

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 1

ARISTÓTELES. "Unidade de ação" In: *Arte Retórica e Arte poética*. Ver Poética, capítulo VIII. Ediouro, Rio de Janeiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. "O narrador" In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

FEIJÓ, Mário. *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. Dissertação de Mestrado, PUC-Rio, 20 de agosto de 2005.

FINKELSTEIN, David and MCCLEERY, Alistair (eds.). *The Book History Reader*. Routledge 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*. Ed. Simon During. Routledge 1992.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa, Editora Vega, 1992.

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

MACHADO, Ana Maria. Entrevista inédita concedida em 11 de junho de 2001.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 2

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1998.

ASIMOV, Isaac (org.). *Imortais*. São Paulo, Melhoramentos, 1988.

BARTHES, Roland. *Texte (théorie du)*. Paris, Encyclopædia Universalis. (Édition consultée 1968).

BORGES, Jorge Luís. "A biblioteca de Babel". In: *Ficções*. São Paulo, Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luís. "A procura de Averróis". In: *O Aleph*, São Paulo, Editora Globo, 2001.

- BORGES, Jorge Luís. "História da eternidade". In: *História da eternidade*. São Paulo, Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luís. "O imortal". In: *O Aleph*. São Paulo, Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luís. "O jardim das veredas que se bifurcam". In: *Ficções*. São Paulo, Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luís. "O livro de areia". In: *O livro de areia*. São Paulo, Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luís. "O primeiro Wells" (prefácio). In: WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
- BORGES, Jorge Luís. "Os tradutores das *Mil e uma noites*". In: *História da eternidade*. São Paulo, Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luís. "Pierre Menard, autor de Quixote". In: *Ficções*. São Paulo, Globo, 2001.
- CARDOSO, Ciro Flammarion. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas, Papyrus, 1997.
- CARDOSO, Ciro Flammarion. *O Egito Antigo*. São Paulo, Brasiliense. 4ª edição.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*, São Paulo, Unesp, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília, UNB, 1994.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em /e/ sobre cinema*. São Paulo, Iluminuras, 2000.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo, Beca, 1999.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2003.
- FEATHER, John. *A History of British Publishing*. Routledge 1998.
- FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?" In: *Ditos e escritos*. Rio, Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 2001.
- GAIMAN, Neil. *Fumaça e espelhos – contos e ilusões*. São Paulo, Conrad, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- GULLAR, Ferreira. *As mil e uma noites*. Adaptação. Rio de Janeiro, Revan, 2000.
- GULLAR, Ferreira. *Dom Quixote*. Adaptação. Rio de Janeiro, Revan, 2002.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998.

LAMB, Charles and Mary. *Tales from Shakespeare*. London, Penguin Popular Classics, 1995.

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

MARTIN, Valerie. *Mary Reilly*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

MEC. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. Secretaria de Educação Básica. Edital de convocação para inscrição de obras de literatura no processo de avaliação e seleção para o Programa Nacional Biblioteca da Escola PNBE/2005. Anexo II. Critérios de avaliação e seleção.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas Literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

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

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro, Dublin, 2002.

SAPIR, Edward. Cultura autêntica e espúria. In: PIERSON (org.). *Estudos de organização social*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1949.

SOUZA, Eneida Maria de. "Borges, autor das 1001 noites". In: *Traço crítico*. Belo Horizonte, Editora UFMG; Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

STEVENSON, Robert Louis. "A gossip on romance", *Memories and portraits*, 1887.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens: mitos gregos contados por Jean-Pierre Vernant*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 3

ARMSTRONG, Elizabeth. *Before Copyright: The French Book-Privilege System, 1498-1526*. Cambridge UP.

BLASSELLE, Bruno. *Histoire du livre*, 2 vols. Gallimard 1997-98.

BONHAN-CARTER, Victor. *Authors by Profession*. Society of Authors 1978-84.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura Inglesa*. Organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2002.

- CHARTIER, Roger. "A propriedade e o privilégio". Prefácio. In: DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio do livro*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*. São Paulo, Unesp, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília, UNB, 1994.
- COOMBE, Rosemary J. *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law*. Duke UP 1998.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- CULLER, Joseph. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo, Beca, 1999.
- DARTON, Robert. "Os impressores da mente". Artigo especial publicado em *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 de agosto de 2004.
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio do livro*. Rio, Casa da Palavra, 2002.
- DIRINGER, David. *The Book Before Printing: Ancient, Medieval, and Oriental*. Dover 1982.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge UP 1983.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 2001.
- GANDELMAN, Henrique. *O que você precisa saber sobre direitos autorais*. Rio de Janeiro, Senac, 2005.
- GUIMARÃES, Vicente. *A última aventura do Sete-de-Ouros*. Rio de Janeiro, Editora Minerva, 1960.
- LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato, um brasileiro sob medida*. São Paulo, Ed. Moderna, 2000.
- LESSIG, Lawrence. *Free Culture*. New York, Penquin Press, 2004.
- MAN, John. *A revolução de Gutenberg*. Ediouro, Rio de Janeiro, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- MANNHEIMER, Mario Robert. *Direitos autorais. Lei nº 9.610/98*. Texto completo e comentários. SNEL, Rio de Janeiro, 1998.
- MARUCA, Lisa. "Bodies of Type: the work of textual production in english printers". *Eighteenth-century Studies*, 36. Publish by John Hopkins University Press. Spring, 2003.
- ROSE, Mark. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Harvard UP 1993.
- TALFOURD, Thomas. *Critical and Miscellaneous Writings*. Hart, Philadelphia, 1852.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando. "A madrasta das musas". Crônica publicada em *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 2004.

WOODMANSEE, Martha and Peter Jaszi, eds. *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Duke UP 1994.

WOODMANSEE, