé*, entre as quais a de Lobato, Carvalho (2006, p. 381) conclui que a adaptação literária para crianças e jovens “é um processo instável, tendo em vista que o uso de procedimentos narrativos tais como o corte, a segmentação, a redução de elementos, a mudança ou manutenção da perspectiva narrativa, a simplificação das ações, a representação do tempo e do espaço mais próxima ou mais distante do original, dependem do cruzamento da leitura da obra e do leitor-alvo que o leitor realiza cujo parâmetro deve ser o caráter emancipatório da obra original”.

Artur Neves, o então *gauleiter* do Departamento Mental da Companhia Editora para ler as provas do livro *Éramos Seis*, de Maria José Dupré – alega que anda “cansado de traduzir”. A resposta nos espanta já que se trata de uma obra nacional, mas em justificativa a sua alegação esclarece: “a nossa gente nacional escreve dum modo tão requintado, tão sublimado, tão empoleirado, que ler a maioria das coisas existentes se torna um perfeito traduzir – e isso cansa.” Em comprovação ao que diz, Lobato cita um artigo de Coelho Neto sobre José do Patrocínio, jurando que é só jogar o lápis vermelho de Artur em cima do referido artigo que a ponta logo marca uma frase que tem de ser “lida traduzidamente”. E faz a prova com dois exemplos, dos quais citamos um:

Pinguei o lápis em cima do artigo. A ponta marcou isto: “*Pela estrada desciam recuas em chouto, sacolejando ceirões e cofos*”.

– Bem. O artigo trata da ultima visita que Coelho Neto fez a Patrocínio, já quase moribundo lá numa casinha de Piedade, suburbio do Rio de Janeiro. Pra, quem conhece este país, e o Rio, e os subúrbios do Rio, sabe que por cá não existem “recuas”, nem “choutos”, nem “ceirões”, nem “cofos”. Tudo isso são velhas tintas lusitanas que Neto usava para pintar paisagens daqui. O leitor, portanto, terá que verter tais tintas para as equivalentes nacionais – mas só o fará se for culto e bem dotado de paciência. Em caso contrario, repele o autor, dizendo “Outro ofício!” Mas traduzindo em lingua comum a tremenda complicação acima, o que obtemos é muito simples: “*Pela estrada desciam burros de carga no trote, sacudindo jacás*”. Como você está vendo, o trabalho é duplo; é um trabalho de leitura simultaneamente articulado com tradução mental. Consequencia: quando um leitor pega num desses livros, antes de chegar á terceira pagina já está batendo na testa e dizendo: “Oh, diabo! Não é que me esqueci do...” Não diz do que nem é preciso (LOBATO, 1964, p.44-45)¹²¹.

Para o homem que acreditava que “um país se faz com homens e livros”, o ato de tradução não se resumia apenas em verter o texto de uma língua para outra, mas se estendia à compreensão linguística em nosso próprio idioma. Se o vocabulário lusitano ou mais complexo dificultava o entendimento da leitura, este já era motivo de desistência desse ato. Em se tratando das obras traduzidas e adaptadas por Monteiro Lobato, diríamos que ele se utilizou desse recurso para ambos os processos. Não podemos ignorar que muitas de suas reescrituras, conforme lembra Hallewell (Idem), a exemplo de *The Happy Prince*, de Oscar Wilde, os *Contos de Fadas* de Grimm, *As Viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoe* e *Dom Quixote* foram baseadas nas traduções anteriores portuguesas publicadas pela Garnier e pela Laemmert, “mas com a linguagem cuidadosamente modernizada e abasileirada”.

Dessa forma, compreende-se que Lobato adaptava as obras de uma versão que certamente havia passado por modificações inerentes ao ato tradutório. E certamente recorrendo a mais condensação quando as obras recebem, textualmente, na capa dos livros os termos “tradução e adaptação”, como é o caso das obras *Alice no país das maravilhas* (CARROL, 1944), *Alice no país do Espelho* (CARROL, 1958), *Contos de Grimm* (GRIMM,

¹²¹Prefácio ao “*Éramos Seis*”, da Sra. Leandro Dupré. In Lobato, 1964.

1958) e *Contos de Andersen* (ANDERSEN, 1961). A noção de condensação, enquanto recurso de omissão a certas passagens de um livro, acrescidas à transferência da obra estrangeira de maneira mais adequada ao público a que se destinaria revelam a forma como Lobato reescrevia, ao gosto brasileiro, obras da literatura estrangeira. Esses elementos ligados às interferências do tradutor/adaptador podem justificar a legitimidade dos procedimentos estabelecidos para as obras mencionadas.

Monteiro Lobato, no entanto, em seu projeto de renovação dos códigos estéticos da leitura para os jovens leitores do Brasil, não esgota as possibilidades de reescritura de textos na tradução e na adaptação. É sabido de seu sucesso na apropriação de personagens de contos infantis para as suas histórias, desde *Reinações de Narizinho*, conforme se verifica no discurso de Dona Carochinha:

– [...] Tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida preso dentro delas. Querem novidade. Falam em correr o mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladino queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujada. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. O Gato de Botas brigou com o marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o gato Félix. Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruga na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo. Narizinho gostou tanto daquela revolta que chegou a bater palmas de alegria, na esperança de ainda encontrar pelo seu caminho algum daqueles queridos personagens (LOBATO, 2002, p.11).

Em *Reinações de Narizinho*, livro que teve sua edição inicial destinada à escola¹²², os personagens tradicionais das histórias infantis fazem parte da convivência dos habitantes do Sítio do Picapau Amarelo, mostrando que novas práticas de leitura são inventadas em função “dos tempos e lugares, dos objetos lidos e das razões de ler” (CHARTIER, 1999b, p. 77). A intenção de atualizar o acervo literário disponível para seus leitores infantis por meio das traduções, adaptações e apropriações tornou-se realidade, se contarmos com o volume de publicações. No setor das adaptações estão, entre outros, *Peter Pan*, *D. Quixote das Crianças*¹²³, *Aventuras de Hans Staden*, *O Minotauro*, *Os doze trabalhos de Hércules*, revelando a possibilidade de se incorporar a uma criação sua a história de outro autor. No prefácio da Segunda Edição de *Aventuras de Hans Staden*, Monteiro Lobato esclarece a importância de divulgar obras importantes para o conhecimento das crianças brasileiras por

¹²² Durante uma inspeção nas escolas, o então governador do estado Washington Luiz, observando a afeição com que as crianças liam *A menina do narizinho arrebitado*, pediu uma “compra grande” do livro para outras escolas. Indagado pelo secretário do interior, Alarico Silveira, sobre quantos exemplares o autor havia disponíveis, Lobato lhe oferece vultosa quantidade de dez, vinte, trinta mil. Julgando brincadeira, o secretário encomenda trinta mil. Dez meses depois, Lobato lançava a 2ª edição de dez mil exemplares. Com o êxito de *Narizinho*, começava, então, o sucesso dos livros infantis de Lobato, que aproveitou os mesmos personagens para criar outras histórias (HALLEWELL, 1985).

¹²³ A obra *D. Quixote das Crianças* é discutida em “Lobato, um Dom Quixote no caminho da leitura”, In: Lajolo (2002).

meio das adaptações. Segundo ele, “quem lê hoje, ou pode ler, o livro de Defoe na forma primitiva em que apareceu? Os eruditos? Também só os eruditos arrostando hoje a leitura do original das aventuras de Staden”. Para o adaptador dessas aventuras,

É inestimável o valor das memórias de Hans Staden, o aventureiro alemão que esteve prisioneiro dos tupinambás oito meses durante o ano de 1554. Representam o melhor documento daquela época quanto aos costumes e mentalidade dos índios. Dona Benta não poderia deixar de contar a história de Hans Staden aos seus queridos netos – como não poderão as outras avós e mães deixar de repeti-la aos seus netos e filhos. Para facilitar-lhes a tarefa, damos ao público este apanhado, em linguagem bem simples, no qual seguimos fielmente a obra original. O grande valor do livro de Hans Staden para nós no Brasil é que é o primeiro aparecido no mundo, sobre a nossa terra (LOBATO, 1978, p. 8).

A concepção de que a linguagem de uma obra pode afetar a compreensão e, conseqüentemente, o interesse do leitor é registrado em um trecho de *D. Quixote das crianças*, quando D. Benta começa a leitura de Cervantes e a boneca Emília reclama: “– Se o livro inteiro é nessa perfeição de língua, até logo! Vou brincar de esconder com o Quindim. “Lança em cabido, adarga antiga, galgo corredor”... Não entendo essas viscondadas, não...” (LOBATO, 1957, p. 31).

Em um estudo sobre a adaptação de *Peter Pan* feita por Lobato, Böhm (2004; 2001) afirma que este procedimento do autor consiste não somente em reduzir o volume da obra, embora reconheça o mérito de Lobato em transformar a narrativa de Barrie, de 17 capítulos, distribuídos por mais de 200 páginas, para 6 partes e pouco mais de 40 páginas. Para ela, Lobato vestiu a personagem inglesa com cores mais brasileiras, sem retirar a magia e o encanto das personagens barrianas, o que significa, para Lobato, que adaptar uma obra literária para o público infantil seria “mediar, intermediar o contato entre ambos, de forma a facilitar a comunicação entre texto e leitor” (2004, p. 70).

Quando um autor se apodera de textos do outro como se fossem seus, falando através deles, conforme alega Sant’Anna (2008), configura-se o domínio da variante *apropriação parafrásica*¹²⁴. Assim, Lobato, ao seguir e ampliar o sentido original sem traí-lo, consegue atrair leitores desde cedo, a exemplo de Carlos Heitor Cony, que faz a seguinte confissão:

A primeira leitura que fiz de *D. Quixote* foi por causa de Monteiro Lobato. Eu li o *D. Quixote* de Monteiro Lobato ainda menino, numa idade em que não teria condições de ler, de apreciar, o *D. Quixote* de Cervantes. A mesma coisa com *Viagens de Gulliver*. De novo, a primeira versão que eu li foi escrita por Monteiro Lobato. Li e percebi apenas a história do gigante que faz uma viagem à terra dos pigmeus. Depois, muito depois, é que eu vi a beleza e toda a sacanagem que havia naquele troço. Swift me influencia muito até hoje. Eu li *Viagens de Gulliver* no original umas cinco vezes; já a

¹²⁴ Cabe esclarecer que, para Sant’Anna, existe a *apropriação parodística*, quando há a subversão do sentido original do texto.

adaptação de Lobato, apenas uma vez — mas foi através do Lobato que eu descobri tanto o *Gulliver* como o *D. Quixote*. As adaptações não querem substituir. Não têm como. De jeito nenhum. É um tributo que se faz ao original¹²⁵.

Prefácios e Entrevistas e os dois tomos de *A Barca de Gleyre*, livros que correspondem a 40 anos de correspondência literária entre Lobato e seu amigo literato Godofredo Rangel, somadas a obras adaptadas com sua marca, deixaram mais patentes sua relação com toda cultura brasileira, notadamente com o mundo da leitura e dos clássicos traduzidos e adaptados para os jovens leitores desde fins do século XIX, época em que o menino leitor e o adulto escritor mantiveram contato com uma série de obras estrangeiras.

O discurso de Lobato pode justificar o volume das edições adaptadas, mostradas nos catálogos das editoras que analisamos, de obras nacionais destinadas ao público escolar do Ensino Fundamental. As obras reescritas por Monteiro Lobato no século passado, como *Robinson Crusoé*, *Aventuras de Tom Sawyer*, *Poliana*, *Moby Dick*, *Tarzan*, *o terrível* e *O homem invisível*, continuam sendo reelaboradas por outros profissionais, conforme se verifica nos catálogos analisados.

Antes, porém, de adentrarmos nas apresentações dos clássicos que se encontram nos catálogos das editoras atualmente, é válida a reiteração de dois esclarecimentos: o primeiro diz respeito ao critério de seleção adotado nesta Tese, que é o de apresentar somente os livros com a denominação expressa adaptado ou termo semelhante que remeta à tal “formula editorial”; o segundo, que não é intenção nossa trabalhar o processo de composição e formato editorial dos clássicos escolhidos, nem pretensão de discutir teorias da tradução, mas mostrar, através de um quadro panorâmico, como o recurso da adaptação foi, e continua sendo, utilizado como estratégia editorial de leitura ao longo da história.

Na historicidade da categoria adaptação, temos hoje um vasto material disponível no mercado, produzido por editoras que aspiram ao circuito escolar e parecem possuir largo alcance nesse setor, considerando a liderança de vendas, inclusive do MEC, para o ensino público no Brasil. Demonstrando em sua configuração textual uma forma atraente e de fácil consulta, os catálogos aqui analisados elencam os títulos de obras e de autores, dando aos educadores uma listagem de sua produção disponível. A aliança entre textos adaptados e escola se manifesta no expressivo número das obras que estão inclusas nos catálogos, objeto de divulgação direcionado ao circuito escolar.

Refletindo sobre histórias, autores e textos para jovens leitores do Brasil, que passam diretamente pela discussão a respeito da relação leitura e escola, Lajolo e Zilberman (1988, p. 11) afirmam que é delegada “à sala de aula e aos ombros do professor

¹²⁵ Entrevista de Carlos Heitor Cony concedida a Mário Feijó B. Monteiro (2002).

a responsabilidade maior pela implantação de bons hábitos de leitura ou pelo desenvolvimento do gosto de ler, como formulam recomendações pedagógicas desde o fim do século passado até nossos dias”. A escola, portanto, justificada, a princípio, pela ausência de material didático, conferiu seu prestígio de instituição às adaptações de clássicos literários, espaço fértil para consumidores desse tipo de texto, e até hoje continua a fazê-lo.

4.5 Clássicos adaptados: entre a interdição e a legitimidade

A história da leitura, desde os primeiros rolos aos livros de nossa época, segundo Manguel (2001), está iluminada por uma fileira interminável de fogueiras de censores, e, mesmo sem a necessidade dessas fogueiras ou tribunais, os censores também podem adotar formas diferentes de interditar textos e tentar limitar os vastos e diversificados poderes do leitor.

Durante os três primeiros séculos do Brasil colônia, se disseminam como base socio-cultural os valores instituídos pela Religião e pelo Estado. A vida intelectual dos brasileiros, em virtude do isolamento a que Portugal os condenara no começo de sua colonização, foi formada tardiamente. A princípio, os poucos escritos que aqui circulavam tiveram influência graças à ação colonizadora jesuítica, com sua intensa participação na formação educacional, embora, desde o início, essa circulação tenha sido controlada pela censura, mantida pela política colonial. Mesmo com a expulsão dos jesuítas, a formação intelectual dos brasileiros continuava em sua maioria à base de matérias eclesiásticas ou educacionais, sustentada depois sob vigilância do Estado. Sobre este desconhecimento cultural e suas interdições durante os primeiros séculos do país, Araújo (1999), ao delinear o perfil do leitor colonial, observa que, do ponto de vista português, a sonegação cultural pode ser debitada aos embargos, em parte, por decretos sucessivos e cada vez mais repressores, dos índices de livros proibidos, intimidando e interditando a cultura, controlando a entrada, mesmo em Portugal, das obras científicas. A exemplo disso mostra que o *Index romano*, publicado em Portugal no ano de 1624, denuncia esse grau de supressão e estrangula qualquer signo de divulgação de obras científicas ou literárias.

A história da leitura, então, não aponta somente a uma infinidade de instrumentos para sua disseminação, tendo em vista que sonegar, perseguir, proibir, censurar e controlar leituras configura uma atitude antiga de mantenedora da ordem, seja por questões religiosas, seja por questões morais ou políticas, adotada pelas instituições como tentativa de silenciar os eventuais leitores que, de posse dos impressos, pudessem questionar a ordem estabelecida. A história da leitura, portanto, mostra que, desde os primeiros rolos de papiro aos livros de nossa época, a fogueira não foi a única forma de os censores

impedirem o acesso à cultura impressa. Outros elementos pretendiam apagar o saber não autorizado.

Destinados primeiramente às classes sociais privilegiadas, os livros representam ao longo de sua história posição social. Nesse aspecto de relação de poder, emerge o papel do crítico, do academicista que renega o texto adaptado. Subjacente à alegação está a ideia de que as leituras são homogêneas e seus usos são uniformes em todas as épocas, para todas as idades, em qualquer situação. A censura literária na segunda metade do século XVIII, herdeira dos censores inquisitoriais dos séculos XVI/XVII, continuou a sucessão na censura de livros no século vindouro quando proibia a entrada de livros, considerados proibidos pela Corte portuguesa, na colônia. A concessão de licenças para a leitura dos livros proibidos na época é semelhante à do crítico hoje que, em se apropriando de seu *status*, quer ter o poder de aprovar ou desaprovar certas leituras. Esse privilégio, negado a simples leitores, é atribuído a um grupo determinado e seletivo de autores, críticos, acadêmicos.

No Brasil, as interdições na cultura literária têm história desde a época em que quase não se registra a circulação de livros e a formação de bibliotecas, mesmo quando já se manifestavam as primeiras ações pedagógicas dos jesuítas, instância reservada a fornecer os princípios socioculturais prevalentes no país. Uma forma de controlar as leituras pode ser verificada, por exemplo, em *O Ratio Studiorum*, código de leis que orientava a atividade pedagógica da Companhia de Jesus, criado por D. Inácio no século XVI. Nele, há um item denominado *Proibição de livros inconvenientes* no qual se dita a seguinte norma:

Tome todo o cuidado, e considere este ponto como de maior importância, que de modo algum se sirvam os nossos, nas aulas, de livros de poetas ou outros, que possam ser prejudiciais à honestidade e aos bons costumes, enquanto não forem expurgados dos fatos e palavras inconvenientes; e se de todo não puderem ser expurgados, como Terêncio, é preferível que não se leiam para que a natureza do conteúdo não ofenda a pureza da alma. (FRANCA, 1952, p. 130).

A Igreja, no entanto, não é a única instituição preocupada com a proibição e cortes de certos livros, pois, quando a formação educacional sai de seus cuidados e passa a ser responsabilidade do Estado, no século de Pombal, muda-se também a censura: a Real Mesa Censória substitui a Inquisição, ou seja, permanecem as interdições contra a moral ou a religião, acrescidas às obras estrangeiras ou traduzidas, tais como as dos enciclopedistas e filósofos, cujas ideias questionassem as já estabelecidas. Nesse sentido, concordamos com a ideia de Araújo (1999, p. 37) quando este afirma que nossa cultura nasce já censurada, acrescentando: “e uma censura que, desde 1549, quando os jesuítas aqui se instalaram, trazia uma ideologia classificatória quanto à leitura, de acordo com os objetivos

expressos pelo Ratio Studiorum, pela companhia de Jesus e sua obediência ao espírito da Contra-Reforma”.

Após mais de dois séculos de subjugação da censura inquisitorial, passamos por outro mecanismo de interdição de leitura: a Real Mesa Censória criada por Pombal no século XVIII. Desse período, registram-se muitos outros exemplos em que a seleção censória proibia o acesso irrestrito à cultura escrita:

José Justiano da Rocha, em 1866, ao adaptar o célebre poema de *Os lusíadas*, de Camões, para os alunos, intitulou seu livro de *Camoniana Brasileira* e nele resumiu os trechos mais belos do poema dentro de cuidadosos critérios. O crivo da censura fez com que a maioria das estrofes do canto IX, do episódio da Ilha dos Amores, fosse cortada. As leituras de cenas amorosas eram, assim, vetadas aos jovens adolescentes. (BITTENCOURT, 2004, p. 07).

Situando esta questão no âmbito do nosso campo de interesse, que procura na análise das formas materiais, nos modos como os textos são apropriados, adaptados a diferentes públicos de leitores, a adaptação, desde a sua origem no Brasil, nos primeiros séculos da colônia, nasce marcada pela censura, na medida em que as publicações precisavam da aprovação institucional para que pudessem circular livremente nas escolas. As instâncias que legitimam os textos, como a escola e a academia, imbuídos de clichês eruditos, sempre determinaram as formas de leitura e os padrões para avaliação estética dos textos, no entanto percebe-se, ao longo da história da leitura, uma discrepância entre tais modelos e as preferências dos leitores.

Darnton (1990, p.161), ao mencionar um relatório de censores franceses acerca de um livro de viajantes, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*, (Nova viagem às ilhas da América), de J. B. Labat, publicado em Paris em 1772, mostra dados reveladores:

Os censores não se restringiam a caçar heréticos e revolucionários, como temos a tendência de supor ao recuarmos no tempo até a Inquisição e o Iluminismo. Eles davam o selo real de aprovação a uma obra, e com isso indicavam pistas sobre a possível maneira de lê-la. Seus valores constituem um critério oficial contra o qual se poderiam medir as leituras comuns.

Podemos entender, então, que o papel do censor extrapola a função de proibir, como acontecia ostensivamente durante a Inquisição e o Iluminismo, pois pode vir mascarado sob a orientação de como um determinado texto deveria/á ser lido. Tal postura não difere do papel que os censores desejam assumir atualmente à medida que “o” sentido é estabelecido, dado com “o selo real de aprovação de uma obra” para os que se consideram especialistas, capazes de fazer a interpretação “correta” de um texto. Chartier (2002a, p.14), ao fazer a comparação entre formas de publicação e circulação do teatro dos séculos XVI e XVII e formas do romance no século XVIII, caracterizando as transformações das práticas de

leitura ocorridas entre o Renascimento e a época das Luzes, rompe com a postura da crítica literária, que “pressupõe que todos os textos, todas as obras e todos os gêneros foram lidos, identificados e recepcionados de acordo com critérios que caracterizam nossa própria relação com o mundo escrito”.

Assim, não se concebe que o texto só pode ser lido de uma única forma, ou seja, como ele foi criado em sua materialidade original. Tal concepção pode ser resultado da ideia de que o texto, em sua suposta rigidez e imutabilidade, não passa de uma mensagem cifrada que só pode ser compreendida e lida por poucos leitores profissionais, alguns poucos iluminados. A utilização do livro por pessoas privilegiadas o estabelece como um segredo, do qual somente eles são “verdadeiros” intérpretes, é dada por Certeau (2000). A crença de que apenas poucos eleitos têm a chave do sentido se desfaz, à medida que os leitores de diferentes contextos históricos escolhem os suportes variados de leitura e, a partir deles, dão significado aos textos, provando que são dotados de competências necessárias para fazer suas próprias leituras.

Deve-se então historicizar a definição e a taxonomia dos gêneros, das práticas de leitura, das modalidades de circulação e dos diferentes públicos visados pelos textos, tais como eles nos foram legados pela “instituição literária”. Confrontadas com obras dos séculos XVI e XVII (*a fortiori* com obras mais antigas ou oriundas de culturas não-ocidentais), certas categorias espontaneamente utilizadas devem perder seu caráter evidente e seu universalismo (CHARTIER, 2002a, p.14).

A discussão aqui já apresentada sobre quem determina o cânone, os critérios pertinentes a um clássico literário, o que entra como “boa” leitura e como esta deve ser feita são exemplos que podem configurar uma forma de censura. No entanto, como assegura Abreu (2006, p. 41), “o prestígio social dos intelectuais encarregados de definir *Literatura* faz que suas ideias e seu gosto sejam tidos não como uma opinião, mas como a única verdade, como um padrão a ser seguido”.

A adaptação é oriunda de um cânone pré-estabelecido, cujas razões sobre as quais já discorreremos. Muitos dos textos integrais não são possíveis de fazerem parte de uma determinada comunidade de leitor, mas, ao passar pelo processo de transformação de suporte, passarão a sê-lo. O contrário também é verdade, já que há algumas adaptações, por exemplo, que não agradam a leitores que desejam ter o texto integral.

Pode-se dizer que a adaptação, a começar pelas *Selectas latinas* que mantêm algumas semelhanças com as reescrituras adaptadas, é uma leitura decorrente das orientações pedagógicas feita pelos jesuítas. O rigor censório era aplicado de forma a não permitir que os textos não contemplados pela autoridade competente não fossem lidos. Embora essas orientações estivessem marcadas em alguma parte de seu material físico, os livros de conteúdos místicos, apologéticos, devocionários, sermonários, panegiristas e

gratulatórios, lidos predominantemente nos primeiros séculos do Brasil colonial, vão dando lugar a outros gêneros que se aproximam mais do gosto variado do leitor brasileiro. Assim, temos no Brasil textos recortados, assemelhando-se em estratégias às adaptações – que acompanham a predominância nas matérias religiosas durante os séculos XVI, XVII e XVIII e se estendem ao romance, gênero predominantemente lido desde o século XIX. Não é de surpreender que essas reescrituras marcadas por tantas censuras e interdições encontrem dificuldades em demarcar seu lugar como leitura legítima para uma determinada comunidade de leitor.

4.5.1 Da legitimidade da adaptação dos clássicos literários

Os historiadores da leitura e os livros já apresentados nos ajudam a reconhecer que a adaptação não é um procedimento novo de reescritura, uma vez que se pode observar que se registram as reescrituras textuais em função da escola, quando ainda seguia uma doutrina religiosa e política do Estado. Essas leituras passavam por um processo de intermediação em que os textos “originais” eram comentados, traduzidos, anotados, glosados, catalogados, censurados por autoridades que determinavam a leitura “correta”. Se a prática de se filtrarem os textos em nome dos preceitos da religião e civilidade justificavam as estratégias de adaptação em um certo momento da história, no Brasil, atualmente, as razões das intermediações de leitura podem ser de outra natureza.

Os clássicos literários passam por modificações em suas reescrituras, a fim de se acomodarem às expectativas de uma comunidade de leitores, através da tradução, da adaptação ou da apropriação desses textos em novas produções. Para tanto, conforme foi explicitado por Monteiro Lobato (1964, p. 127), o tradutor ou adaptador “necessita compreender a fundo a obra e o autor, e reescrevê-la em português como quem ouve uma história e depois conta com suas palavras. Dessa forma, a exigência, para realização dessa atividade, é que o “tradutor também seja escritor – e escritor decente”. Reconhecendo as dificuldades empreendidas nesse trabalho, pelo que os tradutores são mal remunerados e não recebem do público o mérito do reconhecimento autoral – questões já mencionadas por Carlos Jansen –, Lobato, para solucionar o impasse, sugere que os editores poderiam evitar a quantidade de traduções e/ou adaptações em benefício da qualidade. Essa justificativa recebe respaldo na ideia de que, conforme esse escritor, “nos países mais civilizados a função do tradutor está equiparada a do escritor”:

Os tradutores são os maiores beneméritos que existem, quando bons; e os maiores infames, quando maus. Os bons servem á cultura humana, dilatando o raio de alcance das grandes obras. Baudelaire e Fabulet, por

exemplo, dilataram o rio de alcance da obra de Poe e Kipling, tornando-a acessível ao mundo latino ou pelo menos à parte do mundo latino que joga com a língua francesa. Sem eles ou sem outros que fizessem o mesmo, Poe e Kipling ficariam limitados ao mundo inglês (LOBATO, 1964, p. 128).

Sem o trabalho dos tradutores e adaptadores, certamente, nos privaríamos do grande tesouro comum da humanidade, ou, em extrema hipótese, a sua acessibilidade só seria restrita àqueles que têm o domínio da língua em que a obra foi produzida. Respondendo à preocupação referenciada por Lobato acerca dos maus profissionais realizarem o trabalho de traduções e adaptações, editoras, que desempenham tal atividade, participam aos leitores a credibilidade de seus profissionais. Como ilustração, citamos a Editora Escala Educacional, que assevera, através do Prefácio do livro *Poliana Moça*, da Coleção Recontar Juvenil, denominada Série Reviver até 2007, que seus textos são adaptados

por experientes escritores da literatura infanto-juvenil brasileira, são preparados visando o respeito à temática, à trama e à estrutura do texto original. A adaptação pode tornar a história mais concisa, mas não a modifica. Todos os principais acontecimentos, personagens e características da obra são mantidos. Mudam-se o ritmo, o jeito de contar algumas partes, mas a essência da obra, que a fez tornar-se um clássico da literatura em todo o mundo, é mantida. Os clássicos da REVIVER diminuem a distância entre a obra e o leitor porque apresentam explicações e contextualizações sobre a época, o tema e o autor (PORTER, 2006, p. 5).

Apresentadas as considerações sobre os critérios de feitura de obras-primas importantes para o conhecimento da humanidade também pelo viés dos procedimentos da adaptação, pode-se entender que a *literariedade* de uma obra, dependendo de quem a faz, não se exclui quando se adapta. Para as reescrituras de textos que não comprometam a obra primeira, espera-se que os editores escolham, se não autores consagrados, profissionais com qualificações para o exercício dessa atividade, mesmo porque aqueles que leem um texto adaptado acreditam estar lendo um clássico literário, crença ratificada, inclusive, por essa denominação, pelos próprios catálogos das editoras, como parte do conhecimento e do domínio de obras da literatura infantil e juvenil. Nesse caso, o trabalho editorial, incluindo o do adaptador, bem como os leitores, acabam por legitimar o valor estético da obra, baseando-se não somente na imanência dos elementos internos da obra escrita mas também nos elementos externos ao texto. Além de Eagleton, sobre o qual já mencionamos sua posição acerca da categoria “literária”, Márcia Abreu, também questionando o texto literário e seu respectivo valor, discute as definições vagas e pouco aplicáveis para o termo *Literatura*.

Estamos tão habituados a pensar na literariedade intrínseca de um texto que temos dificuldades em aceitar a ideia de que não é o valor interno da obra que a consagra. O modo de organizar o texto, o emprego de certa linguagem, a adesão a uma convenção contribuem para que algo seja

considerado *literário*. Mas esses elementos não bastam. A *literariedade* vem também de elementos externos ao texto, como o nome do autor, mercado editorial, grupo cultural, critérios críticos em vigor (ABREU, 2006, p. 41).

Para a autora, mais do que o texto, são os conhecimentos prévios sobre o autor, seu lugar na tradição literária, seu prestígio que dirigem nossa leitura. Para tanto, vale-se do exemplo de uma avaliação a que foi submetida o pouco conhecido livro *Casa Velha* de Machado de Assis, para ser publicada em editoras, sem a referência do nome do autor. As recusas da Companhia das Letras, Objetiva, Rocco e Record, L&PM e Ediouro, editoras que foram vítimas de uma pegadinha promovida pela *Folha de São Paulo*, em 1999, são de natureza semelhante, e todas foram unânimes em seus pareceres negativos. Segundo Abreu, o “problema” não está no texto, nem tampouco nos leitores, que são leitores “profissionais”, mas nas expectativas de leitura e na falta de conhecimentos prévios sobre o autor.

Sem saber quem era o autor, os avaliadores devem ter considerado: há mercado para este tipo de enredo? Esse arcaísmo lingüístico será empecilho à leitura? Ou os leitores acharão graça numa história à moda antiga? [...] Sabendo quem era o autor do livro, as editoras nem sequer precisariam considerar questões estéticas e tomariam sua decisão de publicar levando em conta critérios como: baixa concorrência (não há edições deste livro no mercado); isenção de pagamento de direito autoral (70 anos após a morte do autor, cessam os direitos autorais); o público cativo (obrigatoriedade da leitura de textos de Machado de Assis em escolas e faculdades; a presença do autor em listas de livros para exames vestibulares); economia com propaganda (não é necessário divulgar o nome do autor) etc. (ABREU, 2006, p.48).

A *qualidade literária*, portanto, conforme ainda assinala a autora, não se estabelece como critério absoluto, tendo em vista que o que “é bom como romance-de-autor-consagrado-do-século-XIX não é bom como romance-inédito-de-autor-contemporâneo-e-desconhecido”.

Se o Index dos Livros Proibidos criado pela Igreja Católica, entre os séculos XVI e XVII, não mais vigora como um catálogo de obras proibidas à leitura dos fiéis, por serem heréticos, imorais e mágicos, ainda há uma espécie de funcionamento do Index, especialmente no que diz respeito ao acervo da categoria literária, que classifica e julga determinadas obras de acordo com critérios considerados legítimos. Para ilustrarmos tal posição, não é necessário irmos tão longe nas citações, basta se considerarem as séries, por exemplo, *Amanhecer*, *Lua Nova*, *Eclipse*, *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, que constam, na lista da Revista *Veja*, de 2 de setembro de 2009, dentre os cinco livros mais vendidos; entende-se, por conseguinte, serem estes também os mais lidos, porém, estes mesmos livros não teriam qualquer chance de validação fosse pelo julgamento daquele Index fosse por determinadas instâncias legitimadoras da leitura hoje. Temos, dessa forma, a semelhança entre os clérigos, os atuais críticos e boa parte de acadêmicos que tentam

sobrepôr sua lista como único padrão estético de leitura, ignorando qualquer outro que se distancie daquele fixado por eles.

Como a avaliação estética e o gosto literário variam em conformidade com a época e a comunidade leitora, há de se considerar que uma forma de determinados leitores apreciarem e entenderem, por exemplo, os denominados clássicos literários é através da adaptação. Em um formato editorial muito difundido, esses clássicos adaptados, geralmente voltados para um público leitor jovem, se encontram disponíveis em muitas editoras brasileiras, conforme pode ser comprovado pelas análises já empreendidas nesta pesquisa. Oferecer-lhe tais narrativas é oportunizar o contato com textos literários dos quais possa se apropriar desde cedo desse conhecimento, e, mais tarde, estender a leitura ao texto integral. Com um aparato que facilita a compreensão de obras, as adaptações são um excelente recurso a ser utilizado na iniciação do leitor neófito no mundo da literatura.

Como se trata de um fenômeno cultural histórico, entretanto, a adaptação pode sofrer modificações em sua nomeação em diferentes épocas. Assim, muitos são os jargões utilizados para o processo de transformação de uma produção dita original. As nomeações, textualmente, classificadas na obra, como adaptação, “história recontada”, “contada por”, e outros termos, é uma indicação explícita de que a obra foi reescrita com propósitos definidos para se atender a um determinado público. Dessa forma, os termos configuram o reconhecimento de uma obra dentro da categoria adaptação, podendo, assim, garantir sua legitimidade na comunidade de leitores a quem foi dirigida. Embora essas classificações esclareçam, antecipadamente, como e a quem deve ser dirigida a obra, muitos livros, conforme já citados, trazem a inscrição tradução, mas com recursos de adaptação.

Dessa maneira, a liberdade nas formas de oferecer um clássico – como é o caso das adaptações – está ligada à democratização do seu acesso, passando por um processo de ruptura, mas também de continuidade do texto clássico, permitindo uma efetiva circulação entre leitores. Sob essa ótica, o leitor de adaptação literária reclama do artista o que reclamaria de qualquer outro gênero: a produção de um texto que atenda aos critérios de boa escrita. Por isso, até que ponto as adaptações desconsideram o caráter estético do discurso literário, sua natureza plurissignificativa, seu caráter subjetivo e atemporal, ou até sua contribuição para com a existência humana?

Em virtude do pré-julgamento de que a adaptação é considerada uma produção “menor”, justificada talvez por se enquadrar na categoria de reelaboração textual, o trabalho do adaptador ainda é pouco reconhecido em nosso meio, embora existam os que já atingiram um certo grau de excelência, em função, certamente, de outras atividades que já o coroaram. De qualquer forma, esses “autores”, alguns mal remunerados e de pouca visibilidade ou os de sucesso, tornam-se um elo de ligação para culturas de outros povos, desempenhando um importante papel social na história da leitura. O professor do Colégio

Pedro II, Carlos Jansen Müller, por exemplo, se considerava mal pago por seu trabalho de tradutor, mas em confissão a Rui Barbosa, que contribuíra com a introdução de sua versão de *As viagens de Gulliver*, fez a seguinte afirmação: “um operário como eu aspira a mais alguma coisa do que ao rendimento nacional” (ARROYO, 1990). Olavo Bilac e muitos outros autores de renomes da nossa literatura que já exerceram ou exercem atividades em contextos semelhantes devem comungar com a mesma opinião. Bilac, já poeta consagrado, traduziu muito para a editora Laemmert, sob o pseudônimo de Pantásio (SANDRONI, 1998).

Ferreira (2004) traz à baila o envolvimento de Machado de Assis com a atividade tradutória, uma prática amplamente exercida no contexto cultural na capital do Império. Segundo ela, foi Machado de Assis quem traduziu mais de 45 textos de variados gêneros literários, abrangendo poesia, romance, teatro, ensaio, entre os quais o romance francês *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo, em sua maioria pertencentes ao cânone ocidental, tais como: Shakespeare, Dante, La Fontaine, Charles Dickens e Poe. A autora discute a indiferença dos pesquisadores machadianos e da historiografia literária em estudar o papel que as traduções exercem na formação dos escritores. Levando em conta as discussões feitas a partir das indeterminações dos conceitos entre tradução e adaptação, podemos nos arriscar a dizer que Machado de Assis pode ter se utilizado também dos recursos da adaptação, assim como muitos outros escritores afamados que verteram clássicos de outros países para o nosso.

É curioso notar como os discursos sobre a adaptação ou de quem a faz são escassos e reticentes. Veja-se que, no século XIX, nomes ilustres no meio intelectual como Norberto de Sousa Silva, Odorico Mendes, Rui Barbosa, João Ribeiro, Justiniano José da Rocha, e, no século seguinte, como Monteiro Lobato, Sérgio Buarque de Holanda, não se sobressaem ou até se omite a sua particularidade no que se refere à atividade de reescrever clássicos literários estrangeiros. Se se reconhece a falta de interesse pelo papel exercido pelos tradutores no meio acadêmico, mais acentuada parece a indiferença com que os historiadores culturais e os pesquisadores tratam a adaptação. Alguns estudos sobre tradução, a nosso ver, ignoram que as transformações realizadas pelo tradutor podem ter privilegiado o fenômeno da adaptação. Tal postura revela a posição marginalizada que esses profissionais têm ocupado na cultura brasileira a ponto de seus nomes não constarem como tradutores em estudos acadêmicos nem nos livros. Não se pode ignorar que nas diversas formas possíveis de traduzir se fazem necessários recursos de adaptação. Refletir sobre a ausência dos discursos sobre a adaptação é refletir sobre as consequências culturais e políticas da falta de leitura e de cultura entre os povos. Trazendo à tona a atuação de muitos e ilustres escritores brasileiros enquanto tradutores e adaptadores é uma forma de avaliar as reescrituras que constituem um público-leitor tanto para o escritor estrangeiro quanto para o nacional.

Em um mercado em que as adaptações representam formas de ler ainda desmerecedoras, apresentamos alguns discursos acerca desse procedimento responsável por tanto gerar opiniões desarmônicas. Ainda que alguns defendam que nenhuma adaptação possa substituir o original, não ignoram seu papel histórico na ampliação do círculo escolar, a exemplo de Antunes e Ceccantini (2004), que, no artigo *Os clássicos: entre a sacralização e a banalização*, tentam estabelecer um panorama discursivo sobre esse assunto. De modo geral, eles refletem sobre a adaptação, tomando como exemplo, Monteiro Lobato, um dos principais partidários favoráveis à adaptação dos clássicos, e justificam sua posição discutindo o texto *O processo de adaptação literária como forma de produção da literatura infantil*, de Nelly Novaes Coelho¹²⁶, outra entusiasta desse processo que endossa a ideia da contínua adaptação dos clássicos. Neste artigo, a autora questiona o problema da validade das adaptações para crianças e adolescentes, mostrando a divisão de opiniões: de um lado, os que são contra, fundamentados no fato de que a obra literária é um todo indispensável, resultante do amálgama conteúdo-forma, que não pode ser isolada de seus elementos formadores, sob pena de desaparecer sua autenticidade literária; de outro, os que são favoráveis, fundamentados no fato de que determinadas obras literárias atingem tal estágio que “ultrapassam sua natureza literária e se transformam em matéria mítica (a que conserva sua força e valor em todas as formas linguísticas ou outras que a traduzem)”. Destacando a importância das adaptações, Coelho cita, além dos *contos de fadas* que se tornaram “clássicos” e foram reescritos adquirindo validade humana universal, muitos outros textos, como os mitos greco-latinos, os mitos indígenas, feitos históricos, mais uma série de obras cujos heróis se teriam transformado em mitos na história da leitura, entre os quais *Hamlet*, *Dom Quixote*, *Moby Dick*, *Medéia*, *Capitu*.

Em favor da posição de Monteiro Lobato e Nelly Coelho, Antunes e Ceccantini chegam à conclusão de que, “se aceitamos o conceito de *intertexto*, ou seja, essa ideia de que a literatura se constrói como infinito mosaico de citações e influências, mais ou menos remota, a desconfiança em relação às adaptações deveria ser amenizada. Outros discursos colaboram para legitimar as adaptações de obras que formam o patrimônio cultural. Cecília Meireles (1984) acredita que “se a criança desde cedo fosse posta em contato com obras-primas, é possível que sua formação se processasse de modo mais perfeito”. Nesse processo, a autora sugere o aproveitamento de outras obras literárias em “reduções criteriosas”, citando o trabalho de Charles e Mary Lamb que transformaram as tragédias de Shakespeare em contos. Para tanto, alude à seguinte justificativa:

Assim como a sabedoria popular se foi condensando nessa Literatura Tradicional que perdura na memória humana em razão de sua utilidade profunda, também as grandes obras do engenho artístico se imortalizam

¹²⁶ *Jornal do Alfabetizador*, Porto Alegre, n. 44, 1996.

pela essência que trazem, e a forma que as reveste, constituindo-se em aquisições importantes para a nossa vida (MEIRELES, 1984, p. 123).

Ana Maria Machado, em entrevista concedida a Mário Feijó Borges Monteiro, também aceita a adaptação dos clássicos, em especial para o público juvenil. A escritora vê nas adaptações uma forma de aguçar a curiosidade do aluno, funcionando, segundo suas palavras, como um “trailer” do original. Em se tratando do estatuto literário nos textos adaptados, na mesma entrevista de Monteiro, Ana Maria Machado, indagada sobre os limites éticos e artísticos de um trabalho de adaptação literária, afirma que o máximo que se pode fazer é “selecionar elementos da obra original, desprezando outros (com extremo cuidado para não trair o conjunto), e procurar uma linguagem que, para outros leitores, tenham um efeito semelhante ao que em sua origem a obra recriada poderia ter sobre os leitores para quem se dirigia”. Para ela,

essa concepção de autor determina que o original de uma obra adaptada terá que funcionar como mapa e bússola da adaptação. No caso de uma adaptação não-literária (para teatro, cinema, dança, enfim, outros meios), a liberdade é bem maior, pela necessidade de tradução para outra linguagem. Mas na obra literária, creio que a adaptação tem a obrigação ética de ser fiel (MONTEIRO, 2002, p. 139).

A autora restringe a sua concepção de fidelidade à adaptação para uso escolar, já que fora disso não há limites. Segundo ela, “a recriação de uma obra literária a partir de outra existente pode se servir apenas de uns poucos elementos da original e fazer algo totalmente novo, diferente e até conflitante com ela”. Para tanto, cita a obra original como apenas um pretexto para a manifestação de outra autoria, a exemplo de Joyce e Homero e *Dom Casmurro* e *Otelo*. Sobre essa questão, vale citar o episódio mencionado por Antunes e Ceccantini (2004, p. 87), fazendo referência ao discurso do psicanalista Contardo Calligaris, registrado na *Folha de S. Paulo*, na defesa da adaptação de obras literárias: “Ninguém protesta porque no *Ulysses* de Joyce faltaria algum pedaço da *Odisséia*. Mas muitos se indignam porque na *Odisséia* feita por Hollywood falta uma cena do original venerado. (...) Somos uma cultura da nostalgia e do mau humor combinados”.

A partir da concepção de autoria dada por Machado, entende-se que apropriação de elementos de outras obras não interfere na “individualidade e originalidade” do autor. Por outro lado, quando se trata de texto adaptado, há uma obrigatoriedade da fidelidade à obra primeira. O conceito de “ser fiel” não está devidamente esclarecido, se considerarmos as modificações na obra *Alice no país das maravilhas* traduzida por Ana Maria Machado, apresentada no catálogo da Editora Scipione (Literatura juvenil 2008/2009) na coleção Eu Leio. O discurso mostra que não existe homogeneidade nesses conceitos, comprovando que a noção de fidelidade, originalidade e categoria literária varia, ao longo do tempo, de acordo com as diferentes tradições literárias.

Não se questiona, evidentemente, a autoria de *Ulisses*, de James Joyce, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, nem tampouco a de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, quando se trata do reconhecimento do trabalho autoral, seja em apropriações de aspectos de outras obras, seja na relação tradução e adaptação. Há realmente diferença entre criar, produzir uma obra e traduzi-la ou adaptá-la. Não é raro um livro deixar de identificar o nome de quem o traduziu ou o adaptou, o que revela que é o nome do autor, da obra, ou de sua reescritura que é mais importante nessa relação, mesmo porque os que reelaboram os textos não detêm direitos autorais sobre eles. O que se percebe, pela análise feita nos catálogos e nos livros, é que, na maioria das vezes, o nome do tradutor ou adaptador ocupa um espaço ao lado dos autores, especialmente quando se refere aos adaptadores. Nota-se que, no geral, além de ter seu nome publicado na capa, há o registro de dados biográficos no final do volume, a exemplo de *Dom Quixote*, da série Reencontro da Editora Scipione, adaptado por José Angeli. Antes de iniciar a história do cavaleiro da triste figura, os editores apresentam uma série de informações sobre o autor, intitulada “Quem foi Cervantes”, e, concluída a história, expõem, em “Quem é José Angeli”, dados do adaptador. Dessa maneira, seguido do nome do autor, encontra-se a inscrição “adaptação em português de José Angeli, de forma que o leitor é previamente informado na capa a quem pertence a obra e quem a adaptou.

Questionando sobre os limites entre a tradução, sem direitos autorais, e adaptação, detentora de um certo papel autoral ou com espaço maior para o profissional, Amorim (2005) mostra que há, nessa problemática, a existência de práticas discursivas cristalizadas que fundamentam a crença de que o ato de traduzir seria apenas um ato de reprodução, o que justificaria a concessão de parte dos direitos autorais. Por outro lado, tais direitos teriam os adaptadores sob o argumento de que efetuam mais modificações na obra de partida. Existem mais aspectos sobre as relações entre tradução e adaptação que mereceriam uma discussão mais profunda, no entanto, nossa proposta é tentar demarcar reflexões acerca do objeto adaptação, apresentando discursos que validam esse procedimento como leitura legítima. Assim como Ana Maria Machado, o escritor Carlos Heitor Cony, também considerado como um dos maiores adaptadores no Brasil, considera que os cânones literários podem e devem ser adaptados.

Os garotos merecem uma boa adaptação de *Moby Dick*. Shakespeare pede adaptação. Como também Luís de Camões. Sim, Camões é outro autor, no meu entender, que pede adaptação. Aliás, tem uma de *Os Lusíadas* feita pelo Rubem Braga que é muito boa. Se não me engano, foi a primeira da série Reencontro, da Scipione. Taí. Eu desafio que um jovem de 15 anos consiga ler *Os Lusíadas* e entender a obra (MONTEIRO, 2002, p. 132).

Na mesma entrevista, indagado sobre o risco de o adaptador sacrificar o que deveria ser preservado do estilo do autor original, Cony afirma que esse raciocínio está equivocado,

já que nenhuma adaptação substitui o texto original. Segundo ele, a adaptação não é rival do original, ao contrário, presta um serviço importantíssimo, já que trata de uma introdução ao texto dito original. Para fundamentar mais sua posição, vale-se de questionamentos acerca da validade das adaptações para outros suportes.

uma obra cinematográfica baseada num romance substitui a obra literária? Claro que não. O filme não deixa de ser, se for bem realizado, um convite, um apelo, para que se leia o livro. Quando um roteiro de cinema ou *script* de teatro é adaptado de um texto literário, quase sempre há a necessidade de se eliminar excessos, cenas, diálogos, personagens ou o que estiver ultrapassado, incompreensível... Questão de linguagem e adequação ao público e à época. Porque a linguagem visual, cinematográfica, é uma e a linguagem literária, outra. Volto a perguntar: o filme ou a peça teatral substitui o romance? Não substitui. Adaptação é a mesma coisa. Na maioria das vezes, ela é a iniciação ao clássico (MONTEIRO, 2002, p. 133).

A despeito do que se pense de que as adaptações podem simplificar, empobrecer ou falsificar a obra primeira, os discursos apresentados colaboram para relativizar essa concepção negativa, demonstrando a legitimidade dessa leitura. A aprovação governamental também lhe confere alcance e credibilidade. Os selos de aprovação e indicação governamental das adaptações nas escolas são indícios de que atendem aos propósitos no esforço de democratizar o acesso aos clássicos. Há, por exemplo, os livros da coleção *Literatura em minha casa*, formada por clássicos universais, entre os quais: *Os miseráveis*, de Victor Hugo, traduzido e adaptado por Walcir Carrasco; *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, adaptado por Claire Ubac; *Ali Babá e os quarenta ladrões*, adaptado por Luc Lefort; *O mágico de Oz*, de L. Frank Baum. Embora haja toda uma resistência em relação aos textos adaptados, o fato não impede que esse novo texto se fortaleça como outro suporte para leitura – outras categorias de se ler –, conforme atesta o próprio Estado, que institucionaliza a adaptação de clássicos.

A aprovação governamental não é a única que confere às adaptações alcance e credibilidade, pois se registram as aprovações oriundas também da iniciativa privada, a exemplo do Serviço Social da Indústria. Estruturado em base federativa para prestar assistência social aos trabalhadores industriais em todo o país, o SESI lançou este ano, pela Editora L&PM, a coleção “É só o Começo”¹²⁷ formada por nove títulos adaptados, quais sejam: *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; *Dom Quixote*, de Cervantes; *O Alienista*, de Machado de Assis; *O Guarani*, de José de Alencar; *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo; *Garibaldi & Manoela: uma história de amor*, de Josué Guimarães.

¹²⁷ Esta coleção também fez parte do Projeto “Leituração”, criado pelo MEC em 2003, cujo objetivo era “publicar regularmente adaptações da literatura brasileira e mundial, escritas em linguagem simples, própria para jovens e adultos recém-alfabetizados”. Disponível: <http://mecsrv04.mec.gov.br/> Acesso 30/08/2009.

Essa entidade privada, que mantém pela indústria brasileira a Educação Infantil, Fundamental e Continuada do País, informa ainda, na contracapa dos livros, que a coleção foi desenvolvida por pedagogos, professores, editores e críticos literários. Com isso, em se tratando de uma coleção que visa “fortalecer as atividades dos professores com instrumentos reais e eficazes na formação dos nossos leitores”, tenta assegurar a qualidade dos textos adaptados. A intenção do SESI, em relação às adaptações, é esclarecida antes de lermos as obras, pois sua indicação “aos nossos leitores” e “aos professores”, mostra que, para estes, os livros da coleção devem fazer parte na “formação dos seus alunos e no enriquecimento dos seus planos e programas didático-pedagógicos”; e, para aqueles, com o objetivo de facilitar o seu acesso ao livro e fazer com que se “conheça os grandes autores e suas inesquecíveis obras”.

Em sua configuração impressa, todas as nove obras da coleção “É só o começo” trazem o nome do autor, seguido do título, mas acompanhadas do inscrito “versão adaptada para novos leitores”, que, em nota editorial, é assim justificada:

Esta edição foi baseada na versão integral do texto de [...]. O texto original foi reduzido, e a linguagem foi adaptada para um público específico, de neoleitores, segundo critérios lingüísticos (redução do repertório vocabular, supressão ou mudança de pronomes, desdobramentos de orações, preenchimento de sujeitos, etc.) e literários (desdobramento de parágrafos, eventual reordenação de capítulos e/ou informações, ênfase na caracterização de personagens, etc.) que visam oferecer uma narrativa fluente, acessível e de qualidade.

Diferente do que analisamos até então nos catálogos das editoras Ática, Scipione, FTD e Escala Educacional, em que as obras adaptadas têm uma destinação a crianças e jovens, a L&PM direciona a coleção aos jovens e adultos neoleitores, recém-alfabetizados ou alfabetizados há mais tempo. Segundo informam os editores, o objetivo da coleção é “diminuir a distância entre o leitor e o livro”. Se nos meios acadêmicos já há uma série de questionamentos a respeito do porquê de se adaptarem clássicos para o público dito infanto-juvenil, o que dizer dessa coleção que inclui leitores adultos no rol dos leitores? Nesse aspecto, é bom lembrar que não apenas as crianças e os adolescentes ou adultos em formação escolar leem textos adaptados, mas também leitores hábeis adultos que, “por isso ou aquilo, não têm tempo ou vontade para encarar a leitura dos originais”, conforme assinala Carlos Heitor Cony (2007, p. 1).

As semelhanças entre a L&PM e as demais editoras residem no fato de editarem também textos adaptados da literatura brasileira e estrangeira. Além disso, ao mesmo tempo que o processo de redução é usado como procedimento para a criação do novo texto, em uma linguagem mais simples, percebe-se também o acréscimo de outros elementos, tais como: dados sobre o autor e a obra, a época em que foi escrita, notas históricas,

geográficas e culturais. Somados a esses elementos, tem-se ainda os projetos pedagógicos, sugestões de outros livros, vídeos, filmes e *sites da web*, relacionados com a obra lida.

Com base nesses argumentos, pode-se dizer que a adaptação ganha legitimidade à medida que grandes obras da literatura sobrevivem até hoje, inclusive, entre leitores adultos iniciantes. Antes, porém, de alcançar a transformação em outros suportes, os textos são submetidos à avaliação e escolha. Estar sob a égide canônica e ter o pertencimento de domínio público são critérios estabelecidos para a seleção.

Graças a esse processo, obras relegadas a um público leitor privilegiado chegam a outros leitores pelo viés da reescritura. Ao dispor de maior liberdade para empreender mudanças em um texto adaptado, não significa, contudo, que o adaptador se dispa da sensibilidade estética e a descaracterize dessa atribuição de que está investida a obra de partida. Ademais, a adaptação é um constructo formal e histórico, e o fato de não a reconhecermos como gênero literário legítimo é alimentar a ilusão de que se pode anular da história certos gestos de leitura e comunidades de leitores que se utilizaram e se utilizam dessa forma de ler. Com a análise dos catálogos de editoras de grande acesso mercadológico no Brasil, mostramos o volume de adaptações¹²⁸ que são publicadas atualmente no país destinadas ao público leitor escolar.

¹²⁸ Carvalho (2006), a partir de um levantamento bibliográfico, apresenta uma ampla pesquisa acerca do panorama quantitativo das adaptações literárias no Brasil no período de 1882 a 2004, correspondente a um número de 899 livros adaptados, formado por 342 títulos.

5 CLÁSSICOS ADAPTADOS: LEITURAS EM CATÁLOGOS DE EDITORAS NO MERCADO BRASILEIRO NO SÉCULO XXI

A indestrutibilidade do texto, supondo que seja atingida, não significa que devam ser destruídos os suportes particulares, historicamente sucessivos, através dos quais os textos chegaram até nós, porque [...] a relação da leitura com um texto depende, é claro, do texto lido, mas depende também do leitor, de suas competências e práticas, e da forma na qual ele encontra o texto lido e ouvido.

Roger Chartier (1999)

5.1 Do mercado editorial

Não seria possível examinar-se o panorama das adaptações no Brasil sem que se voltasse a atenção para quem as produziu e as fez circular entre os leitores. Desde o surgimento da atividade editorial em nosso país, oficialmente implantada em 1808, com a imprensa Régia, as reescrituras de obras estrangeiras são produzidas em terras brasileiras, e os editores, naturalmente, não ficaram inertes ao novo filão mercadológico, estimulado, inclusive, no entre-séculos, por uma nova categorização profissional que aqui se formava: o de escritor voltado para o corpo discente das escolas reivindicadas como necessárias à consolidação do projeto de um Brasil moderno (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985). Segundo Marisa Lajolo, o surgimento de livros para crianças, ocorrido entre os séculos XIX e XX, foi tardio no Brasil, o que significa um atraso de pelo menos duzentos anos em relação à Europa. Para a autora,

nesse período de formação de nossa literatura infantil se definem os canais que, em nosso país, agilizam a circulação e o consumo da literatura destinada a crianças. Um deles é o Estado Todo Poderoso. Se não o Criador do Céu e da Terra, pelo menos o Distribuidor de Livros e Agenciador de Leitores. Outro é a Escola. E quando a Escola escapa do Estado ao qual serve e do qual é um aparelho ideológico, cai nas malhas da indústria editorial. O equilíbrio é mais do que precário; quer como instrumento do Estado, quer como instrumento do Capital, a escola é entreposto compulsório do livro infantil brasileiro que quiser abandonar a poeira das estantes e chegar às mãos dos leitores (LAJOLO, 1996, p. 44).

As formas de mecenato da literatura que outrora vigoravam, presidindo as relações do escritor com seu patrocinador, passaram por uma mudança cultural no modo de sua

produção. Com o complexo estado capitalista em que o país se firmava no século XX, apoiado pela livre iniciativa, os setores que produziam bens culturais se diversificaram e se fortaleceram no mercado consumidor de livros. As editoras, nos anos 50, durante o governo de Juscelino Kubitschek, encontrando as primeiras providências que favorecem a produção nacional de livros, como a redução e isenção de taxas para a importação do papel, acabam modernizando a indústria e o comércio livreiros. Somados a tais incentivos, encontram-se os investimentos governamentais no que concerne ao patrocínio, verbas destinadas a compras de livros a fim de atender aos programas de leitura, fortalecendo, dessa forma, esse mercado. A produção literária brasileira, mesmo se constituindo de iniciativa privada, manteve-se ligada a instituições ou órgãos do Estado, que legitimavam seu acervo à medida que o fazia circular no universo escolar. A respeito da literatura que circula nesse universo, Lajolo e Zilberman (1988, p.11) afirmam que, dada à especificidade dos textos literários infantis, aos quais estenderíamos também os juvenis, “sua articulação social impõe-se de maneira ostensiva, na medida em que sua produção e circulação costuma ser mediada por uma das instituições que com maior nitidez incorpora e reproduz a estrutura social de uma certa formação histórica: a escola”. Assim, as editoras se beneficiando das políticas públicas, e, dentro de uma concepção bem mais moderna de política cultural cada vez mais facilitada pelas novas técnicas da indústria do livro, dirigem e divulgam seu acervo diretamente nas escolas, onde se encontram seus maiores consumidores.

Considerando a perspectiva desta pesquisa, voltada para a relação histórica entre adaptação, leitura e escola, observa-se esta instituição como responsável pela prática de leitura por meio de reescrituras e intervenção editorial de clássicos literários, o que a torna uma prática legítima. Em vista disso, assim como o Estado brasileiro, em seu ordenamento político educacional, a indústria editorial promove campanhas ou cria projetos de incentivo à leitura, ao promover uma maior produção e extensa circulação de livros, criando um público cada vez mais amplo de leitores. Nessa perspectiva, ambos os segmentos apostam no crescimento e difusão da leitura, incluindo na escolha o *corpus* de obras pertencentes ao cânone. Por razões diferentes, tanto um quanto outro funcionam como instâncias de poder que determinam os textos veiculados no mercado editorial, servindo como mediadores na aquisição e utilização desse bem cultural. No que se refere às adaptações, parece haver uma espécie de concordância silenciosa entre a escola e as editoras sobre a escolha das mesmas obras, dos mesmos títulos, se levarmos em conta a lista homogênea de livros que aparecem nos catálogos anualmente, encarregados de divulgar e fazer circular os livros no universo escolar.

O mercado editorial constitui as condições sociais de produção e de circulação dos produtos até o consumidor. Por outro lado, dentro da instância educacional, é a escola, através de convenções e códigos atribuídos à leitura “legítima”, mediada pelo discurso da

academia, dos documentos oficiais e do próprio marketing das editoras, que impõe a legitimação do discurso dos livros autorizados. Se o mercado se encontra no campo do domínio dos instrumentos de bem cultural, a escola, ao absorver o produto, acaba ratificando as escolhas. Na relação entre mercado/capital e escola, existem tensões, naturalmente, porque há, no intercâmbio de circulação de mercadoria e de sua validação, uma relação de poder e autoridade, de força econômica e cultural. As tensões, no entanto, não param aí. Na destinação final da mercadoria, está o consumidor – o leitor, que não se isenta dessa relação, pois, embora se reconheça que o leitor escolar não possua tamanha liberdade de escolha das leituras, ficando à mercê dessa instituição e da indústria livresca, ainda lhe compete a decisão da permanência ou não das escolhas no campo da leitura e das formas materiais literárias. De qualquer forma, esta razão influencia o mercado no momento em que se publicam textos voltados para uma comunidade de leitor especificada.

O crítico Fernando Azevedo, no seu artigo *A formação e a conquista do público infantil* (In: LAJOLO e ZILBERMAN, 1988), afirma que ainda que consideremos que são os pais, parentes ou amigos, as escolas ou o Estado que “escolhem” e compram os livros por esses leitores, ou seja, mesmo postas tais leituras pelas mãos dos adultos ou das instituições, são estes [os leitores] que

“consagram” ou desaprovam os livros, interessando-se por eles ou rejeitando-os, mas esse “peneiramento” pelas crianças, não se faz senão entre livros já previamente escolhidos pelo julgamento dos adultos, conforme a “sua” razão, isto é, as suas concepções de vida, suas idéias e seus sentimentos (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, p. 334-341).

Posição semelhante é compartilhada por Jerônimo Monteiro, em um artigo intitulado *Leituras para menores* (In LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, p. 320-321)¹²⁹, fazendo referência à literatura ideal para as nossas crianças, quando afirma: “nós sabemos algumas coisas, mas as crianças sabem positivamente o que querem e o de que mais gostam”. Nesse esteio, é válida ainda a opinião de Candido (In LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, p. 329)¹³⁰ que afirma ser a história para crianças talvez o mais difícil de todos os gêneros literários porque é um “gênero ambíguo, em que o escritor é forçado a ter dois planos: que precisa ser bem escrito e simples, mas ao mesmo tempo bastante poético para satisfazer um público mergulhado nas visões intuitivas e simplificadoras.” O crítico segue afirmando que “as histórias que apelam para a nossa imaginação agem sobre nós como as que encantam as crianças de tal forma que se nem todo livro de adulto serve para menino, todo livro de criança serve para adulto” (IBID, IBIDEM).

¹²⁹ Artigo publicado originalmente em *O Estado de São Paulo*, no ano de 1941.

¹³⁰ Trata-se do artigo de Antonio Candido “Sílvia Pélica na Liberdade” para o livro homônimo de Alfredo Mesquita, de 1946, publicado originalmente no *Diário de S. Paulo*, em 20 de fevereiro de 1947.

De Candido (2000) cabe ainda acrescentar a tríade *autor, obra, público* sobre a qual, segundo ele, se apoia o sistema literário, e são elementos indissoluvelmente ligados à produção. Do crítico, tomamos por aproximação a tríade mercado-escola-leitor, em que a escola representa um elo fundamental dessa cadeia. Não se pode ignorar que os mecanismos formadores dessa tríade não funcionam isoladamente nem hegemonicamente, pois há nessa relação agentes que produzem, que legitimam e que apreciam os produtos culturais. Assim, por mais que o mercado tente assegurar os lucros e a escola tente homogeneizar os leitores, determinando as formas e as leituras “adequadas”, existe também grande possibilidade de o leitor não ler o que lhe é imposto, o que significa que esses têm o poder de acatar ou rejeitar os produtos. Afinal, eles apresentam conhecimentos desiguais, e, mesmo os que se nivelam no conhecimento, fazem uso diferente das leituras em materialidade e sentido. A esse respeito, Chartier (1999a, p. 8), ao mesmo tempo que afirma que o “livro sempre visou instaurar uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu a sua publicação”, destaca os artifícios de que lançam mão os leitores para se confrontarem com todo o conjunto de regras conferido por editores, livreiros, autores, censores, entre outros.

Não adentraremos nas questões relacionadas ao funcionamento das editoras ou a respeito do monopólio ou de privilégios concedidos pelo Governo que faz compras milionárias de livros. Ainda que se trate, também, de um sistema corporativista político reforçado, inclusive, pelo Estado, esse mecanismo de natureza político-econômica extrapola nossas discussões acerca do assunto. Dessa forma, julgar o poder coercitivo do mercado livresco ou o que ele e a escola (às vezes, de maneira avessa) instituem como modelo único, é postular uma igualdade generalizada entre ambos e, ao mesmo tempo, reduzir a variedade e a diferença de/entre leitores, ignorando os efeitos neles provocados pelas formas materiais. As adaptações, nesse sentido, implicam outras formas de se ler, estabelecendo sentido entre texto e leitor em virtude de sua materialidade, possível pela nova produção cultural, pela reescritura. Tal fato corrobora a posição defendida por Chartier, que perpassa na maioria de suas obras, ao tratar das práticas de leitura, dos livros e dos materiais impressos, de que o texto não atua sobre o leitor por si só, mas através de uma materialidade que contribui no processo de construção de sentido do leitor.

Capital, preço, lucro e mercado são palavras de ordem na indústria mercadológica editorial. Não podemos ignorar o princípio de que o livro é uma mercadoria industrializada como as demais produzidas para a formação cultural, em outros suportes, como as artes plásticas, o teatro, o cinema, a música e as novas tecnologias da mídia. O julgamento absoluto de que por esses meios veiculem textos cujo julgamento lhes atribua a

classificação de boa ou má cultura pode estar associada ao epíteto mais característico da indústria cultural, de que tudo o que se produz não é boa leitura.

No século XIX, José de Alencar, em “Benção Paterna”, no prefácio a *Sonhos d’ouro* (1872), alude para o processo de inserção do escritor ao sistema de produção industrial, quando se defende da acusação de seus textos serem fruto da “musa indústria do Brasil”: “não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes”. Revelando a relação entre o escritor e o inevitável aparato industrial, “Alencar foi o escritor que, dentre os de sua geração, mais dividendos recebeu na qualidade de remuneração pelo trabalho intelectual” (ZILBERMAN, 2007, p. 7). Segundo a autora, as menções à leitura ou às reações da audiência mediadas pela alusão a dinheiro, salário, remuneração, profissionalização e comercialização são questões pertinentes à História da Leitura.

a pesquisa dos modos de leitura e de recepção da literatura, desde a perspectiva como os próprios artistas representam a questão, recupera a materialidade do processo literário. De uma parte, incide na reflexão sobre o funcionamento do sistema, enquanto organismo que inclui diferentes sujeitos responsabilizando-se, cada um, por uma tarefa específica que, combinada, movimenta a engrenagem da literatura. De outra, desvela os mecanismos de criação literária, enquanto resposta às possibilidades de acolhida do público e integração com o mercado tanto produtor, quanto consumidor (ZILBERMAN, 2007, p. 10).

A visão romântica da arte literária distanciada das questões atinentes ao mundo social e econômico deixou há tempos de vigorar. A republicação sob forma de livro dos romances de folhetim, em sua maioria formados por traduções, tão divulgados nos jornais no século XIX no Brasil, constituía também uma estratégia para o comércio editorial, prática bastante comum entre os franceses e imitada pelas editoras brasileiras. E isso evidenciava, naturalmente, propósitos comerciais. A aspiração de viver da própria pena pode ainda ser vista em Rousseau, mesmo numa época em que o sistema de mecenato ainda se firmava. Visando reivindicar privilégio econômico da escrita de *La Nouvelle Héloïse*, o iluminista francês vendeu a obra várias vezes, “uma vez sob pretexto de que se tratava de uma adaptação para a censura francesa, uma outra porque lhe adicionou um prefácio. Para ele, era a única maneira de poder rentabilizar um pouco a escrita”. (CHARTIER, 1999, p. 65).

No começo do século passado, Monteiro Lobato já se dava conta não somente da necessidade de ampliar o mercado de livro no Brasil mas de ampliar os pontos de venda do produto, o que configura esse bem cultural como uma mercadoria como outra qualquer, conforme se registra em sua famosa carta circular:

Vossa Senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada “livros”? Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um

artigo comercial como qualquer outro; batata, querosene ou bacalhau. É uma mercadoria que não precisa examinar nem saber se é boa nem vir a esta escolher. O conteúdo não interessa a V.S., e sim ao seu cliente, o qual dele tomará conhecimento através das nossas explicações nos catálogos, prefácios etc. E como V. S. receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais "livros", terá uma comissão de 30 p.c.; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa (HALLEWELL, 1985, p.245)¹³¹.

Essa empreitada rendeu a Lobato uma rede de quase dois mil distribuidores espalhados pelo Brasil. Lajolo (1986) faz referência ao tratamento do escritor acerca do livro, que o toma como objeto sem aura, deixando transparecer tal concepção em muitas metáforas com que ele fala dos livros nas cartas ao fidelíssimo Rangel. Não se pode separar, pois, a produção de livros da questão mercadológica, afinal o texto se encontra entre o autor, o editor e seu destinatário. Na discussão sobre essa relação, Chartier (1999) afirma que a figura do editor hoje é a mesma fixada no século XVIII, quando foi institucionalizado o direito da propriedade literária, ou seja, "trata-se de uma profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até a sua distribuição". Encontramos no Brasil exemplos desses empreendedores intelectuais que lidaram com essa atividade. Hallewell (1985) retrata com precisão o desenvolvimento das editoras comerciais brasileiras até a década de 80 do século passado. Dentre estes se destaca a figura de Monteiro Lobato, que atuou como editor, cuja atividade se fez em igualdade com a de escritor, durante boa parte do século XX. Para Lobato (1959, p. 239), "o nosso sistema não é esperar que o leitor venha; vamos onde ele está, como o caçador. Perseguiamos a caça. Fazemos o livro cair no nariz de todos os possíveis compradores desta terra"¹³².

A motivação econômica na indústria livresca, porém, não é sempre o único elemento necessário na produção. Aliado a esse, outros procedimentos podem influenciar a leitura de uma obra. Na produção industrial de qualquer mercadoria, é importante antever as atitudes e as expectativas dos consumidores. Na criação literária, especificamente no caso das adaptações, os adaptadores, juntamente com os ilustradores e toda a equipe de edição, recriam a obra tendo em vista as "possibilidades de acolhida do público", ou seja, são textos reescritos para leitores que não têm, ainda, maturidade cognitiva de leitura suficiente para se acercarem das obras integralmente. Esse setor infanto-juvenil, no movimento editorial do

¹³¹ Laurence Hallewell esclarece em nota que Lobato fez pelo menos duas tentativas na redação da famosa circular. Uma apareceu na revista *Leitura* de setembro de 1943; a outra foi citada na biografia *Monteiro Lobato, vida e obra*, de Edgard Cavalheiro, editada pela Brasiliense. Segundo o autor, ambas as cartas coincidem na substância, mas diferem no estilo; esta versão baseia-se em ambas, mas sobretudo na última.

¹³² In: *A Barca de Gleyre*. [Carta de 8.12.1921].

país, se apresenta como um mercado consumidor numeroso e rentável, o que por si só pode imprimir a essas obras uma feição de mercadoria.

Wellershoff (1971), recorrendo sobre a relação entre literatura, mercado e indústria cultural, afirma que não gostamos de ver esses conceitos lado a lado como que denunciando uma relação suspeita. Segundo o autor, sabemos que uma obra literária é também uma mercadoria que o escritor vende ao editor, este ao livreiro, que, por sua vez, vende ao público, mas somente o assumimos como característica periférica e accidental que não atinge o seu conteúdo ideário, ou, quando o fazemos, é porque se trata da literatura trivial, diluída, então, em mercadoria. Caso contrário, evita-se fazê-lo, conforme cremos, por meio de critérios artísticos e espirituais que lhe são iminentes. Ao que parece, a reivindicação da velha ideologia cultural de que fala Wellershoff continua vigorando quatro décadas depois, conforme assinala:

Ninguém parece interessado no esclarecimento das relações porque talvez se esperem perturbações imprevistas: o escritor não deseja começar a suspeitar de seus impulsos, os leitores temem por ventura uma turvação da fruição artística. Estes vagos receios assentam no pressuposto de que a relação duma obra artística e espiritual com os condicionalismos sociais respectivos significa já por si um rebaixamento, limitação, talvez até um desmascarar e refutar da obra (WELLERSHOFF, 1971, p.1).

É comum a alegação de que a indústria cultural trata a literatura com banalização. Por outro lado, há os que a tratam como um objeto sagrado e intocável. Antunes e Ceccantini (2004) chamam a atenção para os extremos desse tratamento, justificando que, sob o véu do fetiche, todo clássico passa a ser alvo de qualquer adaptação, lido a todo custo, enfim, banalizado. Por outro lado, sacralizado, o “clássico” não pode ser “adulterado”, o que o transforma em objeto de descomedida veneração, e que de modo igual deve ser lido. Assim, para estes autores, no afã de se defender o “clássico”, recomendam que

é preciso estar atento para o perigo de se acabar por fetichizá-lo, reificá-lo, transformá-lo apenas numa mercadoria entre tantas outras, esvaziada de qualquer sentido humano mais profundo. O risco aí é o de se ir para um Guimarães Rosa, por exemplo, com a mesma leveza de intenções com que se escolhe uma roupa de grife ou a caneta da moda. Ou seja, a literatura, nesse caso, deixa de valer por si, para assumir apenas o valor simbólico que confere prestígio a seu “possuidor” (ANTUNES e CECCANTINI, 2004, p. 89).

Transformando em valor absoluto, em que sua leitura deve ser feita independentemente do contexto do leitor, a obra literária corre o risco de se converter em objeto sagrado, que só pode ser lido por poucos. Transvestidas de aparatos editoriais, as adaptações podem garantir a acessibilidade de uma obra para uma determinada categoria de leitor, o que não significa, necessariamente, ferir ou anular as possibilidades sonoras e os efeitos estéticos da obra. Admitindo-se que, se se perde numa adaptação parte das

possibilidades sonoras e os efeitos linguísticos do texto primeiro, ainda assim se evocam sensações, formas e atributos que são universais na transmissão de ideias numa determinada hierarquia em que tudo encontra seu lugar, porque, se o leitor deixa de adentrar no mundo dos clássicos devido à impossibilidade da leitura, perde a chance de conhecer uma narrativa que atravessou séculos e chega aos nossos dias, com certas modificações, sim, mas que, democraticamente, se oferece a ele graças aos recursos da adaptação. Afinal, será que os adaptadores não possuem quaisquer critérios ou perspectivas, exceto a produção de uma mercadoria rentável? Ou o fato de a obra literária motivar a economia na indústria livresca diminui seu estatuto como tal?

Ao tratar das leis e números por detrás dos textos, discorrendo sobre a mercantilização dos livros e sua condição de mercadoria, Lajolo e Zilberman (2001, p.159) apontam a Bíblia como o livro que “continua sendo o mais rendoso produto da indústria gráfica do Ocidente”. Para as autoras, não é por acaso que, em meados dos anos 60 do século passado, quando se iniciou a publicação de livros em fascículos e distribuí-los pelo circuito comercial das bancas de revista, a editora brasileira Abril elege a *Bíblia* para inaugurar o processo.

Com efeito, ainda que o livro sumarie o mundo da cultura, ao qual se articula, independentemente do que se possa conter, ele jamais perde sua dimensão de produto industrial que circula graças ao comércio que se suscitou e que depende dele, inserindo-se, portanto, de forma integral nas diferentes economias em vigência no mundo moderno (LAJOLO e ZILBERMAN, 2001, p.159).

Não há como negar que o livro, como acrescentam as autoras, resulta de força de trabalho que emprega diferentes tipos de trabalhadores, entre os quais o autor (ou o adaptador), o tipógrafo, o revisor, o ilustrador, o propagandista, o vendedor, o professor de literatura, o crítico, ao que somam ainda a matéria-prima que o forma, gerando, portanto, aplicações financeiras. Por isso, “o livro tem um preço, qual seja, o valor de troca que detém no mercado”. Conforme ainda asseguram Lajolo e Zilberman (2001, p.166), os estudos literários ignoram sistematicamente a relação entre autor e mercado, ao suprimir um dos termos da equação:

Reforçam a imagem do artista independentemente, preocupando-se tão-somente com a obra, cuja literariedade vem buscando definir, não importa o ângulo com que esse tributo seja definido. A proclamação da auto-suficiência da criação literária orienta os estudos, que, coerentes com o projeto do mercado do livro, privilegiam o conhecimento de autores e obras, construindo, a partir daí, uma história da literatura que narra a singular convivência entre uns e outras, e apaga marcas – como as econômicas e mercadológicas – que ambos deixaram no tempo.

O conflito dessa relação pode ser resultado da visão romântica do processo de criação da arte não combinar com o produto materializado do livro enquanto objeto

manuseado e quantificado. Se de um lado há uma produção artística do autor, há, do outro, um objeto que precisa ser lido, consumido, adquirido pelos seus leitores. Nesse aspecto, a adaptação está ligada ao caráter de mercadoria do livro, como quaisquer outros produtos culturais. Visto dessa forma, os livros visam a um benefício comercial, e, para tanto, os editores utilizam-se de estratégias de otimização de vendas a fim de despertar o desejo no leitor. O marketing, no entanto, não configura uma estratégia recente. Os exemplos que constam em livros, publicados em meados do século passado, mostram a relação do mercado editorial com estratégias que visam influenciar o leitor.

A *História de Chapéuzinho vermelho em 144 figurinhas coloridas*, adaptada por Carlos Martel, por exemplo, é contada através de um álbum de figuras, recurso bastante atrativo para o leitor, especialmente o infantil. Não consta na capa desta edição nome da editora, lugar ou data, no entanto, na capa de fundo, há uma indicação desses elementos editoriais apresentando uma série de Coleções da Walt Disney. Nela, ainda consta um cupom com o endereço da Editora Brasil-América Limitada, do Rio de Janeiro, oferecendo o Serviço de Reembolso Postal de oito álbuns da Nova Coleção Walt Disney pela quantia de Cr\$64,00. Como se observa, um novo gênero se articula à literatura infanto-juvenil, as histórias em quadrinhos, que aliado às facilidades da compra do produto visa uma aproximação com o leitor. A Editora Brasil-América, que investiu em adaptações de temas históricos e literários do Brasil, era líder também nas bancas, nos anos de 1950 e 1960, vendendo anualmente milhões de revistas e chegando a ter inclusive mais de 40 títulos mensais com tiragens superiores a 150 mil exemplares¹³³.

Registra-se, nesse exemplo, a divulgação de adaptações em HQs, um gênero que hoje em dia se presentifica nos catálogos das editoras como uma expressão artística relevante do mundo contemporâneo, mas, nos anos 50 e 60, eram constantes as críticas aos gibis, considerados nocivos aos mais jovens. A indicação no livro-álbum de *A História de Chapéuzinho vermelho* é visivelmente didática. Os editores informam previamente que “as figurinhas que completarão este álbum de *Chapeuzinho Vermelho* são, ao todo, 144, divididas em 36 tiras, contendo cada tira 4 figurinhas devidamente numeradas.” Além disso, acrescenta que “é facilíma a escolha das figurinhas de que você precisar! Em qualquer jornaleiro ou agencia de Revistas, você as encontrará, podendo escolher e comprar as tiras necessárias que completarão a sua coleção e a sua história. Não há “figurinhas difíceis”.

A linguagem apelativa, cujo propósito é atingir esse público mirim, evidencia a relação entre mercado editorial e leitor à medida que atrai o destinatário com uma estrutura textual que desperta a atenção e informa todos os passos para o leitor completar a história; com isso, acaba provocando o acesso à leitura da obra, o que não significa que as

¹³³ Dados extraídos da Revista *Problemas Brasileiros*, nº 368, mar/abr 2005. Disponível: http://www.sescsp.net/sesc/revistas_sesc/pb/ Acesso 23/08/09.

estratégias de vendas diminuíam o valor estético da obra. Em referência a esse fato, Khéde (1996, p. 11) opina que a literatura infanto-juvenil é um “gênero que se articula na dinâmica de um novo público e de novas formas de linguagem”.

Um outro exemplo que constata a relação entre o sistema de produção e o consumo de obras pode ser visto na Coleção Colorida “Trópico”, publicada pela Livraria Martins Editora, que, como a Editora Brasil-América, também oferece histórias ilustradas completas com figurinhas artísticas. O processo é o mesmo. O leitor compra o livro de *Pinocchio*, de Collodi (1952?), que tem a forma de histórias em quadrinhos; mas, para formar a história, o leitor tem de comprar as figurinhas, de maneira que o enredo se vai formando à proporção que o leitor preenche o álbum; somados, ao todo são 19 envelopes, contendo 5 figuras cada um deles.

As histórias clássicas da literatura infanto-juvenil são apresentadas para seus leitores de uma outra forma, ou seja, os editores atraem seus consumidores com um artifício apreciado pela maioria da meninada. Como é de praxe, os colecionadores trocam as figurinhas ao mesmo tempo que comentam a parte da história que já completaram ou que ainda lhes falta para finalizar a narrativa do boneco que se transformou em menino. Nessa troca de figurinhas havia, certamente, toda uma interação entre os leitores, possível pela estratégia da editora, que oferecia, ainda, informações extras acerca da obra e do autor.



Figura 7: *Pinocchio* em álbum de figurinhas I¹³⁴.

Além dessas informações adicionais, a Coleção Trópico, conforme anuncia na contracapa, “prossequindo em seu programa de apresentar o que há de melhor na literatura infantil de todos os tempos”, estimula os leitores a lerem obras-primas, como a de *Pinocchio*. Para tanto, oferece prêmios aos que leem a história, segundo consta no anúncio no final da obra de Collodi.

¹³⁴ COLLODI, Carlo *Pinocchio*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. 1952(?). (Coleção Colorida Trópico).



A OS colecionadores das figurinhas "TRÓPICO" série "PINÓCCHIO", a Publicidade Eclética S/A, sob a fiscalização do governo, carta patente n.º 168, concedida pela Diretoria da Fazenda Nacional, oferece um sortêio de

10 RÁDIOS-FONÓGRAFOS

Climax Modelo 7W-310

com 3 faixas longas, 7 válvulas, toca discos automático, com três rotações (Long-Play) alta fidelidade. Fornecidos por **Isnard & C** (uma organização centenária), distribuidores exclusivos.

Os rádios fonógrafos serão acompanhados de 2 lindíssimos álbuns contendo 24 discos selecionados.

O sortêio será realizado em Janeiro de 1953, e os prêmios estarão expostos a partir da 2.ª quinzena de Novembro na **Isnard & C** à rua 24 de Maio, 70-90.

Climax
Modelo 7W-310

Figura 8: *Pinocchio* em álbum de figurinhas II¹³⁵.

Semelhantes recursos são vistos igualmente em duas obras da mesma coleção: *Aladim e a lâmpada maravilhosa* e *Ali Babá e os quarenta ladrões*. Na contracapa de *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, o leitor tem a sua disposição informações relativas às histórias de *As Mil e uma noites*, nas quais se insere a de Aladim bem como todas as informações de como adquirir as próximas edições de outras histórias que ainda virão, "por um preço baixíssimo", de "uma publicação de alto valor artístico". Conforme se verifica na Figura 9, os editores chamam a atenção dos leitores, não apenas para o valor venal, mas para o valor artístico da obra.

¹³⁵ COLLODI, Carlo. *Pinocchio*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. 1952(?). (Coleção Colorida Trópico).

AS "MIL E UMA NOITES"

Na literatura mundial de todos os tempos se destaca, com singular relêvo, pela beleza de sua concepção e forma literária, a obra "Mil e uma Noites".

Trata-se de uma coleção de contos persas incorporados ao patrimônio folclórico árabe. Sua origem já é uma bela história: o rei persa Schahriar, por um bizarro capricho, determinou que, todas as manhãs, uma jovem do seu reino fôsse estrangulada pelo carrasco até que um dia, cabendo a vez a Scheherazade filha do Vizir, esta pediu a graça de contar-lhe antes uma história. Com tanta habilidade a fez e de tal maneira interessou o Rei na sua narrativa que êle resolveu esperar a continuação do relato para a noite seguinte. E assim sucessivamente, durante mil e uma noites, Scheherazade arditamente prendeu a atenção do Rei de tal sorte que êste, fascinado, não só lhe concedeu a vida como, também, renunciou à sua bárbara decisão.

As mais celebres histórias de Scheherazade são as de "Aladim e a lâmpada maravilhosa", "Ali-Babá e os quarenta ladrões" e "Sindbad o marítimo". Mas todas elas, sem exceção nenhuma, nos empolgam pelo maravilhoso que contêm e nos reportam ao fabuloso e fantástico: as Fadas, os Gigantes, os Gênios bons, os Gênios maus, os bichos que falam e agem como autênticas figuras humanas, a pompa oriental com o luxo dos seus palácios e o esplendor das suas festas, tudo isso nos transporta a um mundo de aventuras e encantamentos.

São essas as histórias que a COLEÇÃO COLORIDA TRÓPICO vai apresentar agora em bellissimas edições artisticamente ilustradas. Este primeiro álbum ALADIM E A LÂMPADA MARAVILHOSA, que inicia esta nova coleção, compõe-se de 71 figurinhas magnificamente impressas em cores, e que depois de coladas formarão um volume maravilhosamente ilustrado.

Depois deste álbum outros virão, com as lindas histórias de ALI-BABA E OS QUARENTA LADROES, SINDBAD O MARITIMO, O PRINCIPE AHMED e O CAVALO MÁGICO; e, assim, os nossos jovens poderão ter, em uma edição uniforme e artística, as célebres contos orientais que formam as MIL E UMA NOITES.

O preço pelo qual é vendido este álbum e o respectivo envelope contendo todas as figurinhas — ao todo Cr\$ 15,00 — evidencia grande esforço da COLEÇÃO COLORIDA TRÓPICO em oferecer à juventude brasileira, por um preço baixíssimo, uma publicação de alto valor artístico.

Propriedade artística e literária reservada.
Copyright by

LIVRARIA MARTINS EDITORA S. A.
SÃO PAULO — BRASIL

★

Distribuidor para todo o Brasil:
FERNANDO CHINAGLIA
Av. Presidente Vargas, 502 - 19.º Andar — Rio de Janeiro

Figura 9: Aladim e a lâmpada maravilhosa

FONTE: *Aladim e a lâmpada maravilhosa*. São Paulo: Livraria Martins Editora. S/D. (Coleção Colorida Trópico – clássicos ilustrados – Série Juvenil).

Na contracapa final, em que explica que essa obra inaugura a coleção, a editora orienta que o leitor procure em todas as bancas de jornais a Coleção Trópico – Clássicos ilustrados – Série Juvenil, oferecida pelos “mais modestos preços”. Nas capas ali anunciadas constam as seguintes obras: *As viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoé*, *Alice no país das maravilhas* e *Os 7 ladrões de Bagdá*. A Editora Livraria Martins Editora ainda segue afirmando que “trata-se das mais lindas histórias, que fizeram a delícia da juventude de

todos os tempos". Antes, porém, de anunciar o valor venal, (Preço de cada volume Cr\$ 8,00 em todo o Brasil), participa ao leitor de que a leitura é "agradável e instrutiva".

Conforme prometido, na série *As Mil e Uma Noites*, "em divulgar as mais lindas histórias do mundo", a Coleção Colorida Trópico, de clássicos ilustrados para jovens, apresenta a narrativa de *Ali Babá e os quarenta ladrões*.

"AS MIL E UMA NOITES"

Prosseguindo no seu programa de divulgar as mais lindas histórias do mundo, em continuação da série "AS MIL E UMA NOITES", a COLEÇÃO COLORIDA TRÓPICO apresenta, agora, aos seus já numerosos leitores, ALI BABÁ E OS 40 LADRÕES. Não haverá, certamente, quem desconheça esta fantástica e mirabolante narrativa, em que a imaginação nos conduz ao reino do impossível, dos tesouros misteriosos, dos costumes exóticos, onde os terríveis salteadores do Oriente aterrorizam cidades, mas acabam recebendo a justa pena pelos seus horribéis crimes, onde a cobiça é castigada e a virtude recompensada. Trata-se, enfim, de mais uma deliciosa fábula, produto do privilegiado cérebro da encantadora Scheherazade que, assim, de história em história, soube entreter o truculento Sultão, que jurara exterminar as mulheres.

Tal como em ALADIM E A LAMPADA MARAVILHOSA, a COLEÇÃO COLORIDA TRÓPICO brinda seus amiguinhos com um esplêndido álbum, contendo 71 figurinhas em cores.

E outros virão, a seguir, igualmente belos, para que vocês possam completar a melhor coleção de histórias em quadrinhos até hoje apresentada no Brasil.

E, embora pareça incrível, este álbum e respectivo envelope, contendo todas as figurinhas, uma história completa, é vendido apenas por Cr\$ 15,00. Um pequeno preço para uma grande publicação!

Não se esqueça: NÃO HÁ FIGURINHAS REPETIDAS NA COLEÇÃO COLORIDA TRÓPICO!

A seguir: SINDBAD, O MARÍTIMO

Propriedade artística e literária reservada.
Copyright by

LIVRARIA MARTINS EDITORA S. A.
SÃO PAULO — BRASIL

★

Distribuidor para todo o Brasil:
FERNANDO CHINAGLIA
Av. Presidente Vargas, 502 - 19.º Andar — Rio de Janeiro

Figura 10: Ali Babá e os quarenta ladrões

FONTE: *Ali Babá e os quarenta ladrões* São Paulo: Livraria Martins Editora. S/D. (Coleção Colorida Trópico – clássicos ilustrados – Série Juvenil).

A editora em questão usa a contracapa final da narrativa de Ali Babá para pedir a “todos os amiguinhos da Coleção Colorida Trópico” que ainda não adquiriram o álbum anterior, o de *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, história inaugural da referida coleção, que façam a “fineza de dirigirem-se à Rua São Francisco, n 81, São Paulo, sede da Editora”. A editora ainda oferece os serviços de remessa pelo reembolso postal. Para tanto, os editores lançam mão de forma arguta da linguagem apelativa e do vocabulário, visando à aproximação entre os interlocutores.

Os exemplos mostrados (fig. 8, 9 e 10) evidenciam a relação dos clássicos com o mercado editorial, apresentados como uma mercadoria qualquer, a ponto de, mediante a compra de um livro, o leitor poderia levar um prêmio adicional, sem, no entanto, deixar de registrar seu valor artístico. Dessa forma, a leitura de obras literárias é compatível com as exigências do mercado editorial, uma vez que a força de trabalho do autor e dos demais profissionais envolvidos na relação deve propiciar ganhos financeiros aos que participam de sua produção e circulação, ainda que este produto venha circunscrito sob a áurea de um bem artístico-cultural. Embora tais exemplos não configurem especificamente textos que circularam na escola, atestam a interdependência entre mercadoria e consumidor, que também se aplica aos textos clássicos adaptados cujo modo de circulação passa pela escola.

A partir dessas considerações, pode-se afirmar que a adaptação transporta a literatura a diferentes públicos, de diversas maneiras, por isso se concebermos a ideia de literatura, no sentido amplo, como exercício da função social, ou seja, como domínio de acontecimentos universais, poderíamos tomar a indústria cultural como responsável por proporcionar o conhecimento de inúmeras obras da literatura universal.

5.2 Das obras nos catálogos

Tradicionais poemas épicos, peças originalmente estruturadas para o teatro, narrativas curtas ou não das mais diversas culturas ocupam espaços nos catálogos das editoras brasileiras. Constando de obras de interesse geral para público com intenções diversas, os catálogos têm o objetivo de divulgar suas publicações, proporcionando aos consumidores – especialmente formado por professores – o acesso aos volumes por eles oferecidos.

A escolha desse objeto deu-se quando descobrimos as dificuldades de se encontrarem em muitos livros – nas capas, contracapas, prefácios e notas – a correlação explícita entre público-leitor e o direcionamento da adaptação publicada. Muitas

informações são dadas pelos editores na disposição dos livros distribuídos nos catálogos. Além do mais, eles fornecem um panorama do que se publica no mercado.

A partir da consulta de alguns desses livretos informativos, desde quando iniciamos esta pesquisa, foi possível verificar os títulos disponíveis de clássicos literários brasileiros e estrangeiros de todas as épocas voltados para leitores em idade escolar. Constatamos, então, que as editoras disponibilizam muitas obras clássicas da literatura universal e nacional em novas versões, através das traduções, adaptações e ilustrações, visando à cooptação de leitores em formação, que variam entre os da Educação Infantil e os do Ensino Médio. A organização de títulos disponíveis para leitura escolar nos catálogos não constitui um procedimento editorial recente, pois, através de fontes bibliográficas utilizadas nesta pesquisa, foi possível rastrear séries intituladas *Biblioteca da Infância*, *Biblioteca da Juventude*, *Biblioteca dos Meus Filhos*, entre as quais se entremeiam livros traduzidos e adaptados, oferecidos à criança e à mocidade entre os séculos XIX e XX.

Os catálogos atuais mostram que os livros estão classificados por sugestão de faixa etária, conforme apresenta a separação em literatura infantil e juvenil. Embora as editoras sugiram, de forma didática, a destinação do livro à respectiva idade do leitor, a maioria delas segue semelhante recomendação:

Para gostar de ler a criança deve ter acesso a livros adequados ao seu grau de desenvolvimento. A indicação de faixa etária serve apenas como orientação: é importante considerar também o nível de maturidade e o grau de domínio da leitura. Só o professor pode decidir qual o livro mais adequado para seus alunos (ÁTICA, 2009a, p. 02).

Tais livretos demonstram a clara designação escolar dos livros, a começar pela própria apresentação feita pelos editores em que vocativos como “caro professor, cara professora” ou “caro (a) educador (a)” atestam a participação desses mediadores na seleção das obras ofertadas pela indústria editorial, bem como dos demais colaboradores dessa rede entre texto e leitor que contribuem para proporcionar o acesso aos textos, além de apontar os benefícios resultantes dessa prática, conforme registro dos editores da Editora Scipione quando afirmam: “Estamos certos de que o trabalho conjunto de autores, ilustradores, editores e pais é fundamental para fomentar o gosto pela leitura e contribuir para a construção de uma sociedade menos desigual” (SCIPIONE, 2009a, p. 02). No que concerne ao livro e à literatura, Lajolo (2002) indica os catálogos de editoras, as bibliografias, resenhas, capas, orelhas e similares como “espelhos” que refletem a previsão dos comportamentos e expectativas do leitor.

Um bom catálogo vai muito além de divulgar os títulos que elenca: além de envolver, maquiagem e marcar o produto que anuncia, o catálogo acaba construindo uma das imagens pela qual seu produto fica conhecido. Ou seja, no caso dos livros, as informações que o catálogo fornece a respeito

das obras que nele constam transformam-se, quando o usuário do catálogo transforma-se em leitor do livro, nas categorias que prioritariamente o leitor procurará e (com grande chance) encontrará no livro. (LAJOLO, 2002, p. 29).

De fato, através da análise a partir dos aspectos constitutivos da configuração textual dos catálogos, é possível observar que os dados ali mencionados, as informações acerca das obras ali referenciadas, possibilitam aos usuários-leitores um vasto conhecimento do universo da literatura, por exemplo. Como se espera na produção industrial enquanto mercadoria, na qual o livro se inclui, os produtos oferecidos tentam atender às expectativas dos consumidores. Na diversidade desses produtos, encontra-se uma infinidade de adaptações de textos literários cuja destinação é a escola. Segundo Lajolo (1986, p. 54),

quer em termos de agilidade de distribuição, quer em termos de redução de custos possibilitadas por grandes tiragens, são as editoras maiores e já organizadas em função da escola que dominam a fatia maior do mercado, representada pelas vendas intermediadas pela escola. Confirma-se, pois, a perspectiva da escola como instituição aglutinadora do público infantil e juvenil e como grande distribuidora de textos para crianças e jovens.

Para o desenvolvimento metodológico desta Tese, depois de verificados catálogos de outras editoras, como Moderna, Salamandra, Nova Fronteira e Martins Fontes, optamos por trabalhar de forma mais minuciosa com os catálogos da Ática, Scipione, FTD e da Escala Educacional. De modo geral, a escolha dessas últimas editoras deu-se em virtude da produção de grande número de obras adaptadas por elas. Além do mais, contou-se com a acessibilidade às referidas editoras, por oferecerem redes de distribuição e divulgação em nossa cidade. Sendo assim, as editoras Ática, Scipione, FTD e Escala Educacional, naturalmente, oferecem mais acesso ao universo escolar da região, e, por oferecerem maior trânsito nessas instituições, conseqüentemente, possibilitam uma circulação maior de livros entre alunos, professores e bibliotecas. De modo particular a escolha se justifica porque todas as editoras analisadas mantêm uma estreita relação com os clássicos literários adaptados, cuja destinação dá primazia à escola, consoante demonstram.

A Editora Ática vem se dedicando, prioritariamente, desde sua criação em 1965, a atividades na área de formação do leitor jovem, dispondo de títulos de clássicos integrais e adaptados. A editora foi comprada em 1999 pela Editora Abril, numa parceria com o grupo francês Vivendi, mas, no ano de 2004, a Abril adquiriu os ativos financeiros da Vivendi, tornando-se a sócia majoritária da Editora Ática¹³⁶. A Ática é conhecida pelas séries Bom Livro, Vaga-Lume, Para Gostar de Ler, Eu Leio, O Tesouro dos clássicos, Descobrimos os clássicos. Mais recentemente lançou Clássicos em quadrinhos, uma coleção que apresenta

¹³⁶ Informações disponíveis <http://www.atica.com.br/NossaHistoria> Acesso 24/03/2008.

clássicos da literatura brasileira em um gênero muito apreciado entre nossos leitores adolescentes.

Já a Editora Scipione, embora tenha sido criada apenas no começo dos anos 90, do século passado, e adquirida no final dessa década pelo mesmo Grupo Abril, da Ática, também se tornou conhecida por dispor igualmente de séries como Clássicos Scipione, Reencontro e Reencontro Infantil, as quais dispõem de uma infinidade de textos literários que atendem às faixas etárias de diferentes fases da vida escolar.

A Editora FTD, por sua vez, cujas iniciais simbolizam uma homenagem a Frère Théophane Durant, Superior Geral da Congregação Marista de 1883 a 1907, foi criada no Brasil em 1902, ampliando a atuação dos Irmãos Maristas no que concerne à produção gráfica para o trabalho educativo que aqui desenvolvia na direção de vários colégios, em uma época em que nossa produção editorial era precária. Em razão disso, os livros, utilizados em suas escolas e escritos pela própria Congregação, eram enviados para Lyon, na França, onde eram impressos para serem consumidos em nosso país. A editora, com mais de 100 anos de atividades no estado brasileiro, pertence até hoje aos Irmãos Maristas¹³⁷. Disponibilizando toda sua linha de publicações em catálogos, a Editora FTD possui livros que vão da Educação Infantil ao Ensino Médio. Na página inicial dos catálogos, em que os editores ensinam como manuseá-los, alegando tê-los elaborado em um padrão funcional, “que auxilie na escolha de obras que vão fazer parte da vida de nossos pequenos leitores”, são encontrados os ciclos correspondentes às fases escolares, identificadas por cores e ícones, de forma a facilitar a procura dos livros pelos interessados. Semelhante às demais editoras aqui apresentadas, a FTD esclarece o seu posicionamento acerca de alguns critérios indicativos da adequação do texto ao leitor:

Todas as obras foram analisadas e cuidadosamente classificadas de acordo com o ciclo de ensino, levando-se em conta o tema, a quantidade de texto, a linguagem e o projeto gráfico. No entanto, trata-se apenas de sugestão, cabendo ao professor a avaliação das obras, tendo em vista o conhecimento que tem de seus alunos (FTD, 2004a, p. 04).

Assim, os clássicos literários adaptados são fartamente recomendados para leitores desde a Educação Infantil até o Ensino Fundamental II.

Já a Editora Escala Educacional somente foi lançada no início deste século, no ano de 2004. Embora tenha pouco tempo no âmbito do mercado editorial brasileiro, sua distribuição e divulgação está espalhada em todo o território nacional, englobando fundamentalmente quatro grandes linhas de publicação, conforme anuncia a própria editora¹³⁸: livros didáticos, paradidáticos, revistas e séries, nas quais incluem dicionários, gramáticas, entre outros. Assim, a editora atende prioritariamente ao público escolar, com

¹³⁷ Disponível em <http://www.ftd.com.br>. Acesso: 5/02/2009.

¹³⁸ Dados disponíveis em <http://www.escalaeducacional.com.br/> Acesso 21/06/2009.

um vasto material didático e de leitura, a exemplo dos clássicos adaptados para crianças e jovens.

A despeito de não ter sido feita uma análise mais detalhada como nas demais, outra editora que também produz clássicos adaptados é a Moderna. No ano de 2001, passou a integrar o Grupo Santillana, que atua na Europa e nas Américas. Desde 1968, entretanto, a editora vem se tornando uma das líderes do mercado brasileiro, editando, publicando e distribuindo, entre outros conhecimentos do saber, obras literárias. Dentro desse gênero, os catálogos recomendam os livros de literatura sugeridos por níveis de desenvolvimento da competência leitora, conforme a fase escolar. Para o Ensino Fundamental I, as obras são destinadas ao “leitor iniciante”, “leitor em processo” e “leitor fluente”; estes dois últimos configurando, para essa editora, a fase infantil que vai do 2º ao 5º anos, e a quem as adaptações de clássicos são indicadas. Para o Ensino Fundamental II e Ensino Médio, a editora oferece opção de leitura ao “leitor fluente”, correspondente à fase do 6º e 7º anos, e ao “leitor crítico”, do 8º ao 9º anos, ou, ainda, atendendo a esta fase e à do Ensino Médio, a categorização “leitor crítico”, acrescida da expressão “jovem adulto”, público a quem atraem os clássicos integrais da literatura¹³⁹. Embora os catálogos admitam que “as categorias de leitor indicadas nas obras são sugeridas considerando a leitura autônoma”, reconhecem que estas “não devem ser tomadas de modo rígido. A régua deve ser sempre o próprio leitor” (MODERNA, 2006a). Nesse aspecto, atendendo à proposta do prefácio de seus catálogos de que “é essencial estimular o leitor com livros adequados ao seu nível de compreensão leitora”, a Editora Moderna, à medida que recomenda adaptações dos clássicos literários para uma determinada categorização de leitor, oferece obras integrais de literatura para o jovem adulto. Tal procedimento é também perceptível nos catálogos analisados de todas as editoras.

5.2.1 Clássicos literários adaptados na atualidade para o público infanto-juvenil escolar

Os catálogos editoriais fornecem importantes informações no que diz respeito aos livros que estão sendo publicados e, certamente, lidos no ambiente escolar, considerando que estes representam a vitrine de oferta de produtos educacionais. A partir desse suporte, o professor tem acesso a dados sobre os livros, acompanhados, muitas vezes, de orientações e indicações dos autores, por meio de breves relatos histórico-contextuais, bem como dos tradutores, adaptadores e ilustradores, dando-lhe, portanto, uma visão panorâmica do que está sendo produzido na indústria livresca.

¹³⁹ Incluso na categoria literatura para o jovem adulto, a tragédia grega *Édipo Rei*, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C., consiste no único texto literário adaptado dessa editora.

As editoras que nos serviram de fonte de apoio para esta pesquisa apresentam sua produção livresca em catálogos divididos, geralmente, em Literatura Infantil e Literatura Juvenil ou Literatura Ensino Fundamental I e Ensino Fundamental II/Ensino Médio, de forma que a disposição das obras fornece aos seus consultores uma clara ideia do ciclo da vida escolar em que podem ser lidas. Dentro de cada destinação específica de público, outros critérios foram estabelecidos a fim de facilitar a consulta de professores ou de outros mediadores, quais sejam: classificação das obras em leitura literária e informativa, indicação dos títulos de acordo com a faixa etária dos leitores, ilustrada com cores que as diferenciam, e, por fim, índice geral, no qual se estabelece um quadro com os títulos, autores, indicação de assuntos, temas transversais e interdisciplinaridade. Algumas editoras, ainda, acrescentam informações extras sobre a existência de projetos pedagógicos veiculados pela internet, permitindo a consulta ao material complementar para o desenvolvimento do trabalho com as coletâneas disponíveis.

Sabemos que todas as vinhetas indicativas de série escolar atendem a critérios didáticos que favorecem a consulta dos professores, mas não podemos ignorar que a típica sistematização da indústria editorial, que pode se enquadrar perfeitamente em outros campos do conhecimento, se estende também ao âmbito dos livros literários. Oferecer os mesmos textos para os mesmos leitores, ainda que pertencentes à mesma faixa etária e com semelhante conhecimento cognitivo, pode resultar numa sugestão infrutífera de leitura, se não atentarmos para a maturidade, inclusive cognitiva, de alguns, haja vista a tentativa de homogeneização do público leitor, pressuposto que não se encaixa quando se trata de leitura, que é – conforme assinala Roger Chartier (1999) – “por definição, rebelde e vadia”. No artigo “A formação e a conquista do público infantil”, Fernando Azevedo (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988) discute a aparente homogenia desse público. Segundo ele,

aparentemente homogêneo, por ser constituído de grupos de idade, é, de fato, um público muito mais complexo, biopsicológica e socialmente, do que podia aparecer à primeira vista. Pois ele se compõe de crianças de um e outro sexo, de idades diversas, que vão desde as retardadas até as superdotadas, com escala pelas do tipo normal, provenientes de todas as classes sociais [...] Sendo diferentes as necessidades desse novo público ou grupo social, são e tinham de ser forçosamente dos mais diversos tipos e graus os livros de crianças que se destinam aos diferentes setores em que se repete o público da infância e da primeira adolescência (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, p. 335).

Azevedo não encerra suas reflexões na atribuição aparente da homogeneidade do público leitor jovem, ao contrário estende-as à de público “flutuante”. Dada a duração efêmera, correspondente ao tempo de crescimento de cada categoria de idade do leitor, os textos têm de refletir o seu desenvolvimento desde a idade limiar de aprendizagem até a aptidão para a leitura. Refletindo sobre a perspectiva de público heterogêneo e que se

renova a curtos intervalos, abordada pelo crítico literário, não seriam as adaptações literárias leituras que se ajustariam a esse tipo de leitor? Os livros oferecidos pelos catálogos, de certa forma, já sugerem algo semelhante, quando trazem o mesmo clássico ora adaptado, ora traduzido e integral, atendendo a comunidades de leitores com idades diferenciadas.

Na configuração física dos catálogos, além do agrupamento dos livros em subdivisão das séries escolares a que se aplicam, aparecem os temas transversais, atendendo aos preceitos educacionais indicados nos Parâmetros Curriculares Nacionais. Há alguns catálogos, ainda, que indicam leituras de acordo com o calendário de datas comemorativas. Em ambos os casos, temos de atentar para a concepção da atividade de leitura de textos literários em função apenas das condições externas ao texto, o que pode configurar o uso do texto como pretexto somente para o ensino de conteúdos escolares, ou seja, de tratamento meramente utilitário.

A fim de apresentarmos uma estruturação mais didática do que foi e continua sendo publicado nos últimos anos de adaptação de clássicos literários com destinação escolar, mostraremos os livros por ordenação de fase escolar exibidos em catálogos das editoras Ática, Scipione, FTD e Escala Educacional, a partir dos quais podemos notar, desde as fases iniciais da formação escolar, que os clássicos fazem parte da lista apresentada aos pequenos leitores, desde cedo, sob a forma de adaptação.

5.2.1.1 Clássicos literários adaptados para alunos do Ensino Fundamental I

A adaptação para os jovens leitores não é uma modalidade nova na história da leitura, pois, conforme já vimos, surgiu muito antes do desenvolvimento da literatura infantil, quando não havia leituras exclusivas para essa categoria, mas práticas adotadas por esse público de leitor que revelava sua especificidade. Dentre tais práticas, encontram-se as histórias folclóricas de origem camponesa, denominadas pelos românticos do século XIX de “conto de fadas”, que foram reformulados de várias formas, para se enquadrarem nos padrões de cada época. Além dos contos maravilhosos, há outros gêneros que, ao longo da História, foram reescritos e apropriados, como as fábulas e outras narrativas, as quais até hoje servem aos nossos leitores iniciantes, publicadas em materialidades diversas pelas editoras.

Editora Ática

O catálogo da Editora Ática *Literatura infantil* 2008/2009, por exemplo, produz inúmeras Séries e Coleções para os denominados clássicos literários. A série Clara Luz apresenta a partir de 8/9 anos, fase em que as crianças cursam o 4º ou 5º ano do Ensino Fundamental, uma seleção de obras estrangeiras intituladas Clássicos de Todos os Tempos, na qual se encontram tanto versões traduzidas quanto adaptadas por autores brasileiros. Dentro de nossa proposta de discutir tão-somente os textos sob a inscrição adaptados, encontram-se *Romeu e Julieta*, *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas; *Peter Pan*, de James Matthew Barrie.

Diferentemente dos demais livros da coleção, a história de Romeu e Julieta é a única cuja autoria não é informada; no entanto, verificamos que, no catálogo da editora de 2006 *Lançamentos e datas comemorativas*, é registrada a informação de que o texto é de autoria de Luigi Porto, autor da versão que inspirou Shakespeare.

O drama *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, foi tirado de novelas italianas e particularmente de um romance de Luigi Porto, escrito primitivamente em 1592. E, como dizia o velho J. M. Pereira da Silva, em um livro publicado ainda no século passado: “É o assunto de *Otelo* extraído igualmente de uma novela italiana escrita por Cíntio”. Sobre *Macbeth* pode-se dizer que “pertence o assunto a uma legenda descrita na crônica de Hollinshede, e verificada na Escócia no correr do séc. 11”. E, finalmente, que “extraíu Shakespeare da crônica Hollinshede e de um velho drama inglês de 1594 de autor desconhecido, o assunto de *Rei Lear*”¹⁴⁰ (SANT’ANNA, 2008, p.84-5).

No século XVI, ainda era comum os escritores copiarem uns aos outros, já que a imitação era sinônimo de glória e de bom gosto literário. Segundo o crítico, há uma constatável relação entre *antiguidade* e *imitação*. Para tanto, apresenta alguns exemplos clássicos sobre o que ele chama de “imitação parafrásica como técnica pedagógica” ao longo da História. Camões no século XVI imitou o famoso poeta italiano Petrarca do século XIV. Em *Agudeza e arte e ingenio*, do famoso conceptista barroco do século XVII, Baltazar Gracian registra o seguinte conselho sobre a arte da imitação: “o celebrado Camões imita, e não rouba, o grande Virgílio em seu *Os lusíadas*, descrevendo a morte de Dona Inês de Castro. A destreza está em transfigurar os pensamentos, em transpor os assuntos”. Na década de 50 do século XX, em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima utiliza versos de *Os Lusíadas*, nos Cantos II e IX; da *Divina Comédia*, de Dante, nos Cantos IV e XIX; da *Eneida*, de Virgílio, nos Cantos VI e VIII. Para Sant’Anna (Idem, p.55), Jorge de Lima, assim como os demais, “realmente se apodera dos textos clássicos como se fossem seus, falando através deles. Ele segue e dilata o sentido original sem traí-lo”, classificando esta técnica

¹⁴⁰ Extraído de SILVA, J. M. Pereira da. *Poesia épica e poesia dramática*. Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1889.

como imitação pela paráfrase. Embora o preceito de valorizar a imitação só tenha vigorado predominantemente, no mundo ocidental, até o século XVIII, o último exemplo mostra que a imitação na literatura ainda é legítima.

A função do autor, segundo assinala Foucault (2002, p. 48), em seu questionamento no ensaio *O que é um autor*, não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos, haja vista que, em nossa civilização, nem sempre foram os mesmos textos a pedir uma atribuição autoral.

Houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos “literários” (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente (FOUCAULT, 2002, p. 48).

Nessa questão, vale dizer de Barthes (1988), no ensaio sobre *A Morte do Autor*, que, ao apresentar a concepção de autor como sujeito social e historicamente constituído, o vê como um produto do ato de escrever, enfatizando a questão da não existência do autor fora ou anterior à linguagem. Segundo Barthes, um escritor sempre será o imitador de um gesto ou de uma palavra anteriores a ele, mas nunca original, visto que seu único poder é mesclar escritas, portanto, retira a ênfase de um sujeito que tudo sabe, unificado, intencionado como o “lugar” de produção da linguagem, esperando, dessa forma, libertar a escrita do despotismo da obra – o livro. De certa forma, num sentido bartheniano, poder-se-ia afirmar que, libertando o texto da “tirania do autor”, abrem-se possibilidades de cada leitor adicionar, alterar ou simplesmente recriar um outro texto, quebrando a ideia da “écriture” como originária de uma só fonte.

Ao apresentar a vida e obra de Perrault, em *Contos de Perrault*, Stahl (1999b) discute algumas questões relativas ao costume de atribuir a paternidade de alguns de seus textos a outros autores, a exemplo do que se fez como conto *Pele de Asno*, cuja autoria é atribuída à autora de tragédias da época, Mademoiselle Bernard. O biógrafo justifica tal costume no fato de se achar o conto inserido num romance intitulado *Inês de Castro*, publicado em 1696, por essa dama, de quem era amiga de Perrault.

Nada era mais comum do que colocar o nome de um escritor numa obra que deveria ter sido assinada por outro. Essas confusões tanto significavam plágio como apropriação amigável. O fato é que o estilo da segunda versão de *Pele-de-Asno* se ajusta tão perfeitamente à maneira de Perrault escrever que, na nossa opinião, ela deve ser atribuída a ele. Depois de ter composto o conto em verso, Perrault – achamos nós – reescreveu-o ele próprio em prosa, ou pelo menos retocou com grande benevolência o apêndice inserido no romance de Inês (STAHL, 1999, p.212-3).

Desde a publicação de sua coletânea, surgiram inúmeras imitações de Perrault: os *Contos menos contos que os outros contos, incomparáveis*, e a *Rainha das fadas*, de

Preschac, Mme. de Muralt, Mme. d'Aulnoy, Mll. de la Force, Mme. d'Auneuil, Mll. L'Héritier (sobrinha de Perrault). Em 1704, Galland começou a publicar sua tradução das *Mil e uma Noites*. Assim, há uma infinita lista de autores que, até na época de Perrault, recontaram as lendas populares. Para Stahl, “nenhum antes dele, entretanto, conseguiu tornar-se um clássico. Essa honra lhe pertence exclusivamente. Seria isso a invenção? Absolutamente; ele não inventa nada a não ser os detalhes”.

Quanto a Perrault, ao tomar emprestado à versão primitiva das suas histórias aquilo que merecia ser conservado, ele fez um trabalho de criação comparável ao do autor de um drama ou de uma tragédia, de um romance ou de um poema, quando tira da história, da fábula ou da lenda uma parte do tema de sua obra. Perrault é, pois, o autor de *O Pequeno Polegar* tanto quanto o autor da *Ilíada* o é de seus versos, ainda que não tenha sido ele quem inventou o valoroso Aquiles; e se pode afirmar, igualmente, que Virgílio, Racine, Corneille, Shakespeare e, em nossa época, Victor Hugo, são os autores de seus poemas e de seus dramas ainda que seus personagens pertençam ao passado (STAHL, 1999b).

Um outro exemplo que traz referência acerca dos “empréstimos” autorais pode ser visto na “introdução” dos livros que reúnem as histórias de Shakespeare – *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Henrique V*, *Sonhos de Uma Noite de Verão* e *Júlio César* e *Hamlet*, *Otelo*, *A décima segunda noite*, *Rei Lear*, *A Tempestade* – recontadas pela britânica Geraldine McCaughrean e traduzidas pela brasileira Monica Stahel, quando afirma que “se Shakespeare de fato “tomava emprestadas” suas histórias, o fato é que ele sabia reconhecer uma boa história e sabia como torná-la melhor”.

Publicados pela Editora Martins Fontes, as peças de Shakespeare foram “recontadas” em prosa na língua inglesa e depois “traduzida” para a nossa língua. Na verdade, Stahel traduziu apenas o que McCaughrean adaptou sob o nome “recontar”. É anunciado em ambos os livros que as obras foram publicadas “originalmente em inglês com o título *Stories from Shakespeare* por Orion Children's Books Ltd” e que todos os direitos ficam assegurados a Geraldine McCaughrean, reconhecida como autora desta obra.” Para estas versões em língua portuguesa, no entanto, todos os direitos são reservados à Livraria Editora Martins Fontes. Levando em conta tais informações, nota-se que são respeitados os direitos autorais da autora inglesa, ainda que informe, textualmente, que as obras, contadas “em linguagem simples e fluente”, são “histórias que Shakespeare contou em suas peças”. É dito na “introdução” do livro, em que estão reunidas as histórias de *Hamlet*, *Otelo*, *A décima segunda noite*, *Rei Lear*, *A Tempestade* (SHAKESPEARE, 2006, p.9), que

não há o que substitua assistir às peças ou ler o texto do próprio autor, em sua linguagem magnífica. No entanto, por meio deste livro, o leitor poderá ter um primeiro contado com Shakespeare, uma primeira ideia da diversidade e do interesse do mundo desse grande dramaturgo.

Sobre esta questão ainda cabe observar que, mesmo a noção de autoria já tendo sido solidificada no século XIX, as influências e as fontes literárias não cessaram, a exemplo de Machado de Assis que se apropriou de temas de outros autores para sua produção intelectual. Segundo afirma Ferreira (2004), quando mostra o papel que a tradução representou na carreira literária de Machado de Assis e na história cultural do país, “as traduções influenciaram a sua criação literária, haja vista a do ensaio satírico – *De l’amour de femmes pour les sots* – de Victor Hénau, publicada em 1861, que resultou na escrita da peça *Desencantos* (1861), e dos romances *Ressurreição* (1872) e *Dom Casmurro* (1899), já que, em seu primeiro romance, podem-se perceber os germes da história de Bentinho e Capitu com relação à preferência que as mulheres têm pelos tolos em oposição aos homens de espírito. Ideia que perpassaria a escrita de seus textos literários”.

É preciso ter em mente, pois, que a compreensão particularizadora da literatura como criação original do autor advém de um conceito determinado de história, oriundo do século XIX, típico da ideologia romântica e idealista. O certo é que numa acepção atual, quer sejam centradas nas semelhanças ou diferenças, os clássicos literários chegam ao público leitor nas suas mais diversas formas de reelaboração. Nota-se, de forma generalizada, que, diferentemente de grande parte das edições traduzidas ou adaptadas no Brasil, que raramente traziam nas capas a inscrição do tradutor/adaptador, estes atualmente, como pode ser verificado pela análise dos catálogos, são apresentados logo na capa, junto do nome do autor, o de quem reescreveu a obra. O fato revela uma ascensão na figura do adaptador, ainda mais quando se observa que as editoras põem uma pequena biografia ao final do livro, enfatizando a relação com a obra adaptada e com o meio literário, o que parece indicar uma certa importância a esses profissionais, além de conferir ao leitor alguma legitimidade, apesar das modificações empreendidas na obra primeira.

Retomando nossa análise da Editora Ática, referente aos livros “clássicos de todos os tempos” da série Clara Luz – *Romeu e Julieta*, *Os Três Mosqueteiros* e *Peter Pan* –, estes aparecem sob a patente da reescritura denominada adaptação, o primeiro feito por Nicola Cinquenti, os dois últimos por Pedro Bandeira. No entanto, a obra de Lewis Carrol, *Alice no País das Maravilhas*, que também se encontra na mesma série, aparece sob a chancela da tradução, feita por Fernanda Lopes de Almeida. Percebendo o tratamento diferenciado entre tais obras, no que diz respeito ao procedimento da tradução e da adaptação, algumas questões nos despertam o olhar, quais sejam: Que critérios foram utilizados para selecionar obras adaptadas e traduzidas, numa mesma série e para o mesmo público leitor? Que representação de leitor é dada pelos editores quando, por um lado, estes optam por textos adaptados de *Romeu e Julieta*, *Os Três Mosqueteiros* e *Peter Pan*, mas, por outro, escolhem a tradução integral de *Alice no País das Maravilhas*? Se o critério adotado for de que certos textos não se enquadram na compreensão de

determinados leitores, não seria o caso de optar pelo de Lewis Carrol, por pertencer ao gênero *nonsense* e tradicionalmente considerada “intraduzível”, mais propício a ser apresentado inicialmente à criançada por meio de uma adaptação? Ou a tradução de Fernanda Lopes de Almeida já não teria passado por processos de mudanças para que se adequassem a leitores brasileiros dessa faixa etária? Afinal, a autora de *A Fada que tinha ideias*¹⁴¹ soube aproveitar bem a varinha de condão da fadinha Clara Luz para explicar que, “quando alguém inventa alguma coisa, o mundo anda. Quando ninguém inventa nada, o mundo fica parado”¹⁴². Para Fernanda Lopes de Almeida, “Clara Luz acha normal inventar, criar, questionar, encontrar novos ângulos para ver o já visto”. Tal teoria foi aplicada pela autora quando uma década depois fez a adaptação teatral dessa narrativa, posição segundo a qual os textos podem ser reescritos em outros gêneros ou sob outras formas que atendam aos leitores. Em outras palavras, para a tradutora de *Alice no País das Maravilhas* nessa coleção, reelaborar textos lhe é uma atividade bastante familiar.

A justificativa para a classificação diferente em uma mesma coleção dirigida a público pertencente à mesma comunidade pode dar-se em virtude da noção de como os discursos de legitimação – tradutores, adaptadores, editores – tomam esses procedimentos. Sobre o que se produz textualmente sob os termos “tradução” “adaptação”, Amorim (2005, p. 47) afirma que “não segue uma regra sistemática que indicaria, em todos os casos, uma relação unívoca ou contínua entre o termo que se apresenta na capa e o texto “traduzido” ou “adaptado” propriamente dito.” No texto de Fernanda Lopes de Almeida não há prefácio ou qualquer outra indicação que indique como ela concebe o texto carrolliano. Assim, embora a obra *Alice no País das Maravilhas* se apresente como “tradução”, verificam-se alguns indícios de modificações em relação ao texto de partida, pois é direcionado a leitores a partir de 6 anos de idade e dando ênfase ao papel que as ilustrações ocupam na história, a ponto de o nome do ilustrador aparecer na capa e o da tradutora somente na folha de rosto. Soma-se ainda o fato de que esta tradução é baseada não no texto inglês, mas em uma versão francesa. Nessa medida, qual o limite de modificação e quais critérios, adotados por Fernanda Lopes de Almeida e seus editores, para essa obra ser classificada como tradução e não como adaptação?

Os mesmos questionamentos se aplicam para este clássico da literatura inglesa traduzido por Ana Maria Machado, apresentada no catálogo da Editora Scipione *Literatura*

¹⁴¹ O livro de Fernanda Lopes de Almeida, um dos nomes mais expressivos na área da literatura infantil brasileira a partir da década de 70, foi editado pela primeira vez em 1971 em forma de narrativa, e seu sucesso foi confirmado pela crítica especializada, que concedeu ao livro os seguintes prêmios: indicado pela FNLIJ como uma das cinco melhores obras infantis brasileiras de 1967-1971; incluído na Biblioteca Seletiva de Literatura Infantil da Unesco, no Ano Internacional do Livro – 1972; e selecionado para o acervo permanente da Biblioteca Internacional para a Juventude, de Munique, em 1976. Em 1982, a autora escreveu a versão teatral que recebeu o prêmio MEC Troféu Mambembe pelo melhor texto de teatro infantil. Além de ser uma das autoras mais inovadoras da literatura infantil brasileira, Fernanda Lopes de Almeida ainda traduziu histórias clássicas da tradição universal, como Contos de Perrault e 12 fábulas de Esopo, ambos publicados pela editora Ática.

¹⁴² Prefácio de *A fada que tinha ideias*, da coleção “Literatura em minha casa”. Vol. 5.

juvenil 2008/2009, na coleção Eu Leio, em que estão reunidos clássicos estrangeiros em texto integral. Embora, expressamente, *Alice no País das Maravilhas* esteja classificada como “tradução”, sob a recomendação “traduções cuidadosas” e com “texto de apresentação assinado por grandes escritores brasileiros”, a fim de conferir credibilidade aos leitores, a tradutora confessa no posfácio as modificações que empreendeu na reescritura do novo texto:

Procuramos fazer com que todos os poemas-paródia no texto fossem fáceis de identificar (como eram para o leitor britânico de seu tempo), mesmo sabendo que para isso fosse necessário mudar as referências iniciais e aproximá-las do leitor brasileiro jovem do final deste século XX. Assim, as cantigas infantis originais não foram traduzidas, mas substituídas por equivalentes do folclore brasileiro, ao mesmo tempo que os poemas literários passaram a aludir a clássicos da nossa poética, bem conhecidos, quer sob a forma de letras de músicas, quer lembrando obras de Vinícius de Moraes ou Gonçalves Dias, em vez de citarmos poetas vitorianos (MACHADO, 1997, p. 134, grifos nossos).

A confissão da autora em adaptar aspectos da cultura inglesa para a brasileira demonstra uso de recursos típicos de adaptação, no entanto a obra é classificada e legitimamente aceita como tradução. Os exemplos apontam para o fato de que não há conceitos pré-fixados para as relações entre ambos os procedimentos de reescrituras de textos. Segundo Amorim (2005), analisando a tradução de Ana Maria Machado, “levantar a hipótese de que a apresentação de uma obra como “adaptação” levaria à legitimação das modificações empreendidas pela editora e pelo adaptador não deve significar que tal situação não possa ocorrer em um livro como tradução.” Em justificativa à opção da autora para o termo “tradução”, o pesquisador acrescenta:

A impressão dos termos “adaptação” ou “tradução” na capa de um livro, porém, não implica uma forma de legitimação “automática” do que se produziu em dada reescritura. O discurso, segundo o qual a “tradução promove uma leitura mais “fiel” ou mais “acurada” do texto original e que estabelece que a “adaptação” seria uma leitura mais “livre”, menos “rigorosa” e direcionada para fins específicos, exerce influência decisiva na forma como editoras e mesmo certos tradutores articulam esses termos aos textos que produzem. Não são, portanto, termos isolados ou conceitos independentes dos valores que lhe são atribuídos nas diferentes instâncias discursivas. Os conceitos de tradução e de adaptação são concebidos com base institucional mais ampla, que influencia as próprias opções investidas numa reescritura (AMORIM, 2005, p. 44).

Tendo em vista os aspectos levantados, a partir dos dois exemplos de reescrituras, é possível ainda acrescentar dois questionamentos. Considerando os critérios usuais de classificação das editoras em incluir textos conforme a faixa etária, a tradução de *Alice no País das Maravilhas*, feita por Fernanda Lopes de Almeida, não deveria constar na mesma coleção da tradução feita por Ana Maria Machado? Ou a tradução desta, que substituiu as

cantigas infantis britânicas por equivalentes às do folclore brasileiro e os poemas pela alusão a clássicos nacionais, não estaria mais condizente com o leitor da Série Clara Luz?

Na edição comentada de *Alice no País das Maravilhas* (2002), publicada pela Editora Jorge Zahar, entre as várias edições da obra clássica da literatura inglesa, registra-se a versão de Ana Maria Machado como “tradução e adaptação”. Aliás, das onze edições citadas dessa obra, sete estão categorizadas como texto adaptado por profissionais de credibilidade no meio das letras, tais como: Ruth Rocha, Tatiana Belinky, Ruy Castro, Nicolau Sevcenko. Conforme assegura Amorim (Idem, p. 173), ao analisar obras traduzidas e adaptadas *Alice no País das Maravilhas*, há um jogo de complexidade que caracteriza a relação entre os conceitos de tradução e de adaptação que

guarda uma relação íntima com práticas discursivas, na medida em que tanto o adaptador quanto o tradutor não estão “livres” da rede institucional que abarca a confluência entre políticas editoriais, a recepção crítica do autor do texto-fonte na cultura de chegada, o papel tradicionalmente reservado aos tradutores e adaptadores (que também podem ser tradutores), a autoridade de quem traduz ou adapta, e os conceitos de tradução e adaptação vigentes, que estão sujeitos a possíveis “transformações” no espaço de uma determinada aceitabilidade.

Retomando o panorama de obras adaptadas, exposto pelo Catálogo da Editora Ática *Literatura Infantil 2008/2009*, a Série Clara Luz ainda reuniu em dois volumes Histórias da tradição universal, para a Coleção Fábulas, sob a nominata reescritura, quando mostra que “Mary França coletou as melhores fábulas contadas por Esopo e La Fontaine e as reescreveu para esta coleção, em dois volumes ilustrados por Eliardo França” (ÁTICA, 2009a, p.117).

Para a partir de 10/11 anos, fase correspondente ao leitor do Ensino Fundamental entre o 5º e 6º ano, a editora lançou os “Clássicos de todos os tempos”, dispostos na Coleção O Tesouro dos Clássicos em seis obras adaptadas, segundo asseguram os editores, com base na tradução da língua de origem. São eles: *Os Miseráveis*, “adaptação do original de Victor Hugo”; *A Ilha do Tesouro* e *O Médico e o Monstro*, ambos adaptados do “original de Robert Louis Stevenson”; *Pollyana*, “adaptação do original de Eleanor Porter”; *Drácula*, “adaptação do original de Bram Stoker”; *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, “adaptação com base na tradução de, Antoine de Galland”¹⁴³, escritor francês do século XVII, responsável por introduzir no Ocidente inúmeras histórias de tradição oral do Oriente.

¹⁴³ *As mil e uma noites*, na versão de Galland, é uma das obras mais enviadas ao Rio de Janeiro entre 1769 e 1822. Ver Abreu (2003).

Editora Scipione

Já o catálogo da Editora Scipione *Literatura Infantil e Informativos 2008-2009*, por sua vez, em sugestão à fase entre 7/8 anos, traz a “Coleção Conto Ilustrado”, na qual apresenta adaptações de contos maravilhosos recolhidos da tradição oral de nomes célebres, como Madame Leprince de Beaumont, Charles Perrault, Jacob Grimm e William Grimm, Hans Christian Andersen. Nessa coleção são apresentadas adaptações de 13 contos de fadas recolhidos da tradição oral, com os respectivos nomes dos recontadores e dos adaptadores, entre as quais se encontram: *A Bela e a Fera*; *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida*; *Chapeuzinho Vermelho*; *O Patinho Feio*; *A Pequena Vendedora de Fósforos*, *Pele de Asno*. Conforme análise de outros catálogos, semelhante estratégia em publicar contos adaptados é seguida por outras editoras. É interessante observar que os contos de fadas e as histórias da tradição universal podem se encontrar em uma mesma Coleção ou Série com classificação diferente, ou seja, ora sob a tutela da tradução, ora da adaptação, o que nos leva a crer que o professor tem opção para selecionar a forma que julga mais adequada para proporcionar aos seus alunos o primeiro contato com esses clássicos.

A Editora Scipione, em 1984, apresentou ao público sua primeira coleção de livros da Série Reencontro, formada por grandes clássicos da literatura estrangeira e nacional. Sua aceitação no mercado foi tamanha que hoje conta com mais de 70 títulos. Além disso, a série deu origem também à Reencontro Infantil, que conta com mais de 40 títulos de clássicos, voltada para leitores a partir de 9 anos de idade. Os livros que formam esta coleção apresentam, na capa das edições, a alternância “adaptação de...” ou “reconto de...”, este quando se trata de textos da tradição oral; aquele para as demais narrativas, conforme se verifica na Tabela 1. O termo “reconto” é apropriado para a diversidade do repertório oral, uma vez que a variação é característica própria da oralidade, que parece conservar na escrita a inexistência da fixidez, justificando, então, as possíveis mudanças. Mediante denominação no catálogo, são “Clássicos da literatura universal adaptados por escritores nacionais de talento e ilustrados por artistas de renome” (SCIPIONE, 2009a, p. 82). São eles:

Tabela 1 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público infantil¹⁴⁴

OBRA	AUTOR	ADAPTAÇÃO
<i>Dom Quixote</i> ¹⁴⁵	Cervantes	José Angeli
<i>Os Lusíadas</i>	Camões	Edson Rocha Braga
<i>Oliver Twist</i>	Charles Dickens	Ely Lima
<i>A volta ao mundo em oitenta dias,</i> <i>Viagem ao centro da Terra;</i> <i>Vinte mil léguas submarinas</i> ¹⁴⁶	Júlio Verne	Cecília Casas, Lucia Tulchinski Edson Rocha Braga,
<i>Ilíada e Odisséia</i>	Homero	Leonardo Chianca
<i>Os Miseráveis,</i> <i>O Corcunda de Norte Dame</i>	Victor Hugo	Edy Lima Telma Guimarães
<i>Viagens de Gulliver</i> ¹⁴⁷	Jonathan Swift	Lúcia Tulchinski
<i>Robinson Crusoé</i>	Daniel Defoe	Laura Bacellar
<i>Alice no país das Maravilhas</i>	Lewis Carrol	Nilson José Machado
<i>Os três mosqueteiros,</i> <i>O Conde de Monte Cristo</i>	Alexandre Dumas	Telma Guimarães
<i>As aventuras de Tom Sawyer</i> <i>O príncipe e o mendigo</i>	Mark Twain	Ana Maria Machado Guila Azevedo
<i>Hamlet</i> <i>Sonho de uma noite de verão,</i> <i>Romeu e Julieta</i>	Shakespeare	Telma Guimarães Idem Renata Pallottini
<i>O Fantasma de Canterville</i>	Oscar Wilde	Isa Mara Lando
<i>Drácula</i>	Bram Stoker	Anna Cláudia Ramos
<i>Frankenstein</i>	Mary Shelley	Anna Cláudia Ramos
<i>A ilha do Tesouro</i> <i>O médico e o monstro</i>	Robert Louis Stevenson	João Anzanello Carrascoza
<i>O jardim secreto</i>	Frances Hodgson Burnett	Ana Maria Machado
<i>O mágico de Oz</i>	<i>L. Frank Baum</i>	Lúcia Tulchinsky
<i>Pinóquio</i>	Carlo Collodi	Cecília Casas
<i>Moby Dick</i> ¹⁴⁸	Herman Melville	Leonardo Chianca
<i>Pollyanna</i>	Leonor H. Porter	Júlio Emílio Braz
<i>O Rei Artur e os Cavaleiros da</i> <i>Távola Redonda</i>	Thomas Malory	Laura Bacellar
<i>A flauta mágica</i>	Wolfgang A. Mozart e Emanuel Schikaneder	Rosana Rios
<i>Fábulas de Esopo</i>	Esopo	Lúcia Tulchinsky
<i>Fábulas de Jean de La Fontaine</i>	La Fontaine	Lúcia Tulchinsky
<i>Robin Hood</i> <i>Simbad, o marujo</i>	Tradição oral	Telma Guimarães Edson Rocha Braga
<i>Teseu e o Minotauro</i>	Tradição oral	Reconto de Luis Guasco
<i>O vôo de Ícaro</i>	Tradição oral	Reconto de Luiz Guasco

¹⁴⁴ Os títulos sugeridos pela Editora Scipione são indicados para leitores com idade escolar entre 9-11 anos de idade.

¹⁴⁵ Segundo Abreu (2003b), há registro de circulação no Brasil da obra de Cervantes desde o século XVIII, conforme consta na lista de livros mais enviados ao Rio de Janeiro entre 1769 e 1822.

¹⁴⁶ O prestígio de Júlio Verne entre os leitores brasileiros, não só crianças e jovens, é de longa data. Há registros de leitura na meninice, em fins do século XIX, entre outros autores da época, de Olavo Bilac.

¹⁴⁷ Entre as muitas traduções e adaptações de obras estrangeiras que se encontram no mercado brasileiro a obra de Jonathan Swift, cuja publicação data de 1726, é uma das mais recorrentes. As *Viagens de Gulliver* circula há quase três séculos em nosso país. Certamente a intenção do autor irlandês era menos escrever pensando em destinar sua obra às crianças que criticar os costumes da sociedade da época. Sobre os primeiros registros de circulação dessa obra no Brasil (VILLALTA, 2002).

¹⁴⁸ *Moby Dick* encontra-se entre os 10 finalistas das 20 categorias do Prêmio Jabuti 2009 de Literatura, em sua 51ª edição, na categoria Tradução, por Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. Como parte das comemorações do ano da França no Brasil, a Câmara Brasileira do Livro também anunciou os concorrentes na categoria Tradução de Obra Literária Francês-Português, entre os quais uma obra que também faz parte desta coleção, *O Conde de Monte Cristo*, traduzida por André Telles e Rodrigo Lacerda. A divulgação da lista final dos 3 vencedores de cada categoria será anunciada em setembro deste ano.

<i>Os doze trabalhos de Hércules</i>	Tradição oral	Reconto de Leonardo Chianca
<i>Ali Babá e os quarenta ladrões, Aladim e a lâmpada maravilhosa</i>	Tradição oral	Reconto de Edson R. Braga
<i>Triste Fim de Policarpo Quaresma</i>	Lima Barreto	José Louzeiro
<i>O Guarani</i> ¹⁴⁹	José de Alencar	Edy Lima

Fonte: Scipione, 2009a.

Comparando o mais recente catálogo da editora Scipione com o de 2005, observa-se que os mesmos livros adaptados da Coleção Reencontro Infantil ainda permanecem no mercado, embora acrescidos de outros, a exemplo das adaptações dos clássicos nacionais, como *Triste Fim de Policarpo Quaresma* – Lima Barreto, adaptado por José Louzeiro, e *O Guarani*, de José de Alencar, adaptado por Edy Lima.

É curioso como a própria editora se encarrega de imprimir legitimidade aos textos adaptados ao denominar as publicações de “maiores clássicos” e atribuir ao adaptador “escritores de grande talento”. Dessa forma, nota-se o critério de seleção feito pela Scipione, tanto no que se refere às obras quanto ao zelo de quem vai reescrever os clássicos. Essa preocupação pode revelar que a inserção do clássico nessa nova categoria, criada pela indústria cultural, não implicaria uma mera subordinação da obra literária aos interesses do mercado editorial, ao contrário, a mercadoria como um objeto de consumo de boa qualidade funcionaria como um reclamo para o caráter propagandístico da obra.

Editora FTD

O catálogo da Editora FTD *Literatura Infantil 2008* apresenta nas páginas iniciais a disposição de cada nível de leitura, dividido da seguinte forma: pré-leitor – a partir dos 2 anos; leitor iniciante – entre 6-7 anos; leitor em processo – a partir de 8 anos; leitor fluente – a partir de 10 anos. Em cada divisão por nível, definida por cores, os editores, com base nas categorias de leitor do *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira*, de Nelly Novaes Coelho, justificam as “leituras adequadas”, os “livros”, os “temas” e os “enredos” correspondentes às especificidades das idades do leitor. Além das informações dessas categorias, há ainda uma explicação, baseada nas orientações de Nelly Novaes Coelho, acerca do desenvolvimento cognitivo da criança em consonância com seu interesse pela leitura. Assim, acompanhado tais fases, tem-se, respectivamente, para cada nível de leitura “o despertar do leitor”, “grandes descobertas”, “o desejo de aprender”, “conhecer e criar” e “eu e o mundo”.

¹⁴⁹ No projeto *Caminhos do romance no Brasil*, que investiga o processo de implantação e consolidação do gênero romanesco no Brasil, tomando como marco temporal o meado do século XVIII e o final do XIX, há um registro de uma “adaptação infantil” de *O guarani*, da editora Anchieta, datado de 1944. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. Acesso 8/5/2008.

Para a categoria “pré-leitor”, na qual nasce “o despertar do leitor”, segundo aponta o catálogo, “é a fase de conquista da linguagem e do processo de leitura e de imagens” em que a criança “gosta de ouvir e acompanhar a leitura por meio das figuras”. Ela é “ouvinte” e “leitora” de imagens”. Na fase em que pais e professores são mediadores, de forma mais efetiva, no processo de leitura a partir da Educação Infantil, encontra-se a Coleção Lê Pra mim, em que são apresentados 12 contos clássicos que embalsamam gerações, recontados por Ruth Rocha e Ana Maria Machado. Foram adaptados por esta: *Cachinhos de Ouro, Dona Baratinha, Festa no Céu, João Bobo, O Veado e a Onça, Os Três Porquinhos*; e por aquela: *O Barba Azul, O Patinho Feio, O Rato do Campo e o Rato da Cidade, Joãozinho e Maria, Os Músicos de Bremen, Joãozinho e o Pé de Feijão*.

Para o “leitor em processo” a partir de 8 anos, que se encontra na fase de “conhecer e criar”, ou seja, no estágio em que a criança está “em fase de domínio relativo da leitura”, o catálogo da Editora FTD traz: a Coleção Contos Populares de diversos países – alemão, inglês, russo, chinês, judaico, tibetano, indiano –, recontados por Tatiana Belinky; a Coleção Era Outra Vez, em que contos populares, como os de Perrault, as fábulas de Esopo, as histórias das *Mil e uma noites* e mais algumas lendas são recontadas por Ruth Rocha; a Coleção Contos Clássicos, trazendo os contos *A Bela Adormecida, A Bela e a Fera, Branca de Neve e os Sete Anões, Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, João e Maria*; a Coleção Fábulas Encantadas, com *A Cigarra e a Formiga, A Galinha dos ovos de ouro, A Lebre e a Tartaruga, A Raposa e as Uvas, O Leão e o Ratinho, O Rato do Campo e o Rato da Cidade*.

Na categoria “leitor em processo”, a partir de 9 anos, quando a criança já está em fase de domínio da escrita, a FTD apresenta a Coleção As Bruxas de Grimm, premiada com o selo FNLIJ 2003 – Altamente Recomendável, na classe Reconto. Nela aparecem as histórias famosas recontadas a partir da sua versão original, por Júlio Emílio Braz. Conforme anunciam os catálogos, os clássicos de “cara nova” são: *Rapunzel, Cinderela, João Ferrugem e João e Maria*.

Já para o “leitor fluente”, a partir dos 10 anos, fase em que o “eu e o mundo” se reflete na “consolidação do domínio da leitura e da compreensão do mundo expresso no livro”, no que se refere aos clássicos, a FTD traz a lenda histórica *Robin Hood, a lenda da liberdade*, recontada por Pedro Bandeira. Assim consta no resumo do livro: “a história do rebelde Robin Hood e seu bando, que tirava dos ricos para distribuir entre os pobres, é revisitada nesta obra de Pedro Bandeira”. O termo “revisitar” é um indício de que Pedro Bandeira, à sua maneira, conta a história do herói lendário inglês, cujas aventuras se imortalizaram pela tradição oral, tendo suas versões apresentadas no cinema, na televisão, nos quadrinhos e em muitos outros suportes.

Editora Escala Educacional

Dispostas no catálogo da Editora Escala Educacional *Literatura Infantil 2008-2009*, encontram-se grandes obras-primas da literatura mundial em versões adaptadas para crianças. Na apresentação inicial desse livreto, os editores chamam a atenção para poderoso arsenal simbólico que ganha a criança quando esta mantém contato com a literatura infantil, uma vez que “toda a sua experiência durante a leitura e/ou audição de histórias será de suma importância para a formação de sua identidade, assim como para sua relação com o mundo”. Indicados para leitores entre 7 a 14 anos, a Escala Educacional oferece textos adaptados cuja designação transparece nos títulos das coleções: Contar em Cordel, Conte e Reconte, Recontar. Na Coleção Contar em Cordel, a própria editora anuncia que reconta lendas e histórias de diferentes culturas sob a forma de literatura de cordel, a exemplo de *O Gato de Botas* e *A História do Barba Azul*. Já a Série Conte Reconte traz “algumas das mais famosas histórias e lendas, do Brasil e do mundo, recontadas por escritores atuais”, entre as quais se encontram *Histórias Sopradas no Tempo – Mitos e Lendas da Antiguidade*; *Era uma vez três... E o encanto se desfez! – Contos maravilhosos do Brasil*; *Dons especiais, feitiços quebrados e casamentos reais – Contos de fadas maravilhosos*. Nelas aparecem, respectivamente, mitos e lendas de diversos povos da Antiguidade, fábulas inspiradas em contos tradicionais brasileiros e versões de contos clássicos de Perrault, Andersen e Irmãos Grimm. Os livros de ambas as coleções são sugeridas para leitores entre 8-9 anos de idade.

Os livros da Coleção Recontar, por sua vez, indicados para 7 a 14 anos de idade, se destacam pela maior quantidade de volumes. Fazem parte dessa coleção clássicos do universo literário em versões adaptadas, quais sejam:

Tabela 2 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público infantil

OBRAS	AUTOR	ADAPTAÇÃO
<i>Odisséia</i>	Homero	Marcos Maffei
<i>A Ilíada</i>	Homero	Dirceu Villa
<i>Dom Quixote</i>	Cervantes	Alexandre B. de Souza
<i>Os Lusíadas</i>	Camões	Ricardo Vale
<i>As Viagens de Gulliver</i>	Jonathan Swift	Dave Santana Maurício Paraguassu
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Shakespeare	Fabrizio Corsaletti
<i>Romeu e Julieta</i>	Shakespeare	Marcos Maffei
<i>Volta ao Mundo em 80 dias</i>	Júlio Verne	Sandro Dinarte, Guazzelli
<i>Vinte Mil Léguas Submarinas</i>	Júlio Verne	Sérgio Alcides
<i>Viagem ao Centro da Terra</i>	Júlio Verne	Índigo
<i>A Ilha do Tesouro</i>	Robert Louis Stevenson	Ivana Arruda Leite

<i>O Conde de Monte Cristo</i>	Alexandre Dumas	Iuri Pereira
<i>Os três Mosqueteiros</i>	Alexandre Dumas	Leonardo Chianca
<i>Pinóquio</i>	Carlo Collodi	Ivana Arruda Leite
<i>Poliana</i>	Eleanor H. Porter	Ivana Arruda Leite
<i>Alice no País das Maravilhas</i>	Lewis Carrol	Dave Santana Maurício Paraguassu
<i>Fábulas de Esopo</i>	Esopo	Ivana Arruda Leite
<i>Os doze trabalhos de Hércules</i>	Eurípedes	Índigo
<i>As Mil e Uma Noites</i>	Anônimo	Ivana Arruda Leite
<i>Robin Hood</i>	Anônimo	Ivana Arruda Leite
<i>Rei Artur</i>	Anônimo	Marcos Maffei

Fonte: Escala Educacional, 2009a.

A Coleção Recontar, conforme apresentado no catálogo, indica ainda o Projeto pedagógico *on-line* no qual é dado suporte para o professor desenvolver o trabalho com a leitura dos clássicos oferecidos pela coleção.

A concordância das editoras em adotar os contos maravilhosos parece ser unânime, considerando todos os catálogos aqui analisados acrescidos ao da Editora Moderna, embora esta não tenha sido objeto minucioso desse estudo. Assim, no catálogo da Editora Moderna *Literatura Ensino Fundamental I 2009* são disponibilizados clássicos infantis no Acervo Ficção. Conforme atesta o sumário, a classificação obedece à ordem seguinte de leitores: “leitor iniciante”, fase corresponde a leitores do 1º ano; “leitor em processo”, do 2º e 3º anos; e “leitor fluente”, do 4º e 5º anos. A Coleção Clássicos Infantis, sob a supervisão teórica e a orientação geral da Professora de Literatura Infantil da Universidade de São Paulo, Nelly Novaes Coelho, reúne cerca de 30 títulos das principais obras que inauguram a Literatura infantil, ou seja, os contos de fadas, aqui indicados ao “leitor em processo e leitor fluente”. Os livros aparecem sob a denominação “recontado”, e alguns, inclusive, divulgam o selo Prêmio Altamente Recomendável, FNLIJ 1995 e 1996; Prêmio Jabuti, Melhor Ilustração Infantil, 1995; e Livro escolhido para fazer parte do PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) 2002, 2003. Os livros são: *A Bela Adormecida*, *A Bela e a Fera*, *O veado e a Onça*, *A Galinha Ruiva*, *O Macaquinho Travesso* e *O Pintinho Quiquiriqui*, recontados por Elza Fiúza; *A Formiga e a Pomba*, *A Roupa Nova do Rei* e *O Guizo do Gato*, recontados por Pedro Bandeira; *Cinderela*, *O Rouxinol* e *o Imperador*, recontados por Giselda Laporta, *O Soldadinho de Chumbo*, *A Festa no Céu*, recontados por Cristina Porto; *A História de Rapunzel*, *O Lobo e os Sete Cabritinhos*, recontados por Aurélio de Oliveira; *João e Maria*, recontado por Flávia Muniz; *Branca de Neve e os Sete anões*, recontado por Flavia Muniz e Álvaro Muniz; *Os Músicos de Brêmen*, *O Bem com o Bem se Paga*, *O Burro e o Sal*, recontados por Edgard Romanelli; *O Patinho Feio*, *O Sapateiro* e *os Anõezinhos*, recontados por Laís Carr Ribeiro. No final de cada livro, é contada a “história da história”, mostrando a origem do conto, o que justifica o termo “recontado” utilizado para mostrar que as eventuais

transformações ocorridas nas histórias de tradição oral podem ser decorrentes das falhas naturais da memória humana.

5.2.1.2 Clássicos literários adaptados para alunos do ensino fundamental II

Editora Ática

Dentro da produção de clássicos literários adaptados para juventude, a editora dispõe de coleções como O Tesouro dos Clássicos, O Tesouro dos clássicos juvenil, e ainda as coleções Clássicos em quadrinhos e Clássicos brasileiros em HQ, que adaptam não apenas a história à linguagem do público jovem como também o gênero textual, conforme apresenta o catálogo *Literatura Juvenil 2008/2009*. Em outra perspectiva de adaptação, encontram-se os livros da coleção “Descobrimos os clássicos”, nos quais escritores, apropriando-se de textos clássicos da literatura, criam outras histórias, a exemplo de Moacyr Scliar, autor de *Câmara na mão*, *O guarani no coração*, obra que conta a história de um grupo de adolescentes participantes de um concurso de vídeo filmando *O Guarani*, de José de Alencar. Conforme anúncio do catálogo da Ática (2009b), as histórias dinâmicas e atuais criadas por escritores renomados constituem um novo jeito de estudar os clássicos da literatura luso-brasileira e estimular a leitura do original.

Apresentadas como “obras especialmente adaptadas para os leitores mais jovens”, o catálogo de *Literatura Juvenil* repete do catálogo de *Literatura Infantil* os seis livros que constam na coleção O Tesouro dos Clássicos (ver neste capítulo *Clássicos literários adaptados para crianças*), da Editora Ática. Os livros confeccionados com formato grande incluem apêndice com informações sobre o contexto cultural e histórico da obra, e são ricamente ilustrados, o que pode atrair mais a atenção de leitores de 5º e 6º anos com idade entre 10-11 anos.

Já a coleção O Tesouro dos clássicos juvenil, formada por seis obras da literatura universal e sugerida para o 6º e 7º anos, é adaptada para o jovem leitor, com apresentação feita por Ana Maria Machado. Quais sejam:

Tabela 3 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público jovem

OBRAS	AUTOR	ADAPTAÇÃO
<i>Odisséia</i>	Homero	Geraldine McCaughrean
<i>Dom Quixote</i>	Cervantes	Michael Harrison
<i>Viagens de Gulliver</i>	Jonathan Swift	James Riordan
<i>Moby Dick</i>	Herman Melville	Geraldine McCaughrean
<i>Rei Artur</i>	S/A	James Riordan

Fonte: Ática, 2009b.

Acerca da obra *Dom Quixote*, a visita à Biblioteca do Instituto Cervantes, em São Paulo, nos deu uma clara ideia da quantidade de volumes dessa obra publicada no mundo inteiro. Das edições nacionais, consta até uma em versos de cordel, “baseado na obra de Miguel de Cervantes”, do cordelista, poeta e ilustrador cearense Antônio Klévisson Viana¹⁵⁰, publicado pela Tupynanquim Editora, que desde 1999 passou a se dedicar exclusivamente à Literatura de Cordel e às Histórias em Quadrinhos. Em todos os catálogos aqui consultados constam em suas páginas a obra considerada fundadora do romance moderno. A Editora Ática, na Coleção O Tesouro dos Clássicos Juvenil, traz *Dom Quixote*, adaptado por Michael Harrison, com a apresentação da escritora Ana Maria Machado (2004, p. 05-6), que faz a seguinte afirmação:

Este livro aqui não é o original, em muitas páginas, mas uma adaptação ao alcance dos leitores mais jovens. E como toda adaptação, tem que escolher algumas coisas da obra e deixar várias outras de fora. É engraçado ver como, ao fazer isso, cada adaptador segue seu próprio jeito de ser. [...] *Dom Quixote* não se esgota em uma só leitura nem (*sic*) uma só adaptação. Sempre deixa o leitor com gosto de quero-mais. E a quem está agora tentando o primeiro contato com esta maravilhosa história, só resta desejar que esta introdução possa lhe servir de porta de entrada para mais tarde conhecer a obra original de Miguel de Cervantes, uma das maiores criações do espírito humano.

O catálogo da Editora Ática ainda reúne na Coleção Quero ler, absorvendo todos os gêneros para todos os gostos – novela, conto, crônica, poesia, teatro, folclore –, textos que estão inclusos na categoria adaptação, como: *Histórias de Shakespeare 1*, as quais contêm *Romeu e Julieta*, *A megera domada*, *A tempestade*; e *Histórias de Shakespeare 2*, contendo *Hamlet*, *Sonho de uma noite de verão* e *Macbeth*, adaptadas por Charles e Mary Lamb

¹⁵⁰ Cf. Viana (2005). “As Aventuras de Dom Quixote em Versos de Cordel”, de Klévisson Viana, foi gravado pelo ator Paulo Betti no CD Multimídia do veterano músico e compositor baiano Gereba, que se veste de cantador para narrar em música a clássica história de Dom Quixote, com o título *Dom Quixote xote xote*, mostrando o encontro do personagem criado por Miguel Cervantes no Séc. XVII com a cultura musical do Nordeste brasileiro. O CD, voltado para o público infantil, mas cheio de atrativos para os adultos, é lançado pelo selo Pôr do Som. Disponível: <http://fotolog.terra.com.br/tupynanquimeditora>. Postado pelo próprio Klévisson Viana em 31/08/2008. Acesso: 17/08/2009.

diretamente do original do autor inglês. Em 1806, acatando a sugestão de um editor inglês, o ensaísta e crítico teatral Charles Lamb, com a colaboração de sua irmã Mary Lamb, adaptou 20 peças do grande poeta e dramaturgo de todos os tempos para a forma de contos.

O objetivo inicial da coletânea era possibilitar aos jovens formar uma ideia esquemática da obra de Shakespeare, “enriquecer sua fantasia e fortalecer a virtude”, sem pretender substituir a leitura dos textos originais. Mas, embora destinado inicialmente à mocidade, o livro dos irmãos Lamb teve enorme aceitação entre adultos, aos quais vem servindo como excelente introdução e estímulo à leitura e compreensão desses marcos do teatro universal (LAMB, 1996).

O destino da coletânea dos irmãos Lamb tinha como finalidade proporcionar “uma grande chance para o leitor jovem entrar em contato com a obra de Shakespeare”. É curioso notar que as obras de Shakespeare aparecem nessa coleção em meio às demais como se não tivessem passado por nenhuma transformação no gênero. Do gênero dramático do século XVI à narrativa no XIX, os irmãos Lamb transformaram a obra shakespeariana em histórias curtas de largo alcance entre leitores diversificados e de bastante aceitação. Carlos Heitor Cony, em um artigo intitulado *As adaptações dos clássicos e a voz do Senhor*, disponível no *site* da Editora Scipione, discorre sobre a legitimidade das adaptações nacionais em outros países, tomando como referência a adaptação dos irmãos Lamb:

Os irmãos Lamb fizeram uma versão em prosa das peças de Shakespeare. Para o jovem de fala inglesa, o primeiro contato com os textos mais sagrados da literatura teatral foi feito nessas adaptações, hoje consideradas igualmente clássicas. Em nada prejudicarm o valor, conteúdo e forma da obra shakespeariana, pelo contrário, a valorizaram, pois habitam o estudante, desde cedo, a conhecer os dramas e comédias que integram a prateleira mais nobre da literatura universal (CONY, 2007, p. 02).

Hoje, muitos leem a obra de Shakespeare tomando-a como prosa, e considerada igualmente clássica, a ponto de alguns livros não anunciarem nota a respeito da mudança de gênero na criação do autor inglês. Algumas editoras, entretanto, fazem esse esclarecimento a seus leitores, a exemplo da L&PM – responsável pela produção da coleção adaptada de clássicos literários nacionais e estrangeiros *É Só Começar*, distribuída pelo SESI – que, em Nota Editorial à obra *Romeu e Julieta*, esclarece:

Shakespeare escreveu esta história para o palco, para o teatro, para ser encenada, num texto que praticamente só tem diálogos entre os personagens. Aqui, você vai ler uma adaptação em prosa, quer dizer, uma narração da mesma história como se fosse um romance, para facilitar o acompanhamento da história. Mesmo assim, permanece uma grande quantidade de diálogos, que são adequados para atores representando a história sobre um palco ou no cinema (SHAKESPEARE, 2009, p. 02).

Editora Scipione

A Editora Scipione foi uma das pioneiras na iniciativa em produzir textos com a denominação adaptado de clássicos literários. Para tanto, foi criada uma das coleções mais antigas do catálogo, a Reencontro Literatura, “pensada para aproximar o leitor dos clássicos da literatura universal, por meio de adaptações feitas por grandes escritores”¹⁵¹. Milton (2002, p. 113), baseado em entrevista com Angelo Alexandref Stefanovits, editor dos clássicos adaptados da Série Reencontro, afirma que o propósito dessa série é a publicação de obras clássicas em edições acessíveis, para estimular e ajudar a desenvolver a leitura. Para isso, são necessários alguns procedimentos, tais como: reduzir a obra dita original ao tamanho de 80 a 96 páginas, selecionando os episódios mais conhecidos e omitindo outros; submeter as obras escolhidas à discussão com os revisores; usar linguagem simples, contemporânea e de acordo com a norma gramatical, evitando-se os períodos complexos, bem como notas de rodapé e referências sexuais. Semelhante concepção é apresentada por Sâmia Rios, atual editora de literatura infanto-juvenil da Scipione e responsável pela Série Reencontro, quando afirma que a estratégia comercial da empresa tem sido a de divulgar e promover as adaptações nas escolas, de acordo com o grau de desenvolvimento dos alunos (MONTEIRO, 2002).

Em se tratando das especificidades de transformação empreendidas nas obras que constituem o catálogo da *Bibliothèque Bleue*, constata-se semelhanças que muito se aproximam de critérios adotados nos textos adaptados atualmente. Para os catálogos franceses, Roger Chartier reforça a ideia de que a intervenção editorial visa à adequabilidade das obras às capacidades de seus destinatários. Segundo ele, essas transformações são de três espécies:

Encurtam os textos, suprimem os capítulos, episódios ou divagações considerados supérfluos, simplificam os enunciados aliviando as frases das orações relativas e intercalares. Dividem os textos criando novos capítulos, multiplicando os parágrafos, acrescentando títulos e resumos. Censuram as alusões tidas por blasfematórias ou sacrílegas, as descrições consideradas licenciosas, os termos escatológicos ou inconvenientes. A lógica deste trabalho de adaptação é dupla: tem por fim controlar os textos, submetendo-os às exigências da religião e da moral da Contra-Reforma, e pretende torná-los mais facilmente decifráveis por parte de leitores inábeis (CHARTIER, 1990, p. 129-130).

A criadora e antiga editora-chefe da mesma série da Scipione, Cristina Carletti, em uma outra entrevista concedida a John Milton, justifica a ênfase dada a determinados cortes:

idéias que fossem muito complexas para o jovem adolescente eram cortadas. Além disso, as alusões negativas aos católicos, chamando-os de

¹⁵¹ Informações disponíveis em <http://www.scipione.com.br/reencontro/literatura/home/>. Acesso 05/06/2009.

supersticiosos, foram eliminados no *Frankenstein*. Em *Cândido*, a sátira à Igreja Católica é explicada em uma introdução. Se a sátira à Igreja fosse omitida, uma boa parte do livro ficaria de fora, mas a Editora Scipione, uma editora comercial especializada em livros educativos, não poderia dar-se ao luxo de ter seus livros citados na lista-negra das escolas católicas (MILTON, 2002, p. 113).

Verificam-se, no discurso dos editores, muitas semelhanças de critérios para se fazerem os cortes entre as adaptações de hoje e as de séculos anteriores, a exemplo dos textos dos Retóricos e dos Iluministas, quando se subtraíam elementos que feriam os preceitos da Igreja, do Estado e da Moral.

Na Tabela 4 verificam-se os livros destinados a leitores entre 11 e 14 anos, correspondente à fase escolar do 6º ao 9º ano¹⁵²; estes formam a Coleção Reencontro Literatura, correspondendo a 42 obras adaptadas tanto estrangeiras quanto brasileiras.

Tabela 4 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público jovem: Série Reencontro

OBRAS	AUTOR	ADAPTAÇÃO
<i>Ilíada</i> <i>Odisséia</i>	Homero	José Angeli Roberto Lacerda
<i>Dom Quixote</i>	Cervantes	José Angeli
<i>Os Lusíadas</i>	Luís de Camões	Rubem Braga Edson R. Braga
<i>Robinson Crusoé</i>	Daniel Defoe	Werner Zotz
<i>O gato preto e outras histórias,</i> <i>Os assassinatos da Rua Morgue</i>	Edgar Allan Poe	Ricardo Gouveia ¹⁵³
<i>Ela</i> <i>As minas do Rei Salomão</i>	Henry Rider Haggard	Werner Zotz Idem
<i>O signo dos quatro,</i> <i>O mundo perdido</i> <i>O cão dos Baskervilles</i>	Arthur Conan Doyle	Laura Bacellar Ulisses Capozoli Telma Guimarães
<i>Alice no país das Maravilhas</i>	Lewis Carrol	Edy Lima
<i>As aventuras de Tom Sawyer</i> <i>O príncipe e o mendigo</i>	Mark Twain	Edy Lima Cláudia Lopes
<i>A ilha do tesouro</i> <i>O médico e o monstro</i>	Robert Louis Stevenson	Ary Quintella Edla Van Steen
<i>David Copperfield</i>	Charles Dickens	Hildegard Feist
<i>Ivanhoé</i>	Walter Scott	Jiro Takashashi
<i>Moby Dick</i>	Herman Melville	Werner Zotz
<i>O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda</i>	Thomas Malory	Ana Maria Machado
<i>Viagens de Gulliver</i>	Jonathan Swift	Cláudia Lopes
<i>O último dos moicanos</i>	Jean Fenimore Cooper	Sonia Rodrigues
<i>Os inocentes</i>	Henry James	Cláudia Lopes
<i>O Fantasma de Canterville</i> <i>O retrato de Dorian Gray</i>	Oscar Wilde	Rubem Braga Cláudia Lopes
<i>Razão e sensibilidade</i>	Jane Austen	Lídia Cvalcante-Luther

¹⁵² A editora organiza a Coleção em fase escolar, atendendo ao seguinte critério de sugestão de leitura: 11-12 e 13-14 anos, no entanto, para fins de organização deste estudo, incluímos todos os títulos adaptados em um quadro.

¹⁵³ A tradução, além da adaptação, de *O gato preto e outras histórias* foi feita por Ricardo Gouveia.

<i>O morro dos ventos uivantes</i>	Emily Brontë	Vilma Áreas
<i>Werther</i>	Goethe	Ângelo A. Stefanovits
<i>O natal do avaro</i> <i>O Sr. Pickwick em flagrantes</i>	Charles Dickens	Telma Guimarães Paulo Mendes Campos
<i>O Corcunda de Nore Dame</i> <i>Os Miseráveis</i>	Victor Hugo	Jiro Takashashi José Angeli
<i>Romeu e Julieta</i> <i>Hamlet</i> <i>Muito barulho por nada</i> <i>Sonho de uma noite de verão</i> <i>Tempestade</i> <i>A Megera Domada</i> <i>MacBeth</i> <i>Rei Lear</i> <i>Otelo</i>	Shakespeare	Leonardo Chianca Idem Idem Ana Maria Machado, Sonia Rodrigues Hildegard Feist Idem Idem Idem
<i>Antígone</i> <i>Édipo rei</i>	Sófocles	Cecília Casas
<i>A divina comédia</i>	Dante Alighieri	Cecília Casas
<i>Medeia</i>	Eurípedes	Sonia Rodrigues
<i>Candido</i>	Voltaire	José Arrabal
<i>Bem-Hur</i>	Lewis Wallace	Sonia Rodrigues
<i>O inspetor Geral</i>	Nicolau Gógol	Sylvia Orthof
<i>Perceval ou O conto do Graal</i>	Chrétien de Troyes	Lucília Garcez
<i>A fera e outras histórias</i>	Nicolau Liescov	Tatiana Belinky
<i>O crocodilo e outras histórias</i>	Fiódor Dostoiévsky	Tatiana Belinky
<i>Tartarin de Tarascon</i>	Alphonse Daudet	Rubem Braga
<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand	Rubem Braga
<i>Drácula</i>	Bram Stoker	Laura Bacellar
<i>Frankestein</i>	Mary Shelley	Cláudia Lopes
<i>Robin Hood</i>	Tradição oral	Joel Rufino dos Santos
<i>As mil e uma noites</i>	Tradição oral	Julieta de Godoy Ladeira
<i>El Cid – O herói da Espanha</i>	Tradição oral	Paulo Reginato
<i>Tristão e Isolda</i>	Tradição oral	Telma Guimarães
<i>Os três mosqueteiros</i> <i>O Conde de Monte Cristo</i> <i>A dama das camélias</i> <i>O homem da máscara de ferro</i>	Alexandre Dumas	José Angeli Idem Carlos Heitor Cony Telma Guimarães
<i>Amor de perdição</i>	Camilo Castelo Branco	Renata Pallottini
<i>O primo Basílio</i> <i>O crime de padre Amaro</i>	Eça de Queirós	Carlos Heitor Cony José Louzeiro
<i>O Ateneu</i>	Raul Pompéia	Carlos Heitor Cony
<i>Memórias de um sargento de milícias</i>	Manuel Antônio de Almeida	Carlos Heitor Cony
<i>O Cortiço</i>	Aluísio de Azevedo	José Louzeiro
<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	Lima Barreto	José Louzeiro
<i>Dom Casmurro</i>	Machado de Assis	Hildebrando A. de André
<i>A escrava Isaura</i>	Bernardo Guimarães	Guila Azevedo
<i>A moreninha</i>	Joaquim Manuel de Macedo	Renata Pallottini
<i>Iracema</i> <i>O Guarani</i> <i>Senhora</i>	José de Alencar	Renata Pallottini

Fonte: Scipione, 2009b.

Dos 42 livros adaptados da coleção Reencontro Literatura, a editora contemplou 28 títulos, rebatizado-a de Reencontro Literatura On-line, com projetos pedagógicos disponíveis

para *download* e impressão. Através da *web*, a Scipione disponibiliza o projeto, criado para dar subsídios às atividades do professor em sala de aula, permitindo-lhe realizar um trabalho criativo com seus alunos. Nele, os interessados têm acesso à biografia dos autores e adaptadores, ao contexto histórico em que as obras foram escritas, bem como a sugestões de atividades para se aplicarem os títulos em sala de aula, como propostas para a compreensão da obra. Os projetos desenvolvidos a partir de *Dom Quixote*, *Os Lusíadas*, *Macbeth*, *Otelo*, *Hamlet*, *Rei Lear*, *A tempestade*, *A megera domada*, *Muito barulho por nada*, *O homem da máscara de ferro*, *Ivanhoé*, *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*, *Robin Hood*, *Os três mosqueteiros*, *Viagens de Gulliver*, *As viagens de Marco Pólo*, *O ateneu*, *O cortiço*, *Memórias de um sargento de milícias*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Dom Casmurro*, *A escrava Isaura*, *A Moreninha*, *Iracema*, *O Guarani* e *Senhora* estão disponíveis no *site* da editora.

Esses projetos pedagógicos demonstram que o leitor tem consciência de que a leitura do clássico é feita pelo viés da adaptação, mostrando a relação do adaptador com as letras. Alguns deles, inclusive, são autores de renome, outros são menos conhecidos; e outros, simplesmente são professores e leitores íntimos de clássicos literários. Os projetos, ainda, ao apresentar passagens do texto da obra integral, mostram as possibilidades de se conhecer aquela obra. Além disso, muitas outras informações são postas de forma a ampliar o conhecimento da obra em estudo à medida que o autor e sua produção literária são apresentados dentro do contexto histórico-cultural, permitindo ao leitor buscar tais conhecimentos.

Na Série Reencontro, a obra *Odisséia*, de Homero, traz na capa “adaptação em português de Roberto Lacerda”, no entanto, na folha de rosto, vê-se “tradução e adaptação em português de Roberto Lacerda”, e, na nota de rodapé, a seguinte explicação: “traduzido e adaptado de *L’Odysé, poésie homérique*, texto estabelecido e traduzido do grego para o francês por Vitor Bérard, Ed. Les Belles lettres, 1953. 3 vols”.

Já discutiremos sobre as várias denominações dadas às reescrituras das obras, esclarecendo, inclusive, que algumas delas recebem ambas as expressões. As obras traduzidas e adaptadas por Monteiro Lobato ilustram bem essa categoria, mostrando que é uma prática comum no procedimento de reelaboração de textos para um público específico. Nesses casos pressupõe-se que as reescrituras passaram pelos dois procedimentos. No caso específico de a *Odisséia*, os editores deixam claro, talvez para garantir mais credibilidade ao processo, que Roberto Lacerda traduziu e adaptou esta obra a partir de uma versão francesa integral que, por sua vez, foi traduzida diretamente do grego.

A mesma série, contudo, apresenta a obra *Dom Quixote*, de Cervantes, somente com a inscrição “adaptação em português de José Angeli”. Levando em conta esses aspectos e sabendo que esta coleção é destinada ao mesmo público jovem, por que a diferença nos

procedimentos? Ou trata-se tão-somente de estratégia dos editores, tradutores e adaptadores para imprimir mais credibilidade à reescritura? O fato de Roberto Lacerda ter inscrito o texto fonte de onde reescreveu poderia ser uma demonstração para qualificar seu texto em detrimento do de Angeli que só traz a marca expressa da adaptação e não apresenta o texto-fonte utilizado? Se assim for, como assegurar a “fidelidade” da história de Homero, se o texto utilizado por Lacerda já é fruto de uma versão francesa do grego? Para darmos resposta a essas dúvidas, teríamos que fazer um trabalho de análise comparativa de todas as obras. Como este trabalho não tem esta finalidade, refletimos apenas sobre a dicotomia complexa da tradução/adaptação dos clássicos literários que circulam no mercado atual brasileiro, levando-nos a concluir que há dificuldades de se propor uma definição absoluta de ambos os domínios.

Os exemplos apresentados ao longo da Tese mostram que alguns textos são publicados como adaptados e traduzidos. Outros, entretanto, carregam a marca da tradução, mas se verificam estratégias da adaptação. Outros, ainda, conforme se verifica nos catálogos ora citados que, embora se registrem à primeira vista como adaptação, na verdade, são também traduzidos. Trata-se de uma complexidade da textualidade das reescrituras, compreendida nos termos “tradução”, “tradução e adaptação”, “adaptação”, e outros termos que denominem este último procedimento, que não mantém uma significação autônoma, posto que os significados são fixados pela perspectiva de estratégias discursivas utilizadas pelos profissionais que lidam com essas formas textuais, tendo em vista a concepção de leitor que estes têm em mente; muitas vezes justificadas nos prefácios ou nos paratextos que acompanham a história.

A polêmica das reescrituras não se dá somente em virtude dessa dicotomia complexa de tradução e adaptação em obras clássicas. Recentemente textos da literatura nacional também ganharam espaço no mercado livreiro. Obras como *O Guarani*, *Senhora*, *A moreninha*, *Iracema*, *A escrava Isaura*, *O Ateneu*, *Memórias de um sargento de milícias*, *O Cortiço*, *Dom Casmurro* e *Triste fim de Policarpo Quaresma* dividem com as estrangeiras a categoria adaptação nos catálogos de editoras brasileiras. Com esse novo filão do mercado livreiro, a dissensão parece mais acirrada porque não se acatam as razões para se adaptarem obras na mesma língua de origem. Algumas das justificativas, entretanto, para esse novo procedimento da adaptação, já foram dadas em capítulos anteriores, tomando como referência a adaptação das obras de Shakespeare, dos irmãos Lamb, que são vistas como legítimas em seu país de origem.

O escritor e produtor de diversas adaptações lançadas pelas editoras Ediouro e Scipione, Carlos Heitor Cony, referindo-se à sua própria adaptação de *O Ateneu*, obra produzida no final do século XIX por Raul Pompéia, apresenta as seguintes justificativas para as modificações feitas na obra adaptada:

Escrito em 1888, a linguagem e a técnica narrativa é de difícil penetração para o jovem habituado aos vocábulos e ritmos audio-visuais do cinema, da TV, do rádio, e até mesmo da história de quadrinhos, que devido à falta de som, cria onomatopéias que significam soco, tiro, calça rasgada, desabamento, explosão, beijo, ações repetidas como "esfrega, esfrega, esfrega", ou "dobra, dobra, dobra". Para dar um exemplo. Em "O Ateneu", o novato vai tomar banho de tanque (não havia piscina com água tratada, havia tanques com águas barrentas). Um veterano vem por trás e derruba o novato num caldo inesperado. Além do susto, o garoto bebe aquela água suja. Quando volta à superfície, reclama do veterano que o derrubou, chamando-o de perverso. Um jovem de hoje que usasse esta palavra em tal situação seria evidentemente um efeminado. Ao chegar neste trecho, pensei em trocar o "perverso" por um "filho da puta", que seria mais realista. Tendo em vista o público alvo, usei o "sacana". Creio que Raul Pompéia teria feito o mesmo, se escrevesse hoje a sua obra-prima. (CONY, 2007, p. 02).

A encomenda da Editora Scipione ao escritor era de “um texto atualizado”, portanto, passível de atualizações, no mínimo, linguísticas, considerando a distância de mais de um século entre os leitores, para atender a um público jovem escolar da atualidade. Pelas alterações do texto, descritas e justificadas pelo próprio adaptador, percebe-se que ocorrem no sentido de modernização da linguagem, o que não afetaria significativamente a obra de Raul Pompéia. Ainda que consideremos legítima a defesa de Cony, seria possível garantir que as atualizações mantenham a “essência” das obras? Quando se modifica um texto, visando a uma nova comunidade leitora, possivelmente outros efeitos de sentido são criados, em função também da própria interferência do adaptador na obra. Por mais que os adaptadores se mantenham fiéis àquela obra, eles não podem perder de vista que esta, dentro de uma concepção particular, precisa da reelaboração para se tornar acessível a um público para quem não foi originalmente destinada.

Assim como Carlos Heitor Cony, outros autores adaptaram obras de autores nacionais, e, embora tenham feito necessárias modificações de natureza linguístico-históricas, suprimido, inclusive, determinadas passagens, estas podem não sofrer alterações que comprometam a sua “essência”. Para tentar garantir isso, tem-se que contar com profissionais experientes que sejam dotados de sensibilidade artística.

Editora FTD

A exemplo das demais editoras, o catálogo da FTD *Literatura Juvenil 2008* apresenta para esta categorização os livros sugeridos do 6º ao 9º anos.

Tabela 5 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público jovem

OBRAS	AUTOR	ADAPTAÇÃO
<i>Dom Quixote</i>	Cervantes	Trad./Adap. Walcyrr Carrasco
<i>Viagem ao Centro da Terra</i>	Júlio Verne	Trad./adap. Walcyrr Carrasco
<i>Vinte Mil Léguas submarinas</i>	Júlio Verne	Trad./Adap. Walcyrr Carrasco
<i>Os Miseráveis</i>	Victor Hugo	Trad./adap. Walcyrr Carrasco
<i>Volta ao Mundo em 80 Dias</i>	Júlio Verne	Trad./Adap. Walcyrr Carrasco
<i>Os Três Mosqueteiros</i>	Alexandre Dumas	Trad./Adapt. Márcia Kupstas
<i>As Damas das Camélias</i>	Alexandre Dumas	Trad./Adap. W. Carrasco
<i>Sherlock Holmes Casos extraordinários</i>	Arthur Conan Doyle	Trad./Adapt. Márcia Kupstas
<i>Medeia: o amor louco</i>	Eurípedes	Luiz Galdino
<i>Maravilhas das Mil e Uma Noites</i>	S/A	Luiz Antonio Aguiar
<i>Os Doze trabalhos de Hércules</i>	S/A	História de Luiz Galdino
<i>O Rapto de Helena</i>	S/A	Texto de Luiz Galdino
<i>Teseu e o Minotauro</i>	S/A	História de Luiz Galdino
<i>Os Cavaleiros do Graal</i>	S/A	História de Luiz Galdino
<i>O Noviço</i>	Martins Pena	José Arrabal
<i>Prometeu Acorrentado</i>	Ésquilo	Antonio Carlos Oliveri

Fonte: FTD, 2008b.

Alguns dos livros que fazem parte do catálogo *Literatura Juvenil 2009* da FTD aparecem com a identificação do selo Projeto de Leitura, como *Dom Quixote*, *Os Miseráveis*, *Os Três Mosqueteiros*, promovido pela editora, cuja finalidade, conforme informa o catálogo, é “colaborar com educadores empenhados em fazer da leitura uma ferramenta para o conhecimento de si mesmos e do mundo”. O projeto intitulado Cultivando Leitores, o qual “envolve pais, professores, bibliotecários, escritores, editores e toda a sociedade”, conta, entre outras informações contempladas de como aprofundar reflexões acerca da formação do leitor, com resenhas da obra, dados sobre o autor, atividades interdisciplinares e indicação de outras obras que possam ter relação com o livro ora apresentado.

Percebe-se pelo catálogo que os editores não denominam a autoria a todas as obras, a exemplo de *O Rapto de Helena*¹⁵⁴, poesia da tradição oral do século XVII a.C., atribuída a Colutos. Trata-se de uma poesia épica da Antiguidade que conta o rapto de Helena, mulher do rei de Esparta, Menelau, pelo príncipe troiano Páris, conflito que culminou com a guerra de Tróia. O tema, portanto, já foi abordado pela épica de Homero e por outras tragédias da Antiguidade, mostrando que o mito de Helena continua sendo recorrente em outras obras.

Recomendada a partir do 9º ano se encontra a Coleção Grandes Leituras, espaço onde aparecem os clássicos da literatura portuguesa, traduzidos, e da brasileira. Assim como as demais editoras, a FTD traz obras adaptadas de autores como Camões, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Camilo Castelo Branco, Gil Vicente, Machado de Assis, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Manuel de Macedo, Aluísio Azevedo. Acrescidas às

¹⁵⁴ Há uma recente publicação de *O Rapto de Helena*, em edição trilingue (grego, latim e português) organizada por Fabrício Possebon, Milton Marques e Alcione L. Albuquerque. (COLUTOS, 2005)

obras de origem portuguesa traduzidas, observa-se também tradução de outras nacionalidades, a exemplo de *O Médico e Monstro*, de Robert Louis Stevenson, *O Mistério de Marie Rogêt*, de Edgar Allan Poe, e *Naufrágio de Golden Mary*, todas traduzidas por Lígia Cademartori.

Editora Escala Educacional

Sob a denominação adaptação de clássicos literários juvenis, a Escala Educacional se destaca apresentando duas coleções, indicadas a partir dos 12 anos: Literatura Mundial em Quadrinhos e Literatura Nacional em Quadrinhos, que transportam, para a linguagem versátil dos quadrinhos, obras consagradas, (ponto discutido em *Migração de gênero: outras formas de adaptar*); e Recontar Juvenil, coleção que apresenta 23 títulos da literatura universal adaptados para o público jovem ou para o leitor menos experiente, conforme anuncia o catálogo *Literatura Juvenil 2008-2009* desta editora.

Tabela 6 – Títulos de adaptações de clássicos literários para o público jovem: Recontar Juvenil

OBRAS	AUTOR	ADAPTAÇÃO
<i>Odisséia</i>	Homero	Luiz Galdino
<i>A Ilíada</i>	Homero	Luiz Galdino
<i>Dom Quixote</i>	Cervantes	Rosana Rios
<i>Os Lusíadas</i>	Camões	Luiz Maria Veiga
<i>As Viagens de Gulliver</i>	Jonathan Swift	Toni Brandão
<i>Sonho de uma noite de verão</i> ¹⁵⁵	Shakespeare	Antonio C. Oliveri Edu Otsuka
<i>Romeu e Julieta</i>	Shakespeare	Toni Brandão
<i>Hamlet</i>	Shakespeare	Toni Brandão
<i>Otelo</i>	Shakespeare	Leonardo Chianca
<i>A Megera Domada</i>	Shakespeare	Leo Cunha
<i>O Mercador de Veneza</i>	Shakespeare	Rodrigo Petronio
<i>Volta ao Mundo em Oitenta Dias</i>	Júlio Verne	Rosana Rios
<i>Vinte Mil Léguas Submarinas</i>	Júlio Verne	Isabel Vieira
<i>Viagem ao Centro da Terra</i>	Júlio Verne	Marco Bin
<i>A Ilha do Tesouro</i>	Robert Louis Stevenson	Telma Guimarães
<i>O Conde de Monte Cristo</i>	Alexandre Dumas	Leonardo Chianca
<i>Os Miseráveis</i>	Victor Hugo	Rosana Rios
<i>Robinson Crusoe</i>	Daniel Defoe	Marcelino Freire
<i>Poliana Moça</i>	Eleanor H. Porter	Giselda Laporta Nicolelis
<i>Oliver Twist</i>	Charles Dickens	Henrique Félix
<i>A Divina Comédia</i>	Dante Alighieri	Luiz Galdino
<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand	Januária Cristina Alves
<i>Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda</i>	Anônimo	Índigo

Fonte: Escala Educacional, 2009b.

¹⁵⁵ Embora este trabalho não tenha compromisso em estabelecer quais as obras adaptadas adotadas nas escolas, observamos que muitos desses textos fazem parte da lista de livros de leituras adotadas nas escolas de João Pessoa. A exemplo disso, registra-se a obra de Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, da editora FTD, adotada no Instituto João XXIII, para alunos do 6º ano. Esta, certamente, é uma abordagem que merece um estudo posterior.

A Coleção Recontar Juvenil até o ano de 2007 era denominada Série Reviver. De qualquer forma, em ambas as nomeações a prefixação indica tornar atual, reatualizar, portanto, obras clássicas literárias para leitores jovens e menos experientes, ou seja, “a linguagem pode ser ajustada aos tempos de hoje, modificando o *como se diz* algo e não o *que se diz*”, conforme afirmação dos editores desta coleção. No prefácio do livro *Poliana Moça* da Série Reviver, os editores, em justificativa da necessidade de adaptar uma obra literária, afirmam que esta surge quando há descompasso entre a obra e o leitor:

Considerando o leitor jovem, esse descompasso pode se dar por questões de informações históricas e culturais, por dificuldade de compreensão do conteúdo e da linguagem do texto e por distanciamento provocado pelo estilo de época do autor da obra. Se a fluência e o prazer da leitura são afetados, o leitor tende a se afastar do livro. Nesses casos, a adaptação é recomendável (PORTER, 2006, p. 03).

A fim de evitar o afastamento do leitor em virtude desses descompassos, os editores recomendam que os poemas épicos *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, bem como *Os Lusíadas*, de Camões, podem ser transformados em uma narrativa mais apropriada ao gosto e ao costume do leitor contemporâneo; ou, ainda, a peça de Shakespeare pode ser transformada em um agradável romance. Nesse sentido, os editores constataam que a adaptação não busca somente facilitar ou simplificar a obra, mas também aproximar e possibilitar um primeiro contato com um texto que muitas vezes sequer chegaria ao conhecimento do jovem ou até mesmo do adulto. Como vimos mostrando ao longo desta pesquisa, uma das possibilidades de uma obra chegar às mãos do leitor é por meio de um trabalho de reescritura, de forma tal, evidentemente, que não comprometa o texto primeiro. Sobre o trabalho do adaptador, já discutimos no capítulo que trata de *Modos de dizer a adaptação*.

A Coleção Recontar Juvenil traz, além do prefácio que discute a necessidade de adaptar os clássicos da literatura para o público juvenil, informações complementares sobre o autor, sobre a obra e seu tempo bem como a biografia do adaptador e do ilustrador. Ademais, acompanha o suplemento de leitura, cujo objetivo, segundo anuncia o catálogo *Literatura Juvenil 2008-2009* desta editora, é: “despertar o interesse do leitor; ampliar o vocabulário; permitir que os alunos estabeleçam relações entre as diversas áreas do conhecimento; possibilitar o debate de valores, normas e atitudes” (ESCALA EDUCACIONAL, 2009b, p. 20).

Em todos os catálogos pesquisados, observa-se a convivência harmoniosa de textos integrais e adaptados de clássicos da literatura. Para uma determinada fase escolar, as editoras parecem reconhecer a competência de leitura dos alunos, haja vista o volume ofertado de clássicos integrais para esse público. Nota-se que, de forma geral, a partir dos

12 anos, as principais obras da literatura já chegam às mãos desse leitor, publicadas por editoras nacionais de grande repercussão no mercado livreiro. Algumas das obras oferecidas pela editora Scipione, por exemplo, que se encontram em versões adaptadas para leitores em faixa etária entre 11/14 anos se apresentam em versão integral na Coleção Clássicos Scipione, a exemplo de: *Iracema*, *Senhora* – José de Alencar; *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – Machado de Assis; *O Ateneu* – Raul Pompéia, *O Cortiço* – Aluísio de Azevedo, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* – Lima Barreto, *Amor de perdição* – Camilo Castelo Branco, *O primo Basílio* – Eça de Queirós.

Pelas análises aqui desenvolvidas, observa-se um reconhecimento unânime por parte das editoras em oferecer livros fundamentais para a formação de leitores e que atendam a comunidades diversificadas de leitores, procedimento que não é recente. A Editora Vecchi, fundada em 1913 no Brasil por uma família de descendentes de italianos do mercado editorial de seu país, em uma mesma coleção, oferece tanto obras completas quanto adaptadas. A Coleção Obras-primas juvenis oferece, por exemplo, as obras *Pinnocchio*¹⁵⁶ e *Simbad, o Marujo*¹⁵⁷; esta, “especialmente adaptada para a juventude brasileira”; aquela, em edição completa. Ambas apresentam as mesmas configurações no padrão: livro cartonado, de grande formato e repleto de ilustração, além de representar igualmente narrativas que há muito caíram nas graças dos leitores mirins.

Através dos catálogos atuais, certifica-se que o maior volume de adaptações é constituído por obras estrangeiras, no entanto existem algumas nacionais que se servem da mesma intervenção editorial. Em relação às adaptações de clássicos nacionais, não se trata de conceber as obras de Machado de Assis ou de outros autores brasileiros mais adaptados como um mistério que precisasse ser desvendado e concorresse nos critérios para qualificar boa literatura. Trata-se apenas de reconhecer as dificuldades em recompor as camadas de significados e de ressonâncias dos fatos narrados em suas obras. Dificuldades, inclusive, que se aplicam até para leitores adultos, conforme revela a pesquisadora americana de obras machadianas que veiculam nos Estados Unidos, Daphne Patai, quando afirma: “Sei que meus alunos, especialmente os de graduação, e não de pós-graduação, têm muita dificuldade com ele [Machado de Assis], em entendê-lo, e talvez isso seja geral”. Se até para certos falantes nativos a leitura do “Bruxo do Cosme Velho” exige uma tradução astuciosa, o mesmo não é de se estranhar quando se é transportada para outra língua. É sabido que no Brasil a prosa literária tendia a ser prolixa, especialmente a do século XIX, apresentando narrativas longas e ornadas de descrições. Assim, para esse texto se tornar mais acessível

¹⁵⁶ COLLODI, Carlo. *Pinocchio*. 4 ed. Completa. Tradução direta de Mário da Silva. Ilustrações de Ramón Hespina. Rio de Janeiro: Editora Vecchi. (Coleção As obras-primas juvenis). S/D.

¹⁵⁷ *As mil e uma noites. Sinbad, O Marujo*. 3 ed. Edição especialmente adaptada para a juventude brasileira. Tradução de Lívio de Almeida. Ilustrações de Nils. Rio de Janeiro: Editora Vecchi. (Coleção As obras-primas juvenis). S/D.

a uma categoria de leitor, são operadas algumas modificações. Nesse processo, ainda que se mantenha fiel ao enredo das histórias, suprimem-se os dados julgados supérfluos, simplificam-se os períodos, eliminam-se inversões sintáticas e substitui-se vocabulário.

Vimos que adaptar clássicos estrangeiros é uma tradição no Brasil, no entanto, é recente a tendência para adaptação de clássicos nacionais voltados para o público escolar. A discussão acerca de sua legitimidade está longe de ser pacífica. Se de um lado, encontram-se partidários da posição de Monteiro Lobato, fundador de um projeto literário que visava mediar a tradição literária e o público infantil brasileiro, do outro, encontram-se os que questionam a validação desse tipo de texto em nome da infidelidade da obra primeira, posição mais exaltada quando se trata de adaptações de obras nacionais.

Em resposta à indagação, feita por Monteiro (2002) se há alguma diferença entre adaptação de clássicos nacionais e estrangeiros, Cony responde, veementemente, que fora do país as adaptações sempre existiram para formar novas gerações de leitores. Exemplifica esse fenômeno com as famosas obras de Shakespeare, um autor que considera impenetrável para um jovem de 12, 13 anos. E, mesmo para o jovem de expressão inglesa, tem de esperar a maturidade para ler Shakespeare no original. Nos contos de Charles Lamb, não – continua Cony –, pois as histórias ficam perfeitamente acessíveis e agradáveis para o público infanto-juvenil, e, hoje, Lamb, que prestou um serviço não só à cultura britânica como ao próprio Shakespeare, é aceito como cânone na literatura inglesa. Na defesa da concepção de que “adaptar é divulgar”, o autor estende sua resposta, exemplificando a entrada da literatura russa na França através das adaptações.

Os russos cultos, os intelectuais, a elite da Rússia imperial, todos dominavam o francês, podiam ler os grandes escritores franceses. Mas na França era diferente, ninguém da França sabia russo. Foi por meio de adaptações que o público francês descobriu a literatura russa, que era uma literatura segregada por causa do idioma, mais asiática que européia. As traduções do russo para o francês são posteriores ao sucesso dos textos adaptados, com suas histórias resumidas e recontadas em francês. O resultado disso a gente conhece bem. Pode-se dizer que uma fatia importante da literatura universal foi influenciada pelos russos. Púchkin, Dostoievski, Tchekov e Tolstói foram conhecidos, no ocidente, inicialmente, graças a adaptações (CONY, 2007, p. 02).

Tal posição, porém, não é unânime entre os intelectuais do Brasil. Ana Maria Machado, numa entrevista concedida a Monteiro, entende que não é necessário, porque não crê que nossos clássicos sejam tão distantes a ponto de precisarem de adaptação. Para ela, “precisariam, sim, de professores melhor formados, em condições de trazê-los à escola de modo vivo”. Concordamos com a autora no sentido de que a escola precisa, sim, de professores com melhor formação para trabalhar a leitura de clássicos em sala de aula, mas também acreditamos que, para certos leitores, algumas obras em sua integralidade, pelas razões já enumeradas, despertam pouco interesse no aluno. Tomando ciência disso, o

professor se vê obrigado a fazer seus próprios recortes, o que pode ser mais problemático, se se tratar de um profissional mal formado e de pouca identificação com a leitura de clássicos. Nesse caso, seria mais viável que esses recortes fossem feitos por mãos de profissionais qualificados que tenham sensibilidade e gosto artístico.

Discutindo sobre o processo de adaptação literária como forma de produção de literatura infantil, Coelho (1999) se mostra a favor da adaptação de literatura contemporânea estrangeira ou nacional, citando, inclusive, nomes como Kafka, Joyce e Guimarães Rosa. A autora atenta, porém, para a necessidade de rigor com tais reescrituras, para o que, se exigem pesquisa e árduo trabalho dos adaptadores, de forma a não comprometer os elementos constituintes da obra literária. Antunes e Ceccantini (2004, p. 88), embora reconheçam a importância de adaptação, discutem a posição da autora, lançando mão de uma série de questionamentos.

Qual o sentido de se reescreverem textos ainda muito próximos de nós, do ponto de vista da linguagem e das convenções estéticas? Em que medida já se torna possível divisar nesses textos a “matéria mítica” de que fala a pesquisadora, justificando a adaptação? Os obstáculos à recepção desses textos não se fariam igualmente presentes tanto para leitores jovens quanto adultos, em função de aspectos mais propriamente estruturais dos textos? Se os leitores não estão ainda maduros para esse tipo de literatura de sua própria época, por que dirigir-se a esses textos e não a outros? Não haveria, em meio à vastíssima produção cultural contemporânea, textos originais mais acessíveis ao jovem, que compartilhassem de visão de mundo semelhante à desses “clássicos contemporâneos” e de projeto literário com eles afinado?

As questões levantadas pelos autores merecem atenção, especialmente quando relacionam com o problema dos extremos com que se tratam os clássicos, entre a banalização e a sacralização, conforme já foi discutido. Assumindo a autoria de diversas adaptações que estão no mercado livreiro hoje, lançadas primeiro pela Ediouro, e, mais recentemente, pela Scipione, Carlos Heitor Cony (2007) alude para a denominação clássico adaptado que se aplicava, até bem pouco tempo, a obras estrangeiras, contudo, atualmente, clássicos em vernáculo são igualmente adaptados para o público alvo, que é exatamente o escolar. Contrariando a crítica que concebe esse texto como “crime”, “plágio” ou “falta de vergonha das editoras e dos autores das adaptações”, o autor, reforçando a defesa das adaptações de obras nacionais, enumera uma série de argumentos que justificam a adaptação de clássicos tanto estrangeiros quanto nacionais. Cony considera que a versão em prosa das peças de Shakespeare, feita pelos irmãos Lamb, para o jovem de fala inglesa, “em nada prejudicaram o valor, conteúdo e forma da obra shakesperana, pelo contrário, a valorizaram, pois habitua o estudante, desde cedo, a conhecer os dramas e comédias que integram a prateleira mais nobre da literatura universal”. Outro exemplo dado pelo autor e adaptador, para um primeiro contato com textos clássicos por meio de adaptações, é O

Capital, de Karl Marx. Embora não se enquadre no gênero literário, a obra é considerada complexa e de acesso limitado a poucos, razão pela qual – segundo Cony – foi divulgada, e ainda o é, por meio de diversas adaptações, sendo a mais popular a de Calviero.

Na defesa contundente das adaptações de clássicos, o autor ainda comenta o valor desse procedimento na perspectiva de leitor iniciante, quando assegura que foi Monteiro Lobato o nosso pioneiro em adaptar clássicos. “Meu primeiro contato com ‘D. Quixote’ e ‘As viagens de Gulliver’, duas obras fundamentais em minha formação humana e literária, foram seus textos, até hoje republicados”. Observa-se, portanto, que a leitura de textos adaptados remete, sem dúvida, para a formação do leitor, não sendo, entretanto, a única forma de ele ter acesso à cultura literária.

5.3 Migração de gênero: outras formas de adaptar

No portal eletrônico da Academia Brasileira de Letras, entre as várias seções no espaço destinado a Machado de Assis – Biografia, Bibliografia, Produção Acadêmica, Machado na imprensa, Machado na ABL – encontra-se o item Adaptações, envolvendo os diversos suportes nos quais são apresentadas recriação de obras machadianas nas seguintes categorias: Literatura e HQ (História em quadrinhos); Cinema, TV e Vídeo; Teatro e Ópera; Música e Dança; LP e CD; e, por último, Rádio. Embora todos esses suportes sejam uma demonstração das várias possibilidades de leitura da obra e sobre a obra machadiana, nos interessa, para este trabalho, a categoria Literatura e HQ. Na divisão denominada Literatura, é apresentada desde a bibliografia de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *O Alienista*, lançadas na Coleção Clássicos em Cordel pela Editora Nova Alexandria, até a Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos, publicada pela editora Escala Educacional; esta última com indicação do link da referida editora para os internautas leitores que se interessarem por ler Machado em HQ. Na divisão nomeada HQ, se repete o anúncio da coleção em quadrinhos, acrescentando os nomes dos dois contos de Machado de Assis – *Uns braços* e *O enfermeiro* – e o nome do desenhista e adaptador, Francisco Vilachã; responsável também pela adaptação de *Ideias do Canário*, com orientação do site onde está disponibilizado o conto. O termo adaptação aqui assume um significado vasto. É atribuído à produção de Machado de Assis, recontada sob muitas formas, que circulam em vários suportes; mas também pode ser sinônimo de resumo em, por exemplo, no conto *Ideias do Canário* em que o quadrinista sintetiza a sua criação: “Eis aqui o resumo da narração”. Ademais, no campo da Literatura, a Academia, além de reconhecer, autoriza a leitura de um texto literário pelo viés das histórias em quadrinhos. Nos catálogos de algumas editoras, as adaptações de clássicos também estão disponibilizadas em HQs, conforme apresentados.

5.3.1 Adaptação de clássicos para histórias em quadrinhos: “um vôo de balões pela nossa literatura”

A adaptação não contempla apenas os tradicionais gêneros textuais escritos consagrados ou outras formas de interartes, como a música, o cinema, as artes visuais, mas também novas formas artísticas, ainda que sem lugar assegurado no sistema acadêmico, dentre as quais histórias em quadrinhos. No Brasil nomes como Ziraldo, Maurício de Sousa, Jaguar, Henfil, Laerte, Glauco, Luiz Gê, Miguel Paiva, Cesar Lobo, Angeli fazem parte de uma longa lista de desenhistas que se destacam na área de quadrinhos. O gênero que se convencionou Histórias em Quadrinhos ou HQs, originário da França no século XIX, teve seu primeiro registro em nosso país em 1869, publicado na revista *Vida Fluminense* por Ângelo Agostini, embora a primeira revista especializada no gênero, a *Tico-Tico*, só tenha sido lançada no ano de 1905.

A Editora Brasil-América, fundada em 1945 pelo jornalista Adolfo Aizen, considerado o pioneiro e maior editor das HQs no Brasil, foi uma das mais importantes editoras de história em quadrinhos do país, firmando-se como a principal editora do gênero nos anos 50 e 60. A Ebal, como era conhecida, além de vender livros infantis, era a única especializada nesse tipo de publicação. Difundiu no Brasil, com crescente sucesso entre os mais jovens, textos diversificados, desde os super-heróis dos comic books (revistas em quadrinhos) dos EUA, entre eles, Super-Homem, Batman e Homem-Aranha, até a publicação de versões em quadrinhos de clássicos da literatura, além de uma quadrinização da Bíblia¹⁵⁸. Do pioneiro dos quadrinhos tem-se o exemplo de *A História de Chapéuzinho vermelho em 144 figurinhas coloridas*, adaptada na década de 50 do século passado, conforme apresentação neste capítulo. Desde então, o gênero vem ganhando adeptos, especialmente, do público jovem, o que justifica a 6ª posição do *ranking* na opção de preferência de gêneros mais lidos no Brasil¹⁵⁹.

Se considerarmos a concepção não tão distante de que utilizar na escola as Histórias em Quadrinhos constituía sacrilégio, na suposição de que comprometiam a formação cultural do jovem¹⁶⁰, as HQs conquistaram uma respeitabilidade surpreendente no país como uma expressão artística relevante do mundo contemporâneo. Essa posição contestadora, decorrente na noção de texto “nas classes” ligado à pureza dos valores da civilização

¹⁵⁸ Dados extraídos da Revista *Problemas Brasileiros*, nº 368, mar/abr 2005. Disponível: http://www.sescsp.net/sesc/revistas_sesc/pbl/ Acesso 23/08/09.

¹⁵⁹ A Bíblia, os livros didáticos, o romance, a literatura infantil e a poesia ocupam, respectivamente, o *ranking* na opção de preferência de gênero pelos leitores brasileiros, conforme aponta resultados da última pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”.

¹⁶⁰ Sobre esta posição, Lajolo e Zilberman (1988, p. 132), quando tratam das leituras para jovens leitores entre 1945-1965, são da opinião que “se a escola e os educadores começavam a combater a na época tão propalada nefasta influência das histórias em quadrinhos na suposição de que elas prejudicavam a formação do jovem – eles foram incapazes de perceber a infiltração do processo produtivo da cultura de massa na sua aliada mais importante, a literatura infantil”.

ocidental e cristã, advém de setores conservadores oriundos do meio acadêmico, da crítica literária, de associações políticas e meios de comunicação social, imbuídas de motivações políticas, que veem a adoção desse gênero textual e o acesso a ele como dissolução moral e pedagógica das instituições escolares.

Embora na última década de 90, quando foi criado o Programa Nacional Biblioteca da Escola¹⁶¹, do MEC, já pudesse adotar HQs em sua lista, somente a partir do edital do PNBE/2006 esse gênero passou a fazer parte dos títulos adquiridos pelo Programa com 14 obras. Desde que viraram política governamental, o número cresce, integrando as listas de compras pelo programa do Governo que distribui livros às bibliotecas da rede pública. Conforme dados apresentados pelo MEC, em 2008 foram selecionadas 16 obras de narrativas em quadrinhos e, este ano, chegam a ser 23, entre os 540 publicados, os títulos que chegarão às escolas, do 6º ao 9º anos¹⁶². Segundo atesta Marcelo Soares, diretor de políticas de formação, materiais didáticos e tecnologias da Secretaria de Educação Básica do MEC, “o que permitiu a entrada dos quadrinhos no programa foi o aporte de recursos e a convicção de que HQs são importante ferramenta para o desenvolvimento do gosto pela leitura.” Ele ainda acrescenta que “a linguagem provoca o aluno a ingressar com prazer no universo literário”¹⁶³. As Histórias em Quadrinhos, ou “a nona arte” como citam alguns, legitimadas, portanto, pela política de governo, que abastecem as bibliotecas escolares, entram na sala de aula como prática de leitura capaz de atrair leitores iniciantes a adentrarem desde cedo no mundo da literatura.

A 7ª Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), ocorrida em julho deste ano, é uma amostra do vigor da arte narrativa das Histórias em Quadrinhos. A festa foi aberta justamente com uma mesa sobre quadrinhos, composta por Rafael Grampá, Rafael Coutinho, e os gêmeos Gabriel Bá e Fabio Moon. Estes últimos foram vencedores do Prêmio Jabuti deste ano na categoria “Melhor livro didático e paradidático de ensino fundamental ou médio”, com a versão em quadrinhos para o clássico *O Alienista*, de Machado de Assis, contido nos títulos do acervo do PNBE 2009. Para Fábio Moon, o melhor da Flip, no que concerne ao mundo de leitura do gênero HQs, “é que as pessoas que

¹⁶¹ O PNBE, cujo objetivo é promover “o acesso à cultura e o incentivo à formação do hábito da leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência”, atende desde a Educação Infantil até o Ensino Médio, distribuindo obras que incluem textos em prosa (novelas, contos, crônica, memórias, biografias e teatro), obras em verso (poemas, cantigas, parlendas, adivinhas), livros de imagens e livros de Histórias em Quadrinhos. Em 2009, as publicações foram distribuídas para as séries/anos finais do Ensino Fundamental e para o Ensino Médio. Já em 2010, será a vez das escolas de Educação Infantil e de séries/anos finais de Ensino Fundamental receberem. Disponível: <http://lce.mec.gov.br/>. Acesso 03/08/2009.

¹⁶² Sobre a avaliação e a seleção das obras do PNBE 2009, segundo informa o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE, foram realizadas pelo Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Também contribuíram mestres e doutores de São Paulo, Distrito Federal, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, profissionais com múltiplas experiências, entre as quais a docência na educação básica e a formação de professores. Disponível: <http://www.fnede.gov.br/> Acesso 03/08/2009.

¹⁶³ Cf. artigo “E os gibis contra-atacam”, extraído da revista *Língua Portuguesa*, edição 46.

gostam de ler literatura vão perceber que em quadrinhos podemos tratar de temáticas mais cotidianas, ou urbanas, ou mesmo mais fantásticas, que trazem uma voz de autor do mesmo jeito que ocorre na literatura".¹⁶⁴

Assim, em um país onde as Histórias em Quadrinhos ocupam tal privilégio entre os leitores, não se estranha o fato de as editoras utilizarem o gênero para aproximar leitores dos clássicos literários. A Editora Ática, por exemplo, foi uma das que criou as coleções Clássicos em quadrinhos e Clássicos brasileiros em HQ que, aliando quadrinistas e textos literários, tem como propósito "apresentar ao leitor uma versão próxima do clássico original, tanto no texto quanto na caracterização de época" (ÁTICA, 2009b).

Na indicação dos Clássicos em Quadrinhos, o Catálogo da Ática *Literatura Infantil e Literatura Juvenil 2008/2009* sugere, para leitor a partir de 10/11 anos, fase correspondente ao do Ensino Fundamental entre o 5º e 6º anos, o contato com alguns clássicos adaptados para História em Quadrinhos, artifício linguístico e visual atrativo para essa idade. A justificativa para utilização desse gênero textual é dada no interior do próprio catálogo:

Semear o gosto pelos clássicos nos leitores dos primeiros anos do Ensino Fundamental II exige cuidados especiais. Ainda é cedo para fazê-los adentrar em densos romances, mas não para levá-los a conhecer os enredos e discutir os temas explorados pelos grandes escritores. As graphic novels dessa coleção são o melhor caminho para isso: além do recurso visual atraente, as adaptações levam a assinatura de grandes autores da literatura juvenil brasileira (ÁTICA, 2009b, p. 18).

Assim, várias peças teatrais de William Shakespeare; *A Ilíada* e *A Odisséia*, de Homero; *Dom Quixote*, de Cervantes; entre outros mitos e lendas medievais ganham mudanças não somente no ato de recontar, mas na forma como é recontada por meio de novo formato, com modelo linguístico e ilustração próprios do gênero. Nesse aspecto, a editora assegura, através da coleção Clássicos em Quadrinhos, adaptada e ilustrada por Márcia Williams, que as crianças terão seu primeiro contato com "obras clássicas da literatura universal de um jeito muito diferente: em quadrinhos! Os livros seguem as histórias originais, mas com dose extra de humor." (ÁTICA, 2009a, p. 137). Conforme se percebe em meio à coleção de textos curtos e linguagem acessível ao público infanto-juvenil, aparecem os nomes dos respectivos tradutores, com exceção de *A Ilíada* e *A Odisséia* e *Dom Quixote*, cujas adaptações foram feitas a partir do texto denominado original. Com base nessa informação, algumas indagações podem ser levantadas quanto à legitimidade das obras de Homero e Cervantes: essas merecem mais credibilidade porque a adaptadora escolheu uma tradução oriunda diretamente do original grego e espanhol? Ou, se esse critério avaliativo for pertinente, como justifica o selo FNLIJ dado aos quadrinhos de Shakespeare quando não há

¹⁶⁴ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/>. Acesso 22/07/2009.

menção à transformação do texto a partir do “original” inglês? Assim, seja baseada em um suposto original, seja a partir de uma tradução, a adaptação dos textos de Shakespeare e de Dom Quixote, reunidos nesta coleção, certamente, recebeu aprovação, posto que estes vêm acompanhados com a premiação do selo “altamente recomendável”, dado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, uma instituição, criada há mais de 40 anos, cujo objetivo principal é promover a leitura e divulgar livros de qualidade para crianças e jovens. Nesse aspecto, é sabido que os selos de aprovação conferem credibilidade à obra.

Já na indicação para a Coleção Clássicos brasileiros em HQ, as adaptações foram feitas a partir do romance *O Guarani*, de José de Alencar, com arte de Luiz Ge e roteiro Ivan Jaf; e do conto *O Alienista*, Machado de Assis, com arte de Cesar Lobo e roteiro de Luiz Antonio Aguiar. No último catálogo da editora, em que se reconhece a incorporação das HQs no processo de aprendizagem como um recurso importante e fácil de ser usado em sala de aula, aparecem algumas sugestões de como se trabalhar com quadrinhos na escola:

Ao utilizar a HQ como ponto de partida para debates, o professor tem em mãos um ótimo material para refletir sobre temas de natureza histórica, literária e ética. Em *O Alienista*, por exemplo, pode-se discutir os limites entre a razão e a loucura, assunto recorrente no final do século XIX, quando o livro de Machado de Assis foi escrito; ou mesmo buscar outras referências artísticas da época e compará-las ao original e à HQ (ÁTICA, 2009b, p. 87) .

Nota-se nessa atividade que combina palavra e imagem que seus criadores são pessoas envolvidas com o trabalho artístico da linguagem. Na seção do catálogo, “Com a palavra, o adaptador”, Ivan Jaf, ao confessar que transpor os clássicos de nossa literatura, dentre os quais *O guarani*, para a linguagem das histórias em quadrinhos era um sonho alimentado, declara que “sempre soube que, para além do virtuosismo literário de José de Alencar, seus livros mais célebres eram relatos de aventura eletrizantes”. Segundo Jaf, Peri é um super-herói que poderia encarar fácil os modernos Batman e o Homem-Aranha porque o índio “segura no ombro um pedaço de montanha, vence no braço uma onça, luta sozinho contra uma tribo inteira e no final ainda se dá bem com a mocinha”. Lajolo (2004) parece corroborar a opinião do quadrinista quando, em justificativa em *Como e por que ler o romance brasileiro*, cita *O Guarani* como um romance feito sob medida, para o imaginário de uma nação como o Brasil, que tinha se libertado de Portugal recentemente:

Na história também amiudavam-se rivalidades entre diferentes povos indígenas, suas práticas cotidianas, cerimônias, crenças, hábitos alimentares e práticas medicinais. O resultado é um impressionante mural no qual se movimentam grandes massas humanas orquestradas pelas mãos do narrador, que conduz seu leitor de um lado para outro entre flechaços, tiros de arcabuz, gritos de guerra e acidentes de caça (LAJOLO, 2004, p. 119).

O leitor mais hábil certamente não teria dificuldade em apreciar, à moda de Alencar, o painel dos costumes dos primeiros habitantes de nossa terra, entretanto alguns desavisados da opulência vocabular do narrador podem não saborear, ainda, as aventuras ocorridas nos primeiros séculos da colonização brasileira, opção que pode ser dada por meio das adaptações para conhecer a intensa rivalidade entre brancos e índios, índios e brancos e brancos.

Participante ainda da Coleção Clássicos brasileiros em HQ, Luis Aguiar, experiente em criar e desenhar histórias para livros destinados a todas as idades, confessa sua paixão literária pelo Bruxo ao afirmar que *O Alienista* “é não só a novela mais popular de Machado de Assis – o Bruxo, minha paixão literária –, como uma das suas obras em que ele cometeu as maiores ousadias em relação às crenças e convenções do seu tempo”. O roteirista dessa adaptação para quadrinhos ainda acrescenta que o alienista Simão Bacamarte, um personagem imortal da literatura, é “divertido e ao mesmo tempo profundamente dramático, universal, humano”. Outro que crê na importância dos clássicos literários para as HQs é o vice-coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicação e Arte/USP, Roberto Elísio dos Santos, que faz a seguinte afirmação:

As adaptações da literatura para outra linguagem, como a televisiva, a cinematográfica ou a dos quadrinhos, sempre aguçam a curiosidade por parte do público em relação à obra original. Nos quadrinhos, a literatura sempre foi uma fonte de inspiração para os artistas (ÁTICA, 2009b, p. 84).

A Escala Educacional é outra editora que disponibiliza também grandes obras da literatura reconstituídas em quadrinhos nas coleções Literatura Mundial em Quadrinhos e Literatura Brasileira em Quadrinhos. Na primeira, encontra-se o clássico universal *Dom Quixote*, de Cervantes; na segunda coleção, entretanto, é apresentado maior número de grandes obras de autores nacionais consagrados. Tem-se na série brasileira: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antonio de Alcântara Machado; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Um músico extraordinário*, *O Homem que sabia javanês*, *A Nova Califórnia*, *Miss Edith e seu Tio*, de Lima Barreto; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *A Cartomante*, *O Alienista*, *O Enfermeiro*, *A Causa Secreta* e *Uns Braços*, de Machado de Assis.

Em artigo no qual discute a linguagem dos clássicos como obstáculo à leitura das novas gerações, Timm (2005) relata uma experiência de prática de leitura em sala de aula para alunos do 9º ano da escola pública com o romance do século XIX *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo. A pesquisadora e professora da UNIGRAN-MS justifica a opção da narrativa em virtude da reportagem divulgada pela *Revista Nova Escola* na qual Ana Maria Machado sugere a leitura do romance carioca, explicando que “apesar de a linguagem ser do século retrasado, o tema não o é. Ainda hoje, amores, desejos e viagens

são assuntos que interessam aos jovens” (BENCINI, 2003, p. 51). Exposto à turma um pouco sobre o contexto histórico da época, a biografia do autor, o enredo do romance e sobre as diferenças existentes entre a linguagem da época e a atual, Carla Rossane Timm, seguindo orientações de procedimento dadas por Machado, percebe a princípio empolgação, especialmente vinda das meninas. Passados alguns dias, no entanto, para surpresa da professora, observou-se desânimo total por parte dos alunos: “alguns diziam somente que o livro era muito ‘chato’, outros que não estavam entendendo e, finalmente, alguém mencionou que chato e cansativo era ficar procurando no dicionário o significado das palavras incompreensíveis”. Reconhecendo a linguagem como elemento provocador da dificuldade de compreensão dos alunos, a professora resolveu, então, contar oralmente a história de *A Moreninha* para a turma, e, em seguida, apresentar-lhe uma edição especial do romance adaptado para quadrinhos, da editora Brasil-América de 1975 feita por Naumin Aizen, o que foi recebido com muito interesse. Terminada a experiência, uma aluna se manifestou com a seguinte declaração: “Pôxa, mas a história é bem legal, só que lendo o livro a gente não curte assim”. A professora, por sua vez, constatou que precisava fazer algo mais do que solicitar a leitura e falar da importância dos livros clássicos aos seus alunos.

Nós, professores de literatura, tendemos, sim, a valorizar os clássicos, e nada impede que o continuemos a fazê-lo, contanto que encontremos meios de oferecer, aos alunos, leituras mais agradáveis, e sem os traumas da “obrigação” de ler para ter nota ou aprovação no vestibular. Precisamos almejar muito mais do que isso, como ir ao encontro da formação de leitores, que lêem porque entendem que é preciso, mas acima de tudo porque gostam, porque sentem prazer em ler.

Assim, criar textos envolvendo o entrosamento entre duas linguagens por autores que possuem intimidade com o texto literário pode ser uma excelente estratégia de professores para aproximar leitores de séries iniciais escolares de clássicos da literatura universal, que, em virtude de serem considerados histórias que se passam em outras épocas e contextos sociais diferentes e com uma linguagem julgada difícil, transformem-se em leitura inacessível.

5.3.2 Interferência nos clássicos literários

Ana Maria Machado (2002) conta que ganhou *Reinações de Narizinho* aos cinco anos de idade, e desde então nunca deixou de se deliciar com esse universo. Compartilhou dele com seus filhos, e eles adoraram. Recentemente, tentou repetir o mesmo processo com

seus netos, porém sem sucesso, porque encontrou dificuldades em compartilhar com as crianças um universo com o qual não havia identidade. A autora confessa que precisou explicar o que era Carochinha, contar a história do Pequeno Polegar para depois prosseguir adiante com as histórias de Monteiro Lobato. Diante do fato, ela se dá conta da “enormidade do risco que corremos – em pouco tempo poderemos ter o pesadelo de gerações que não conseguem entender a literatura atual porque não conhecem os clássicos que a precederam.” Para Ana Maria Machado, “toda literatura sempre se fez em cima de diálogo com as obras anteriores, de um contágio daquela escrita com os livros lidos pelo autor. Sem esse permanente intercâmbio, não se escreve”. A autora segue afirmando que hoje se reconhece esse diálogo como intertextualidade, mas revela que antes que surgisse tal denominação, os textos sempre trocaram referências entre si, conversavam uns com os outros nas leituras de cada indivíduo que se aproximou deles, de cada autor que os criou. Segundo ela, Monteiro Lobato representa uma comprovação evidentiíssima desse fenômeno.

Depois de Lobato, outros autores, de forma mais sutil ou mais direta, produziram textos que confirmam o discurso de Ana Maria Machado. Os catálogos pesquisados dão exemplos inúmeros. Pedro Bandeira já nos presenteou com sua *Alice no país da mentira*, Carlo Frabetti criou *Alice no país dos números*, Ruth Rocha criou seu *Romeu e Julieta*, *A Cinderela das bonecas*. Assim, novas histórias são produzidas a partir de velhas histórias.

5.3.2.1 Novos personagens em velhas histórias

Além das adaptações expressamente registradas como tais, o catálogo da Editora Scipione *Literatura Infantil e Informativos 2008-2009*, como sugestão para leitores entre 7-8 anos, incorpora na Coleção As Trigêmeas, as “irmãs mais famosas da tevê e dos livros”, personagens de renomes nos clássicos infantis como: *As Trigêmeas e Branca de Neve e os sete anões*, *As Trigêmeas e Chapeuzinho Vermelho*, *As Trigêmeas e Barba Azul*, *As Trigêmeas e Cinderela*, *As Trigêmeas e João e Maria*, *As Trigêmeas e o Pequeno Polegar*. Nessa coleção, o humor é o principal elemento que atrai a atenção dos leitores quando, com a participação da Bruxa Onilda – a quem é destinada uma coleção das aventuras e confusões de uma bruxa divertida e atrapalhada –, as irmãs Teresa, Ana e Helena “interferem nos clássicos infantis, provocando muita confusão.”

Tal procedimento é semelhante ao de Monteiro Lobato, no século passado, quando incorporou em sua obra para crianças personagens dos contos de fadas, monstros e heróis gregos, cavaleiros medievais, além de uma infinidade de alusões a manifestações culturais de tempos remotos e atuais, entre os quais o cinema e o desenho animado. A boneca Emília, Narizinho, Pedrinho e toda a turma do Sítio do Picapau Amarelo viviam se cruzando com todos esses personagens, vivendo aventuras do mundo encantado.

A interferência nos contos de fadas, no entanto, parece não ser suficiente para as confusões armadas pelas irmãs aventureiras, visto que isso se dá em outras histórias as quais nem sempre foram produzidas especialmente para crianças, mas que muito as agradam, a exemplo das inclusas na Coleção Contos Fantásticos das Trigêmeas, quais sejam: *A ilha do Tesouro*, *Moby Dick*, *Robinson Crusoé*, *Robin Hood*. Assim, as Trigêmeas – com base em um dos clássicos da literatura infanto-juvenil escrito por Robert Louis Stevenson em 1883; no romance do autor americano Herman Melville em 1851; no romance do inglês Daniel Defoe, escrito em 1719; e na história de um dos maiores heróis míticos da Inglaterra, Robin Hood – invadem a ilha do tesouro, onde há piratas e tesouros enterrados; viajam às escondidas em um navio atraídas à procura de baleias; vão parar na ilha de Robinson Crusoé; e, finalmente, visitam a floresta, onde se encontra o herói fora-da-lei, o "Príncipe dos ladrões". Dessa forma, as meninas aventureiras vivem uma série de aventuras ao lado de personagens célebres da literatura universal.

A editora ainda traz outras possibilidades de leitura dos contos de fadas ao apresentar *Chapeuzinho Vermelho*, *O sapo e a princesa*, *Os músicos de Bremen* e *A galinha dos ovos de ouro*, recontados por Júlio Emílio Braz, na Coleção Outro Lado da História. Conforme é anunciado no catálogo, “com ironia e bom humor, os livros desta coleção recontam tradicionais histórias infantis sob uma nova ótica, colocando em xeque os conceitos de bem e mal e permitindo a discussão de temas como ambição, orgulho, vaidade, preconceito e retidão de caráter” (SCIPIONE, 2009a, p.101).

Em *Chapeuzinho Vermelho*, a história é narrada por um Lobo Mau que se sente indignado e injustiçado com a reação dos humanos à sua condição de animal carnívoro. Já em *O sapo e a princesa*, a fábula é recontada sob a ótica do sapo, um príncipe desencantado, que se sente arrependido por ter deixado sua vida simples para se casar com uma princesa interesseira. Na versão *A galinha dos ovos de ouro*, a história é narrada pela própria galinha que reconhece a ganância e a ingratidão do seu dono, mesmo depois de tê-lo livrado da pobreza com seus ovos de ouro. Em *Os músicos de Bremen*, a história, por sua vez, é contada na perspectiva do burro visivelmente decepcionado com o excesso de vaidade e orgulho do gato, do cachorro e do galo, seus amigos. Diferentemente da versão convencional dos contos – que mostram, respectivamente, um lobo mal que segue seus instintos devoradores; um príncipe plenamente satisfeito com o amor de uma linda e generosa princesa que o desencantou; a ambição desmedida do homem que o impede de reconhecer atos de bondade e desprendimento; e fiéis companheiros que se solidarizam com a dor humana –, nessa coleção, Júlio Braz, para contar o outro lado de algumas histórias infantis, se utiliza do artifício da paródia, que consiste na “recriação de viés crítico, com intenção cômica ou satírica” (AZEREDO, 2009, p. 99). Para o autor, na paródia, “o texto

fonte não é apenas o ponto de partida. Ele permanece entrevistado no espaço do texto recriado, sem o que se perde o efeito de sentido da paródia”.

5.3.2.2 “Releituras” de clássicos: outras maneiras de ler

Escritores renomados, apropriando-se de obras pertencentes à tradição literária, criam outras histórias para estimular a leitura de clássicos da literatura portuguesa e brasileira entre os leitores mais jovens. Descobrimos os Clássicos é uma coleção formada por 20 livros sugerida para leitores do 8º ao 9º anos da fase escolar. A coleção não se enquadra no formato do texto adaptado, mas se apropria de uma obra, pertencente ao cânone literário, utilizando-a como escopo para produzir outro enredo, de forma que o leitor se inteire de muitas informações acerca do clássico o qual o autor tomou como motivação de escrita.

Tomemos como exemplo um livro dessa coleção: *Guarani na mão, O Guarani no coração*, de Moacyr Scliar. A narrativa conta a história de Tato e seus amigos que participam de um concurso para “selecionar a melhor adaptação, para filme ou vídeo, de uma cena da obra *O Guarani*, de José de Alencar”. Como o próprio título sugere, o enredo do livro remete à célebre obra de Alencar, lançada em 1857, que será passada para outro suporte, e, para tanto, o candidato a cineasta e toda equipe necessitam tomar conhecimento da obra, considerada uma das mais populares que circularam por aqui em meados do século XIX. Como estratégia para despertar a atenção do leitor, o editor inicia o prefácio do livro – intitulado *Amor e aventura num romance que atravessou o tempo* – afirmando que “Tato e seus amigos jamais imaginaram que iriam se apaixonar por um livro escrito no século XIX, do qual até então só sabiam que se tratava de um clássico da literatura nacional”, e finaliza afirmando que Scliar oferece em seu livro um duplo prazer: “a oportunidade de conhecer um romance que vem fascinando os leitores desde que foi escrito no século XIX e a história de um grupo de adolescentes determinados a realizar um sonho... e que graças a *O Guarani* acabam vivendo uma experiência inesquecível.” Assim, à medida que Scliar vai contando as peripécias do grupo de amigos, os leitores vão conhecendo a epopeia indianista entremeada de trechos, da fala do narrador de 1ª pessoa, que é o próprio Tato, das falas dos demais personagens. Além disso, a forma como os subtítulos são nomeados – “De como *O Guarani* atravessou o século e entrou em nossas vidas”, “De como encontrei José de Alencar – e ele sobreviveu”, “De como encontramos os personagens de *O Guarani*” ou “De como Peri mata a onça – e conquista de imediato a nossa admiração” – provoca a incitação do jovem a descobrir a sucessão de acontecimentos a respeito da obra

alencariana¹⁶⁵. Encorajamento visível aparece já no início do livro quando é dito pela voz do narrador que “*O Guarani*, de José de Alencar, é um livro que marcou a cultura brasileira. Para mim, é mais do que isso. *O Guarani*, de José de Alencar, marcou a minha vida. Esta é a história que eu gostaria de contar a vocês”. A provocação à leitura de Peri e Cecília por parte do narrador permanece ao confessar o seu encantamento no final do livro:

Como eu disse, esta história ocorreu há bastante tempo. [...] Não vejo mais o pessoal [os amigos], mas de uma coisa estou seguro: todos eles guardam boas lembranças da nossa aventura. Que representou varias descobertas. Em primeiro lugar, a descoberta de Alencar: o preconceito que tínhamos contra *O guarani* acabou se transformando em paixão, à medida que fomos nos aprofundando na obra. Mas não é sempre assim? As coisas não mudam? No rio que corre por nossas vidas, muitas palmeiras vão surgindo e sumindo no horizonte. Ficam os sonhos, ficam as paixões. Já não temos a câmera na mão, mas teremos sempre *O guarani* no coração (SCLIAR, 1998, p. 113-14)

No depoimento do narrador, percebe-se a resistência inicial dos jovens leitores em relação à obra alencariana, mas superada, à medida que se aprofundavam na leitura, mostrando a sensibilidade de Scliar em anunciar a naturalidade dessa reação ao mesmo tempo que aponta possibilidades de encantamento provocada pela referida obra. Nessa perspectiva, são válidos citar os depoimentos do próprio José de Alencar e de Marisa Lajolo, inseridos, respectivamente, no romance *O Guarani* e em *Como e por que ler o romance brasileiro* (2004).

No Prólogo de *O Guarani*, Alencar anuncia que aproveitou as suas horas de trabalho para copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrou em um armário da casa, quando a comprou, abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, prevenindo o leitor de que “encontrará cenas que não são comuns atualmente”. Por antecipação, o próprio Alencar informa ao leitor a desatualidade do manuscrito da história do século XVII que ele e Carlota [sua prima] decifraram nos longos serões das noites de inverno no século XIX. Apesar da tentativa de remoçar a história, ainda hoje alguns leitores têm dificuldades de entender a obra alencariana.

A estudiosa e leitora de histórias romanescas, Marisa Lajolo (2004), no capítulo “Histórias da história invadem o romance”, discorrendo sobre o sucesso do formato que ganhou preferência entre escritores de todos os tempos e lugares, reconhece as dificuldades no texto de Alencar. Mesmo constatando, na receita do romance que traz para seus enredos episódios e personagens históricos, *O Guarani* como um formato que inaugurou o sucesso do gênero no Brasil que deu certo com leitores brasileiros e se manteve como um dos mais canônicos de nossa literatura, Lajolo admite que o “formalismo de sua linguagem” é capaz de “assustar leitores mais desavisados” porque “desde a cena

¹⁶⁵ No final da obra, o leitor ainda dispõe de um apêndice – “Outros olhares sobre *O Guarani*” – no qual mostra como outros artistas se inspiraram na obra de José de Alencar.

de abertura – a descrição de uma senzala –, o livro tende a provocar engulhos em leitores de estômago mais sensível. Engulhos e uma certa indigestão vocabular”. Mais adiante menciona que, em algumas passagens, o “leitor às vezes perde o fôlego (e a paciência ...) com a opulência vocabular do narrador”. A partir dessas informações, em que pese o reconhecimento do valor cultural dessa e de muitas outras obras de teor semelhante para os brasileiros, não podemos rechaçar certos leitores que abdicam de textos cuja linguagem lhes é pouco familiar a ouvidos acostumados a um vocabulário mais contemporâneo. Considerando a distância das convenções linguístico-estéticas, uma vez que muitas palavras e expressões já estão hoje em desuso, como uma das dificuldades de acesso às obras literárias, uma opção é oferecer uma releitura¹⁶⁶ ou adaptação, de maneira a prepará-los quando mais jovens para, mais tarde, apreciá-las, dando-lhes o seu devido valor. Assim, o livro de Scliar como os demais da Coleção Descobrindo os Clássicos podem oportunizar a aproximação dos jovens junto aos clássicos literários, quando trazem à tona, em uma linguagem atualizada, grandes obras da literatura. Ei-las¹⁶⁷:

Tabela 7 – Títulos de “releituras” de clássicos literários para o público jovem: Descobrindo os Clássicos

TEMA	OBRA	AUTOR
<i>Dom Casmurro</i> – Machado de Assis	<i>Dom Casmurra e o seu Tigrão</i>	Ivan Jaf
Memórias de Brás Cubas – Machado de Assis	<i>O vôo do hipopótamo</i>	Luiz Antonio Aguiar
<i>Esaú e Jacó e Memorial de Aires</i> – Machado de Assis	<i>O tempo que se perde</i>	Luis Antonio Aguiar
O Alienista – Machado de Assis	<i>O mistério da casa verde</i>	Moacyr Scliar
Contos de Machado de Assis	<i>O mundo é dos canários</i>	Luiz Antonio Aguiar
<i>O Cortiço</i> – Aluísio Azevedo	<i>Dez dias de Cortiço</i>	Ivan Jaf
<i>O Mulato</i> – Aluísio Azevedo	<i>Longe dos olhos</i>	Ivan Jaf
<i>O Ateneu</i> – Raul Pompéia	<i>Onde fica o Ateneu?</i>	Ivan Jaf
<i>O Guarani</i> – José de Alencar	<i>Câmera na mão, O Guarani coração</i>	Moacyr Scliar
<i>Iracema</i> – José de Alencar	<i>Iracema em cena</i>	Walcir Carrasco
<i>Senhora</i> – José de Alencar	<i>Corações Partidos</i>	Luiz Antonio Aguiar
<i>Lucíola</i> – José de Alencar	<i>Uma gruta bonita</i>	Luiz Antonio Aguiar
<i>Os Sertões</i> – Euclides da Cunha	<i>O sertão vai virar mar</i>	Moacyr Scliar
<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i> – Lima Barreto	<i>Ataque do comando P.Q</i>	Moacyr Scliar
<i>Memórias de um sargento de milícias</i> – Manuel A. de Almeida	<i>Era no tempo do rei</i>	Luiz A. Aguiar
<i>O crime do padre Amaro</i> – Eça de Queirós	<i>Memórias de um jovem padre</i>	Álvaro C. Gomes
<i>O primo Basílio</i> – Eça de Queirós	<i>A prima de um amigo meu</i>	Álvaro C. Gomes
<i>Os Lusíadas</i> – Camões	<i>Por mares há muito navegados</i>	Álvaro C. Gomes
<i>Auto da barca do inferno</i> – Gil Vicente	<i>Auto do Busão do inferno</i>	Álvaro C. Gomes
Poesia de Castro Alves	<i>O amigo de Castro Alves</i>	Moacyr Scliar

Fonte: Scipione, 2009b.

¹⁶⁶ A coleção foi sugerida como uma prática de leitura pelas pesquisadoras Carla Rossane Timm e Inês Satalini de Paulo, que alegam ser a linguagem dos clássicos um obstáculo na leitura das novas gerações. Cf. (TIMM e SATALINI DE PAULO, 2005). Disponível em: <http://www.unigran.br/interletras/> Acesso 3/7/2007.

¹⁶⁷ O quadro segue a estrutura Tema, Obra e Autor para mostrar a correspondência entre o texto clássico literário e sua respectiva releitura.

Ao analisar os catálogos das editoras aqui estudadas, em que as obras são organizadas conforme a idade do leitor e/ou o ano escolar, observa-se que uma mesma obra pode acompanhar fases distintas de idade. Obras inaugurais da literatura Ocidental como a *Ilíada* ou a *Odisséia* acompanham cronologicamente as fases do leitor. A exemplo disso, tomemos a Editora Scipione que oferece na Coleção Mitos Gregos livros que apresentam histórias da mitologia grega para leitores iniciantes entre 7-8 anos, tais como: *Ícaro, o menino que podia voar*, *Odisseu e o cavalo de madeira*, *Perseu e a monstruosa medusa*. Para os leitores entre 9-11anos o pensamento grego lhes é oferecido nas narrativas míticas como *Teseu e o Minotauro*, *O vôo de Ícaro*, *Os doze trabalhos de Hércules*, além das adaptações da própria *Ilíada* e a *Odisséia*, que se repetem no catálogo juvenil sugeridas para leitores entre 11-12 anos¹⁶⁸.

Outras editoras igualmente publicam tanto adaptações de Homero, a exemplo de *Ruth Rocha conta a Ilíada* e *Ruth Rocha conta a Odisséia*, ambas da Editora Companhia das Letras, como obras que tratam de episódios isolados da mitologia clássica com o intuito de aproximar a cultura grega e romana das crianças brasileiras. São exemplos dessa modalidade: *As Peripécias de Pilar na Grécia*, de Flavia Lins Silva, da Editora Jorge Zahar, incluindo, ainda, um glossário de mitologia grega para crianças; *Entre Deuses e Monstros*, de Lia Neiva, da editora Nova Fronteira; *Presente de Grego*, de Elenice Machado, da Lis Gráfica e Editora. Sobre a intimidade da cultura clássica no universo infantil, é válido lembrar a defesa de Monteiro Lobato, no século passado, quando permitiu a livre circulação entre a Grécia Antiga e o Sítio do Picapau Amarelo em muitas de suas criações literárias.

Os leitores mais hábeis, evidentemente, podem contar com muitas traduções em Português das obras de Homero, tanto em verso como em prosa. A mais antiga tradução brasileira data do século XIX, feita por Odorico Mendes, em 1874, em versos decassílabos. No século XX, temos a de Carlos Alberto da Costa Nunes, feita em 1962, na qual tenta manter a métrica original do poema, e ainda a tradução de Haroldo de Campos, em versos que buscam resgatar a sonoridade do original grego. Publicada recentemente em três partes (bilíngues), Donaldo Schüller subdividiu a segunda epopeia de Homero em: *Odisséia I: Telemaquia*, *Odisséia II: Regresso* e *Odisséia III: Ítaca*.

As reescrituras são formas de preservar referências culturais de nosso patrimônio, que por vezes são condenadas ao desconhecimento ou à não compreensão em virtude das distâncias linguístico-estéticas. Nesse esteio, Antunes e Ceccantini (2004) se perguntam como alguém imagina um típico adolescente dos dias de hoje, ainda que de classe econômica privilegiada, entregue aos dois volumes de um *D. Quixote*. Segundo os autores,

¹⁶⁸ As adaptações de a *Ilíada* e a *Odisséia* foram feitas por autores diferentes para as duas fases de idade sugeridas, conforme mostram os quadros da Editora Scipione.

a impossibilidade dessa leitura integral, porém, não deve ser a razão para um jovem leitor deixar de ter acesso a elementos básicos da história do cavaleiro da triste figura, embora reconheçam que talvez o caminho da adaptação não ofereça a mesma verticalidade do mergulho no que eles chamam de original.

Nota-se, a partir das análises dos catálogos da Ática, Scipione, FTD e Escala Educacional uma certa homogeneização no que se refere à repetição das obras adaptadas, fato indicativo de que a seleção do *corpus* para adaptação parte do princípio seletivo de obras pertencentes ao denominado cânone da literatura, e com o mesmo critério avaliativo de obras que se encontram em domínio público, e por essa razão as editoras estão eximidas de pagar direitos autorais.

Nessa perspectiva, chamamos de adaptação esse procedimento geral que, mediante intervenção editorial diversa, demonstra formas várias de reescrever uma obra clássica, conforme registramos. Nesse sentido, adaptar, portanto, não significa comprometer, necessariamente, o texto-fonte em todos os seus aspectos funcionais, semânticos e estruturais. Afinal, muitos acadêmicos, a maioria dos professores e alunos, mesmo quando leem uma tradução, acreditam estar lendo um texto “fiel” e “legítimo” do autor que o produziu. E, quando leem a adaptação, são informados, textualmente, que se trata de “adaptação”, ou de um texto “recontado por...”, ou “contado por...”, ou ainda “reconto de...”, além de outros termos variantes que dão uma ideia ao leitor de estar lendo uma reescritura, envolvendo, portanto, o reconhecimento de modificações empreendidas naquela obra.

As obras aqui apresentadas consistem em uma matéria que mereceria um trabalho mais alentado de análise, mas nosso objetivo, no momento, é apresentar um panorama das adaptações que circularam e circulam no país, a partir do qual podemos perceber que essa atividade propicia aos leitores em idade escolar o contato inicial com grandes obras da literatura universal e nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando o livro se torna um objeto menos raro, menos confiscado, menos distintivo pela sua simples posse, são as maneiras de ler que se encarregam de mostrar as distâncias, de manifestar as diferenças socialmente hierarquizadas.

Roger Chartier (1990)

Por meio de uma perspectiva histórico-cultural, este estudo permite-nos compreender como objetos e práticas da cultura letrada de tempos remotos continuam vigorando ainda hoje, ainda que sob uma tentativa de ordenamento em que pesem certas prescrições de um discurso resistente, que, a nosso ver, não se sustenta. A história do livro e da leitura nos mostra que essas práticas estão impregnadas de permanências da tradição mas também de rupturas, promovidas em virtude das transformações dos leitores e dos contextos. Sobre essa questão, Chartier (2002a) contraria toda crítica literária ou história cultural que considere a materialidade do texto e suas modalidades de transmissão ou de representação desprovidas de importância. Para ele, a identificação dos efeitos estéticos e intelectuais dos significados produzidos através de quaisquer formas textuais é fundamental para a compreensão, em toda sua historicidade, das múltiplas formas de recepção e de apropriação dos textos, sejam literários ou não.

Depois de apresentadas ao longo da História diversas formas de transmissão de um mesmo texto reservado a diferentes públicos, podemos verificar que a relação que ainda se mantém atualmente com os clássicos da literatura, como um objeto invariável e intocável, não se firma. Tal concepção encontra fundamentação, quando partimos do princípio – defendido por Eagleton (2003, p. 17) – de que “nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis”. Considerando ser essa uma das razões pelas quais os juízos de valor que constituem a literatura são historicamente variáveis, propomos, nesta Tese, uma reflexão sobre a adaptação e suas práticas de leitura, responsáveis pelas significações dos clássicos literários para uma grande quantidade de leitores.

A multiplicação de programas e projetos de incentivo à leitura, a quantidade de livros no mercado, resultante do pleno desenvolvimento do setor editorial brasileiro, bem como da diminuição do analfabetismo, alcançando níveis inéditos na história da educação, são reflexos de que nosso país lê, de que nossos jovens leem. E, nos projetos de fomento à

leitura, é inegável a participação dos textos clássicos literários reescritos para leitores em plena formação. Se há discordâncias desse tipo de suporte, sob a alegação de não ser o texto o “original” ou de estarmos à mercê da indústria mercadológica, essas merecem ser discutidas quando se descobre que o farto volume de obras adaptadas no mercado hoje constitui uma forma de ler, registrada há tempos, possível de promover ao leitor o direito de partilhar de uma herança humana comum – o acesso à literatura.

Parafraseando a poetisa brasileira Cecília Meireles, não se trata de apresentar aqui uma predileção entre *Isto* ou *Aquilo*. Afinal, a adaptação atende a determinados leitores em certa época de suas vidas, embora o fato de o texto adaptado oferecer condições de estabelecer contato com os clássicos não signifique, necessariamente, que todos se converterão em leitores do texto dito integral. O mais importante é que, com a mediação através de formas adaptadas, é possível entrar em contato com a herança deixada pelos nossos antepassados, capaz de emocioná-los esteticamente e de interferir em suas vidas, discutindo valores, favorecendo opções morais. Ler, mais tarde, integralmente essas obras é uma outra história que merece também ser contada.

Segundo Ana Maria Machado (2001, p. 136), cada um de nós tem o direito de conhecer, ainda que em linhas gerais, as grandes obras literárias do patrimônio universal, tais como: a Bíblia, a mitologia greco-romana, a *Ilíada* e a *Odisséia*, o teatro clássico, as epopeias medievais, *Dom Quixote*, a obra poética de Shakespeare e Camões, *As Mil e uma noites*, os contos populares, os grandes poemas, romances e obras teatrais que nos foram legados. Conforme já reiteradamente mencionado, vários desses contatos se estabelecem pela primeira vez na infância e na juventude pelo viés da adaptação, abrindo caminhos que depois poderão ser percorridos novamente ou não, mas já funcionam como uma sinalização de que, conforme assegura uma das maiores adaptadoras de nosso país, “esta história existe... Está ao meu alcance. Se eu quiser, sei onde ir buscar”.

Nessa perspectiva, as adaptações podem proporcionar uma leitura contemporânea da Antiguidade ou de outras épocas, recorrendo a atualizações linguísticas e formais, condensação, omissões e acréscimos, estratégias já utilizadas para disseminação da leitura entre épocas e culturas diversas. As narrativas de muitos séculos passados são recontadas, reescritas em um outro suporte, revelando como os clássicos continuam plenos de significados em nossos dias, já que, do ponto de vista histórico-cultural, os textos adaptados são escolhidos a partir de certos cânones, com o claro objetivo de disponibilizar aos destinatários uma leitura mais fluente das grandes obras pertencentes à literatura.

Contados em versão integral ou adaptados, seguindo a história original ou de uma forma inusitada, os clássicos da literatura mundial nos fazem refletir sobre valores e atitudes que nos acompanham em nossa vida. As editoras disponibilizam sua linha de publicações em catálogos – material que nos possibilitou apresentar um panorama dos clássicos

literários disponíveis no mercado editorial –, oferecendo às escolas, professores e alunos material pedagógico-didático para a formação educacional do ser humano. Embora sem o devido reconhecimento de sua contribuição para a formação da identidade cultural das nações, a adaptação, juntamente com a tradução, foi utilizada como intercâmbio cultural entre os povos. Assim, por mais desconsiderada que seja, a atividade de reescritura é relevante no que concerne ao intercâmbio de cultura mundial; e, mesmo no que diz respeito às adaptações nacionais, estas se tornam importantes quando o propósito é diminuir as distâncias temporais e linguísticas entre obras e leitores, que se encontram um tanto quanto aquém de convenções linguístico-estéticas do leitor contemporâneo. Nesse sentido, corroboramos a ideia de Monteiro Lobato (1964, p. 128) de que a “literatura dos povos constitui o maior tesouro da humanidade, o povo rico em tradutores faz-se realmente opulento, porque acresce a riqueza de origem local com a riqueza importada. Povo que não possui tradutores torna-se povo fechado, pobre indigente, visto como só pode contar com a produção literária local”.

Este trabalho procura contribuir para refletirmos sobre a história das adaptações como objetos culturais que serviram de suporte material para a formação educacional brasileira, perspectiva com a qual podemos restabelecer a fé nas reescrituras como textos que não substituem a obra integral, mas que, para uma determinada época da vida do leitor, possibilita o acervo dos primeiros contatos com a literatura universal. A adaptação historicamente esteve sempre ligada ao universo pedagógico da escola, razão pela qual podemos observar seu papel relevante no que se refere ao cultivo e interesse pelos clássicos da literatura universal. Essa antiguidade da qual se cercam as adaptações representa uma manifestação que, de certa forma, afiança a legitimidade desse procedimento.

O ranço de uma concepção de que os textos adaptados afetam a obra integral parece não lograr êxito, visto que tais textos circulam há tempos, e de forma mais intensa no Brasil desde que serviram aos propósitos do projeto de modernização sociocultural do país, quando os textos em edições portuguesas, em conjunto com as francesas e inglesas, foram abasileiradas, a fim de afastar os padrões linguísticos lusitanos. Decorridos mais de cem anos, não havendo, pois, mais necessidade de defender a missão patriótica nem difundir e estabelecer nossa linguagem castiça, é notável a quantidade de títulos disponíveis e diversificados de adaptações junto às nossas crianças e jovens com o objetivo de proporcionar o conhecimento de grandes obras literárias. A circulação desses textos teve grande amparo na escola, onde figurava mais notadamente seu público leitor, e, assim, o gênero se sobressaiu entre os leitores jovens, chegando à atualidade sem comprometer as leituras consideradas integralmente dos clássicos.

Em face disso, mesmo que a crítica acadêmica, dentro de suas concepções estéticas, não reconheça novas práticas de leitura que se propõem a formar leitores, a quantidade de adaptações que circularam/circulam no mercado brasileiro demonstram a sua vitalidade junto ao público leitor de nosso país. Decerto, o valor estético só servirá a algum propósito se os livros forem lidos; caso contrário, podem-se buscar novos paradigmas de leitura, de forma que se apresentem outras possibilidades de os leitores adentrarem em textos que se insiram na cultura universal. Nesse aspecto, são recorrentes nas editoras as mesmas obras integrais que se prestam à adaptação, conforme se comprova nos quadros apresentados, a partir das análises dos catálogos editoriais.

Com base nesta pesquisa, pode-se afirmar que a adaptação não se constitui de um texto “marginalizado”, “menor”, “infiel”, ou de outras atribuições negativas que descaracterizam as obras de grandes escritores da literatura nacional e universal, ao contrário, estabelece um diálogo à altura com essas obras. Reconhecemos a sua aceitabilidade mediante a inscrição explícita como tal, justificada em função do público a quem se destina. Ainda que assim se considere, a leitura da adaptação não está necessária ou estritamente relacionada apenas ao público infanto-juvenil, uma vez que não se exclui tomá-la como uma prática de leitura que se abre a um leitor adulto e pouco proficiente na competência da leitura de clássicos; ademais, ao evidenciar a inscrição da reescrita das obras na literatura, mostra como um procedimento que se estabeleceu em muitas épocas da História.

Retomar na História marcas de textos semelhantes às adaptações de hoje no mercado brasileiro é uma forma de recompor a história de uma outra forma de ler, atribuindo-lhe um outro olhar que não o de texto “menor”. Essa compreensão só foi possível graças aos estudos e reflexões de teóricos e autores que deixaram entrever em seus discursos, prefácios e notas referências sobre as relações de reescrituras de obras clássicas. Em vista disso, debruçamo-nos sobre o passado para melhor compreender a prática dessa atividade tão exercida atualmente, e quão pouco valorizada, proporcionalmente, é em certas instâncias das letras. As respostas podem continuar não sendo satisfatórias, e, de certa forma, é compreensível, porque discutimos acerca de convenções e esteriótipos arraigados no meio acadêmico; mas, no geral, sem pretensão de parecermos levianos – por dessacralizar o texto literário –, nem visionários, por considerar legítimas as adaptações, temos consciência de que contribuímos para ampliar as reflexões sobre uma forma possível de se lerem os clássicos da literatura.

Acreditamos que a adaptação não pode substituir o texto integral, ela atua como uma introdução, pois apresenta a obra aos leitores ainda claudicantes, pouco familiarizados com a literatura, representando o papel de desvelar ao leitor iniciante os textos que fazem parte do acervo literário universal. Por conseguinte, ela tem o mérito de ser lida,

efetivamente, por um contingente de leitores, que não a rejeita, como ocorre nos casos de obras mais exigentes em sua proposta estética. Nesse sentido, a adaptação pode assegurar a leitura da obra pelos leitores em formação, sem comprometer as exigências próprias do mundo da arte, sendo possível a conciliação entre a qualidade literária e a possibilidade efetiva de leitura das obras.

Como se sabe, no largo campo de títulos lançados todos os anos no mercado livresco, muitos são oriundos de reescrituras, recriações, recontagem de produções literárias pertencentes ao cânon. Não seria justo que, em nome do esnobismo academicista estéril, as adaptações não fossem levadas em conta. Reconhecer a adaptação como objeto de importância na formação desses leitores é valorizar o próprio gênero da literatura infantil e juvenil, e igualmente promover a prática de leitura ainda pouco desenvolvida de forma igualitária entre os estratos sociais. Afinal, tais textos constituem um gênero importante para despertar os leitores iniciantes, ainda mais se considerarmos o Brasil um país de tradição iletrada, com muitos problemas na área da educação e, conseqüentemente, na formação de leitores. Este estudo, portanto, permitiu territorializar outras possibilidades de prática de leitura capazes de contribuir efetivamente na formação de leitores, cumprindo o papel social e democrático como deve ser o da leitura.

Este trabalho não tornou visível apenas o papel fundamental desempenhado pelas adaptações ao longo da História, *pari passu* ao desenvolvimento da pesquisa, também trouxe à tona um ilustre crítico e pesquisador do século passado que “coletou material de diversas fontes, textos de historiadores, livros de memórias, obras de sociólogos e folcloristas; juntou catálogos de livreiros e editores; realizou observações diretas em bibliotecas gerais e especializadas; ouviu pais e mestres, e escreveu, ele próprio livros para crianças”¹⁶⁹. Leonardo Arroyo merece um trabalho de pesquisa mais acurado de forma a reconhecer sua contribuição nas análises de bens culturais do nosso país bem como pelo seu trabalho de influir em novas pesquisas, como esta ora apresentada. A confissão de Arroyo (1990), no Prefácio do Autor, em *Literatura Infantil Brasileira*, ao afirmar que o ensaio “é fruto de longos e pacientes anos de pesquisas, pesquisas pessoais, sem rigor de equipe como seria ideal, movida apenas pela alegria de uma velha dívida que deveria ser paga, e cujas origens se perdem na infância do autor”, só confirma que é o meio acadêmico que está em dívida no reconhecimento do trabalho desse educador e estudioso da cultura nacional.

No processo cheio de idas e vindas, dúvidas, angústias, mas também de satisfação, na realização desta Tese, quando tudo vai tomando forma e a história “nasce”, vemos a nossa contribuição para a história do livro e da leitura tributo também para o exercício das

¹⁶⁹ Extraído do Prefácio de Lourenço Filho, em 1967, para o livro de Leonardo Arroyo *Literatura Infantil Brasileira*.

atividades do educador, o que convida a refletir sobre certos discursos mantidos acerca da sacralização da leitura bem como sobre a imposição de obras de um cânone, o qual hoje reconhecemos como relativo e variável, conforme a seleção de quem o faz.

Refletir sobre os usos e circulação das adaptações de clássicos literários é tentar romper com uma representação de que o processo de leitura é homogêneo para todos os leitores em todas as épocas. Restabelecer, pois, o percurso histórico desse gênero é mostrar como seus usos e circulação permaneceram na atualidade, de forma a perceber as adaptações literárias como um acervo de leitura e de conhecimento, que com seus recursos temáticos e formais, podem apresentar o vasto legado da poética universal. Nesse processo, as leituras conhecidas, integrais ou adaptadas, as relidas, as de que eu já tinha ouvido falar e somente agora pude fazê-las, certamente, colaboraram na seleção do objeto e desenvolvimento desta pesquisa.

Desse modo, esperamos ter colaborado para a história literária e cultural, no sentido de refletir sobre o reconhecimento de práticas de leitura que são importantes para a formação de crianças e jovens. Embora tivéssemos intenção, *a priori*, de manter uma postura mais impassível em relação à adaptação e determo-nos apenas em seguir seu percurso histórico, como uma justificativa para explicar o volume dessas obras atualmente no mercado livreiro, acabamos por imprimir em nosso discurso uma visão valorativa, dando visibilidade às adaptações bem como na história intelectual e cultural da humanidade ao longo dos séculos, e, por conseguinte, desmistificando certas posições acerca de novas formas de ler. Assim, se nos perguntassem o porquê de se adaptarem clássicos da literatura destinados a um público jovem, certamente nos utilizaríamos de resposta semelhante à da escritora Ana Maria Machado¹⁷⁰:

Para que elas agucem a curiosidade e funcionem como um “trailer”, mostrando que existe aquela obra, tem aquele clima e trata daquilo — um dia a obra pode ser buscada em sua íntegra. Ou, pelo menos, para dar uma visão geral do patrimônio cultural que todos herdamos e não vamos conseguir ler em sua totalidade. Para que possamos depois ler outros livros, posteriores aos clássicos, e entender suas alusões e referências, por exemplo.

¹⁷⁰ Entrevista concedida a Monteiro (2002).

REFERÊNCIAS

Fontes Teórico-literárias

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

_____. *Cultura Letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Unesp, 2006.

ABREU, Márcia e SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2005.

_____. Letras, Belas-Letras, Boas Letras. In: BOLOGNINI, Carmen Zink Bolognini (Org.) *História da literatura: o discurso fundador*. Campinas: Mercado de Letras, 2003a.

_____. *Os Caminhos dos livros*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2003b.

_____. (Org.) *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

_____. (Org.) *Leituras no Brasil*. Campinas: Mercado Aberto, 1995.

AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Os miseráveis nos rodapés do Jornal do Comércio: uma tradução integral e semântica*. Simpósio Internacional Victor Hugo, Gênio sem Fronteiras. 8ª ABRALIC. UFMG: Belo Horizonte, MG. 2002. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/victorhugo/anais>. Acesso 23/03/2008.

ALENCAR, José. Benção Paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. Primeiro volume. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1872. Disponível: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/biblioteca/> Acesso: 14/08/2009

AMADO, Jorge. Livros Infantis. In: LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

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

ANDRADE, Carlos Drummond. José Lins. In: REGO, José Lins. *Menino de Engenho*. 52 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

ANTUNES, B. e CECCANTINI, J.L.C.T. Os clássicos entre a sacralização e a banalização. In PEREIRA, Rony F.; BENITES, Sonia A. L. *À Roda da Leitura: língua e literatura no jornal Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Salvador: UFBA, Ilhéus: UESC, 1999.

ÀRIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARROJO, Rosemary. *Oficina da tradução: a teoria na prática*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2002.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. Redigida de Acordo com a Nova Ortografia. São Paulo: Editora Publifolha, 2009.

AZEVEDO, Fernando de. A formação e a conquista do público infantil. In: LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

AZEVEDO, Ricardo. *Elos entre a cultura popular e a literatura*. Disponível: <http://www.ricardoazevedo.com.br/> Acesso em 25/07/2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Socorro de F. Pacífico. A hora e a vez dos clássicos na escola. *Presença pedagógica*. V. 14, N° 79. 2008a. p.35 a 41.

_____. *Alva e Ideia*: duas revistas e um passado para a vida literária paraibana do século XIX. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/>. Acesso: 20/05/2008b.

_____. *Jornais e folhetins literários da Paraíba no século XIX*. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/>. Acesso em 15/04/2008c.

_____. *Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007a.

BARBOSA , Socorro de Fátima P; FORMIGA, Gírlene Marques; SILVA, Fabiana Sena (Orgs.). *Miscelâneas, rodapés e variedades*: antologia de folhetins paraibanos do século XIX. João Pessoa, Ideia, 2007b.

_____. *Livros e leitores nos jornais paraibanos: uma história de leituras*. Anais da XXI Jornada de Estudos Linguísticos do Nordeste – GELNE. João Pessoa: Ideia, 2006, p. 2769-2777.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENCINI, Roberta. Por que ler os clássicos. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Abril, n. 161, abr. 2003.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri – São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri – São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

BITTENCOURT, Circe. *Editores e autores de compendio e livros de leitura (1810-1910)*. Educação e Pesquisa, São Paulo, V.30, n.3, p. 475-491, set/dez. 2004. Disponível: <http://www.scielo.br/> Acesso 24/05/2008.

BITTENCOURT, Circe. *Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1993.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. RJ: Editora objetiva, 1995.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino*, Coimbra, 1712-1728. Disponível <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>. Acesso em 12/07/2008.

BÖHM, Gabriela Hardtke. Peter Pan para crianças brasileiras: adaptação de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie. In CECCANTINI, J. L. C.T. *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

_____. *Peter Pan para crianças brasileiras: adaptação de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie*. Dissertação (Mestrado), PUCRS, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural: Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001a.

BRASIL. *Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Disponível: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/l9610.htm> Acesso: 4/08/09.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. 2 ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudos de Teoria e História literária. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz. 2000.

_____. *Silvia Pélica na Liberdade*. In: LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) PUCRS, 2006.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental 2*. Trad. Cláudia Cavalcanti et al. São Paulo: Ática, 1999.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato*. Vida e obra com 101 ilustrações. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *Formas e Sentido*. Cultura escrita: entre a distinção e apropriação. Trad. Maria de Lourdes M. Matencio. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2003.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002a.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002b.

_____. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001a.

_____. *Cultura Escrita, Literatura e História: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001b.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2 ed. Trad. Mary Del Priori. Brasília: EdUnb, 1999a.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1999b.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria M. Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

_____. O processo de adaptação literária como forma de produção de literatura infantil. In: *Jornal do Alfabetizador*, ano VIII, n. 44, Porto Alegre, 1996.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1985.

_____. *Dicionário crítico da Literatura infantil/juvenil brasileira (1882/1982)*. 2 ed. São Paulo, Quíron/Brasília, INL, 1984.

_____. *A literatura infantil. História, Teoria, Análise (Das origens orientais ao Brasil de hoje)*. São Paulo: Quíron, 1981.

COLUTOS, O *Rapto de Helena*. Edição trilingue: grego, latim e português. Fabrício Possebon, Milton Marques Júnior e Alcione L. Albuquerque (orgs.). João Pessoa: Ideia/Editora Universitária/UFPB, 2005.

CONY, Carlos Heitor. *As adaptações dos clássicos e a voz do Senhor*. Disponível em http://www.scipione.com.br/mostra_artigos. Acesso 30/06/2007.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Presença de Fénelon no espaço literário luso-brasileiro. Subsídios para um estudo*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1983. p. 135-150.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. *Edição e sedição. O universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O Beijo de Lamourett*. Mídia, Cultura e Revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 1.0. Objetiva, 2002.

DIDEROT, Denis. "Eloge de Richardson". In: *The Journal Etranger* (Jan. 1762). Disponível: <http://graduate.engl.virginia.edu/enec981/dictionary/25diderotC1.html>. Acesso 20/05/2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 – 1924)*. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa*. Versão 5. 11 ed. Curitiba: Positivo Informática Ltda., 2004.

FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

FORMIGA, Girlene Marques, SILVA, Joseli Maria da. *A circulação no Brasil de Les misérables, de Victor Hugo: diversidade de materialidade e leitores*. I Simpósio Nacional de Leitura, 2007. João Pessoa. I Simpósio Nacional de Leitura. João Pessoa: Ideia, 2007.

_____. *Uma leitura da criança, do leitor e da escola em As Aventuras de Pinóquio e Cuore*. Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4 ed. Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, Passagens, 2002.

_____. *A ordem do discurso*. 7 ed. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, revisão de Ligia Vassalo. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FRANCA, S. J. Leonel. *O Método pedagógico dos jesuítas: O Ratio Studiorum*. Introdução e Tradução. Rio de Janeiro: Agir, 1952.

FREIRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978.

_____. *Sobrados e Mocambos*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978.

FONTES, Joaquim Brasil. *As obrigatórias metáforas*. Aparentamentos sobre literatura e ensino. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER. Roger (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da P. Villalobos e Lólio L. de Oliveira, revista e atualizada pelo autor. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

HÉBRARD, JEAN. O autodidatismo exemplar. In: *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

HISTÓRIA DA LEITURA NA PARAÍBA: PRÁTICAS E REPRESENTAÇÃO. Disponível em www.cchla.ufpb.br/leituranapb/pagina8.html. Acesso em 15/05/2008.

HOHLFELDT, Antônio. *Deus escreve direito por linhas tortas: o romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900*. Porto Alegre: Edpucrs, 2003. (Coleção Memória das Letras 12).

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da Leitura no Brasil*. Disponível em: <http://www.camaradolibro.com.br/>. Acesso 20/06/2008.

JANSEN, Carlos. Correspondência. In: LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

KHÉDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

KHOURI-DAGHER, Nadia. Os franceses e o amor aos livros. In: *Label France*. Revista internacional da atualidade francesa, nº 69 1º trimestre de 2008.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado. In: KHÉDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O Preço da leitura: Leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

_____. *Literatura infantil brasileira: História & Histórias*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Trad. Cyntia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (Coleção Educação: Experiência e Sentido).

_____. Os paradoxos da repetição e a diferença. Notas sobre o comentário do texto a partir de Foucault, Bakhtin e Borges. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

LEITE, Serafim. (Org.) *Cartas dos primeiros jesuítas no Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954.

LOBATO, Monteiro. *Prefácios e entrevistas*. (Obras completas de Monteiro Lobato). São Paulo: Brasiliense, 1964.

_____. *Fábulas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Mundo da Lua e Miscelânea*. São Paulo: Brasiliense, 1964. (Obras completas de Monteiro Lobato).

_____. *Literatura do Minarete*. Prefácio Edgard Cavalheiro. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. (Obras completas de Monteiro Lobato).

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 9 ed. 1º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1959. (Obras completas de Monteiro Lobato).

_____. *A Barca de Gleyre*. 9 ed. 2º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1959. (Obras completas de Monteiro Lobato).

LOBATO, Monteiro. *Prefácios e entrevistas*. 11 ed. (Obras completas de Monteiro Lobato). São Paulo: Brasiliense, 1964.

_____. *História das Invenções*. Ilustrações de André de Le Blanc. 13 ed. São Paulo: Editora Brasiliense. S/D.

_____. *Reinações de Narizinho*. 48 ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LOPES, Eliane M. Teixeira e MELO, Márcio Araújo. Conversando sobre Lobato. Entrevista com Pedro Paulo Moreira. In: LOPES, Eliane M. Teixeira. *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LOURENÇO FILHO. Como aperfeiçoar a literatura infantil. In: LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças*: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

_____. Um livro básico sobre Literatura Infantil Brasileira. In ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

LOURENÇO FILHO, Rui; MONARCHA, Carlos (orgs.) *Por Lourenço Filho*: uma biobibliografia. Brasília: INEP, 2001. Disponível em http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos/biobibliografia_v1_204.

LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental 2*. São Paulo: Ática, 1999.

MACHADO, Ana Maria. Dom Quixote: o cavaleiro sonhador. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Adaptação de Michael Harrison, Ilustração de Victor G. Ambrus. Tradução de Luciano V. Machado. São Paulo: Atica, 2004. (Coleção O Tesouro dos Clássicos Juvenil).

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

_____. *Texturas*: sobre leituras e escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Lewis Carrol: um tímido que fez revolução. In: CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução Ana Maria Machado. São Paulo: Ática, 1997.

MACHADO DE ASSIS. Carlos Jansen: Contos seletos das “Mil e uma noites”. In: LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

MANGUEL, Alberto. *Ilíada e Odisséia de Homero: uma biografia* Trad. Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008 (Coleção: Livros que mudaram o mundo).

_____. *Uma história da leitura*. 2 ed. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. *Literatura em minha casa: uma história sobre leitura, literatura e leitores*. Dissertação (Mestrado em Letras) – João Pessoa, 2007.

MCKENZIE, Donald F. Bibliography and the sociology of texts. In: *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

MILTON, John. *O Clube do Livro e a Tradução*. São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. *Tradução: teoria e prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MONTEIRO, Jerônimo. Leituras para menores. In: LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptação de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. Dissertação (Mestrado em Literatura). PUC RJ, Departamento de Letras, 2002.

MOTA, Urariano. *Os tradutores da Missa do galo*. *Revista Língua Portuguesa*. Ano II- n. 16, 2007.

NOVO DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA versão 5.0. Revista e atualizada do Aurélio Século XXI. Editora Positivo, 2004.

PAZ, Otávio. Literatura e literalidade. Terra. In: *Suplemento do Diário Oficial/Minas Gerais*, 28/6/86. Tradução de Paulo Octaviano. Tusquets editores, S/A Barcelona, 1980. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/>. Acesso em 24 de julho de 2007.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Trad. Leny Wernec. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PEREIRA, Rony F. e BENITES, Sonia A. L. *À Roda da Leitura: língua e literatura no jornal Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

PETRUCCI, Armando. “Ler por ler: um futuro para a leitura”. In: CAVALLLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental 2*. São Paulo: Ática, 1999.

QUINTILIANO. M. Fábio. *Instituições Oratórias*. Tomo I. Tradução em linguagem portuguesa por Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1944. (Série Clássica Universal).

_____. *Instituições Oratórias*. Tomo II. Tradução em linguagem portuguesa por Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1944. (Série Clássica Universal).

REGO. José Lins do. *Histórias da Velha Teotônia*: um clássico da literatura infanto-juvenil. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *Menino de Engenho*. 52 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

REIMÃO. Sandra. *Livros e Televisão: Correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

REIMÃO. Sandra. Telenovelas adaptadas de romances brasileiros e seus materiais publicitários. In ABREU, Márcia. (Org.) *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

REVISTA VEJA. Os livros mais vendidos. São Paulo. Editora Abril. Edição 2128. 2 de setembro de 2009.

ROCHE, Daniel. As práticas da escrita nas cidades francesas do século XVIII. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001a.

ROMERO, Sílvio. O professor Carlos Jansen e as leituras das classes primárias. In: LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças*: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos. 3 ed. São Paulo: Global, 1988.

SACRAMENTO BLAKE, A. V. A. Antônio José Fernandes dos Reis. In: _____. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. v. 1, p. 215.

_____. Justiniano José da Rocha. In: _____. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899. v. 5, p. 269-273.

SANDRONI, Laura. De Lobato à década de 1970. In: SERRA, Elisabeth D'Angelo (org) *30 anos de Literatura para crianças e jovens*: algumas leituras. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

SANT'ANNA. Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2008.

SENA, Fabiana. *A Tradição da Civilidade nos Livros de Leitura no Império e na Primeira República*. Tese de doutorado. CCHLA. Universidade Federal da Paraíba, 2008.

STAHL. P. J. A respeito dos Contos de fadas. In PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. Ilustrações Gustave Dore. Belo Horizonte: Villa Rica Ed., 1999a.

_____. P. J. A vida e a obra de Charles Perraut. In PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. Ilustrações Gustave Dore. Belo Horizonte: Villa Rica Ed., 1999b.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Analise Reich. *Ilha do Desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis: Editora UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006.

STEINER, George. *Depois de Babel. Questões de linguagem e tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Paraná: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2005.

TEIXEIRA, Anísio. Por que Escola Nova? In: ESCOLA NOVA. Vol 1. N.º 1., Outubro de 1930.

TIMM, Carla Rossane; Inês SATALINI DE PAULO. *A Linguagem Dos Clássicos: um obstáculo na leitura das novas gerações*. In. Interletras. Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAM-MS. V.2 N.3, 2005 jul/dez. Disponível em: <http://www.unigran.br/interletras/> Acesso 3/7/2007.

VAINER, Nelson. Monteiro Lobato fala sobre o problema judaico e outros assuntos. In: LOBATO, Monteiro. *Prefácios e entrevistas*. 11 ed. (Obras completas de Monteiro Lobato). São Paulo: Brasiliense, 1964.

VERÍSSIMO, José. *A Educação Nacional*. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar*. Cartas sobre Retórica e Poética. Lisboa: Presença, 1991.

VIEIRA, Adriana Silene. Viagens de Gulliver ao Brasil. *Adaptação de Gulliver's Travels por Carlos Jansen e Monteiro Lobato*. Tese (Doutorado) UNICAMP–SP, IEL, 2004.

VILAR, Socorro de F. Pacífico. *A invenção de uma escrita: Anchieta, os Jesuítas e suas histórias*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

VILLALTA, Luiz Carlos. A censura, a circulação e a posse de romances na América Portuguesa (1722-1822). In ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2005.

VILLALTA, Luiz Carlos. Os leitores e os usos dos livros na América Portuguesa. In ABREU, Márcia (Org.) *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WELLERSHOFF, Dieter. Literatura, mercado e indústria cultural (circulação restrita). In: Humboldt. *Literatura, mercado e indústria cultural*. Nº 22. Ano 10, 1970. Escola de Comunicações e Artes/USP/ São Paulo, 1971.

WERNECK, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *Questões de História da Leitura: Escritores e público em intercâmbios pouco recíprocos*. Disponível <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/> Acesso 5/11/ 2007.

_____. *A literatura infantil na escola*. 5 ed. São Paulo: Global, 1985.

Fontes de Clássicos literários traduzidos e adaptados

ALADIM E A LÂMPADA MARAVILHOSA. São Paulo: Livraria Martins Editora. S/D. (Coleção Colorida Trópico – clássicos ilustrados – Série Juvenil).

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 20 ed., São Paulo: Ática, 1996 (Série Bom Livro).

ALI BABÁ E OS QUARENTA LADRÕES. São Paulo: Livraria Martins Editora. S/D. (Coleção Colorida Trópico – clássicos ilustrados – Série Juvenil).

ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *A fada que tinha ideias*. 28 ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *A fada que tinha ideias*. Porto Alegre: L&PM, 2003. (Coleção Literatura em Minha Casa, v.5. Peça Teatral).

AMICIS, Edmondo de. *Coração*. Trad. Osmar Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1970.

ANDERSEN, *Contos de Andersen*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

ANDERSEN. *O pequeno músico ambulante, A cidade feliz. Florisbela*. Tradução e Adaptação de Edmundo Döppenschmitt. Orientação do Prof. Lourenço Filho. Ilust. Oswaldo Storni. São Paulo: Melhoramentos. S/D. (Biblioteca Infantil, v. 99).

BARRO. João de. *Chapeuzinho Vermelho* (adap). 2 ed. São Paulo: Moderna, 2003. (Coleção Literatura em minha casa, v. 4).

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003.

CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

_____. *Alice no país das maravilhas*. Tradução Ana Maria Machado. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Alice no país das maravilhas*. 6 ed. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. São Paulo: Cia. Editora Nacional. 1944.

_____. *Alice no país das maravilhas*. 8 ed. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958.

_____. *Alice no País do Espelho*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1958.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Adaptação de Michael Harrison. Ilustração de Victor G. Ambrus. Tradução de Luciano V. Machado. São Paulo: Ática, 2004. (Coleção O Tesouro dos Clássicos Juvenil).

_____. *Dom Quixote*. O cavaleiro da triste figura. Adaptação em português de José Angeli. 15 ed. São Paulo: Scipione, 1994. (Série Reencontro).

CONTOS DO TEMPO DAS FADAS. Adaptação Leonardo Arroyo. 8 ed. São Paulo: Editora Lep S.A., 1995 (Coleção Encantada).

COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. Tradução Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

_____. *Pinóquio*. Adaptação de Tatiana Belinky. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Pinocchio*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. 1952(?). (Coleção Colorida Trópico).

COLUTOS. *O Rapto de Helena*. Edição Trilíngüe: grego, latim e português. Fabrício Possebon, Milton Marques Júnior, Alcione Lucena de Albertim (orgs.) João Pessoa: Ideia, 2005.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Adaptação Laura Bacellar. São Paulo: Scipione, 2002. (Série Reencontro Infantil).

ESOPO. *Fábulas*. Adaptação de Ruth Rocha. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

ESOPO. *Fábulas*. Adaptadas por Regina Drummond. São Paulo: Paulus, 1996.

FÉNELON. *As aventuras de Telêmaco*: Filho de Ulisses. Trad. Maria Helena C. V. Trylinsky. São Paulo: Madras, 2006.

FERNANDES, Millôr. Chapeuzinho Vermelho. In *Lições de um Ignorante*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Vidigal: Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: L&PM, 1981.

_____. *100 Fábulas Fabulosas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Novas Fábulas e Contos Fabulosos*. Ilust. Angeli. Rio de Janeiro: Desiderata, 1987.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. 10 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958.

_____. *Novos contos de Grimm*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Os contos de Grimm*. Trad. Tatiana Belinky. 6 ed. São Paulo: Paulus, 1989.

_____. *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994 (Grandes Obras da Cultura Universal, 16).

_____. *Branca de Neve e outros contos de Grimm*. Trad. Ana Maria Machado. Nova Fronteira, 1986.

HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

HISTÓRIAS À BRASILEIRA: a Moura Torta e outras. Recontado por Ana Maria Machado. Ilustradas por Odilon Moraes. Companhia das Letrinhas, 2002.

HISTÓRIA DA CAROCHINHA. Adaptação do tradicional. Livro Infantil. Porto, Portugal: Edições Majora, S/D. (de pano).

HISTÓRIA DE CHAPÉUZINHO VERMELHO EM 144 FIGURINHAS COLORIDAS. Adaptação de Carlos Martel. Desenhos de Ramon Sabates. Edição especial de Mindinho, Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, S/D.

HOMERO. *Odisséia*. Adaptação em português de Roberto Lacerda. São Paulo: Scipione, 1993. (Série Reencontro).

LA FONTAINE. *Fábulas*. Adaptadas por Regina Drummond. São Paulo: Paulus, 1996.

LAMB, Charles & Lamb. *Contos de Shakespeare*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1996.

LOBATO, Monteiro. *Hans Staden*. 20 ed. Ilust. Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1978.

LOBATO, Monteiro. Prefácio da Segunda Edição. In: _____. *Hans Staden*. 20 ed. Ilust. Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1978.

_____. A Menina da Capinha Vermelha. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. 10 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958.

_____. *Hans Staden*. Suas viagens e cativo entre os índios do Brasil. Texto ordenado por Monteiro Lobato. 4 ed. (ilustrada). São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1945.

LOBATO, Monteiro. *D. Quixote das Crianças*. Contado por Dona Benta. 7 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957.

_____. *D. Quixote das Crianças*. Contado por Dona Benta. 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1949.

HISTÓRIA DO MUNDO PARA AS CRIANÇAS. 8 ed. Baseada na História para as crianças de V. M. Hillyer. São Paulo: Editora Nacional, 1942. (Biblioteca Pedagógica Brasileira).

MACHADO, Ana Maria. *Alice e Ulisses*. Nova Fronteira, 1983.

_____. *Passarinho me Contou*. Ilustrador: Ivan e Marcelo Nova Fronteira, 1983.

_____. *Cachinhos de Ouro*. Ilustrador Pinky Wainer. FTD, 1996 (Coleção: Lê pra Mim).

MACHADO DE ASSIS. *Ideias do Canário*. Conto de Machado de Assis adaptado para HQ por Francisco S. Vilachã. Editora Nona Arte. Disponível em www.nonaarte.com.br. Acesso 02/07/2009.

MARTIN, Jean. *Contos e Lendas da Ilíada*. Baseado em Homero. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MARTIN, Jean. *Contos e Lendas da Odisséia*. Baseado em Homero. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MAURICIO DE SOUSA PRODUÇÕES. Mônica em Chapeuzinho vermelho. In: *Clássicos da literatura, turma da Mônica*. Disponível em: www.monica.com.br/. Acesso em 15 de julho de 2008.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. Ilustrações Gustave Dore. Belo Horizonte: Villa Rica Ed., 1999.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*: livro para crianças. 25 ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1958. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma).

_____. *Contos da Carochinha*: livro para crianças. 19 ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1945. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma).

PORTER, Eleanor H. *POLIANA MOÇA*. Adaptação Giselda Laporta Nicolelis. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Reviver).

TREVISAN, Dalton. Chapeuzinho Vermelho. In: *O Vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Versão adaptada para neoleitores. Adaptado do original por Pedro Garcez. Porto Alegre: L&PM, 2009. (Coleção É Só o Começo).

_____. *Romeu e Julieta, Macbeth, Henrique V, Sonhos de Uma Noite de Verão e Júlio César*. Recontados por Geraldine McCaughrean. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Hamlet, Otelo, A décima segunda noite, Rei Lear, A Tempestade*. Recontados por Geraldine McCaughrean. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SCLIAR, Moacyr. *Câmera na mão, O Guarani no Coração*. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Descobrindo os clássicos).

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Tradução e notas Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

VIANA, Antônio Klévisson. *As aventuras de Dom Quixote em versos de cordel*. Baseado na obra de Miguel de Cervantes. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2005.

CHAPEUZINHO VERMELHO. Os músicos da cidade alegre, A história de Roldão, As três irmãs. São Paulo: Cia. Brasil Editora, S/D. (Coleção amigo da infância)

FONTES, Ofélia e Narbal. *ESOPO, o contador de histórias*. Orientação do Prof. Lourenço Filho. Ilust. Oswaldo Storni São Paulo: Melhoramentos. S/D. (Biblioteca Infantil, 96).

Novas Histórias de Esopo. Ofélia e Narbal Fontes. Orientação do Prof. Lourenço Filho. Ilust. Oswaldo Storni. São Paulo: Melhoramentos. S/D. (Biblioteca Infantil, 97).

Catálogos consultados

ÁTICA. <http://www.atica.com.br>. Acesso em 10/03/2006.

ÁTICA. *Catálogo Literatura Infantil 2008/2009*. São Paulo. 2009a.

_____. *Catálogo Literatura Juvenil 2008/2009*. São Paulo. 2009b.

_____. *Catálogo Literatura infantil: Lançamentos e datas comemorativas 2006*. São Paulo. 2006

_____. *Catálogo Literatura Juvenil 2006*. São Paulo. 2006.

ESCALA EDUCACIONAL. <http://www.escalaeducacional.com.br/home.asp>. Acesso em 10/03/2006.

ESCALA EDUCACIONAL. *Catálogo Literatura Infantil 2008-2009*. São Paulo. 2009a.

_____. *Catálogo Literatura Juvenil 2008-2009*. São Paulo. 2009b.

_____. *Catálogo Paradidáticos Infantil, Juvenil 2005-2006*. São Paulo. 2006.

FTD. <http://www.ftd.com.br>. Acesso em 10/03/2009.

FTD. *Catálogo Literatura Infantil 2008*. São Paulo. 2008a.

_____. *Catálogo Literatura Juvenil 2008*. São Paulo. 2008b.

_____. *Catálogo Literatura Infantil: Educação Infantil, Ensino Fundamental, 1º Ciclo, 2º Ciclo 2004*. São Paulo. 2004.

_____. *Catálogo 2004 Literatura Juvenil: Ensino Fundamental, 3º Ciclo, 4º Ciclo, Ensino Médio*. São Paulo. 2004.

MODERNA. <http://www.moderna.com.br/>. Acesso em 10/03/2006.

MODERNA. *Catálogo Literatura Ensino Fundamental I, 2009*. São Paulo. 2009a.

_____. *Catálogo Literatura Ensino Fundamental II / Ensino Médio 2009*. São Paulo. 2009b.

_____. *Catálogo Literatura Ensino Fundamental I, 2008*. São Paulo. 2008a.

_____. *Catálogo Literatura Ensino Fundamental II / Ensino Médio 2008*. São Paulo. 2008b.

_____. *Catálogo Literatura Educação Infantil/ 1ª a 4ª séries/ Ensino Médio 2006*. São Paulo. 2006a.

_____. *Catálogo Literatura 5ª a 8ª séries/ Ensino Médio 2006*. São Paulo. 2006b.

NOVA FRONTEIRA. www.novafronteira.com.br. Acesso em 10/03/2009.

NOVA FRONTEIRA. *Catálogo Infantil*. Rio de Janeiro. 2005a.

_____. *Catálogo Juvenil*. Rio de Janeiro, 2005b.

SALAMANDRA. www.salamandra.com.br. Acesso em 10/03/2009.

SALAMANDRA. *Catálogo Literatura Ensino Fundamental / Ensino Médio 2009*. São Paulo. 2009.

_____. *Catálogo Educação infantil, Ensino Fundamental e Médio 2006*. São Paulo. 2006.

SCIPIONE. *Catálogo Literatura Infantil e Informativos 2008-2009*. São Paulo. 2009b.

_____. *Catálogo Literatura Juvenil e Informativos 2008-2009*. São Paulo. 2009b.

_____. *Catálogo Literatura Infantil 2005*. São Paulo. 2005a.

_____. *Catálogo Literatura Juvenil 2005*. São Paulo. 2005b.

_____. *Catálogo Literatura Juvenis 2004*. São Paulo. 2004.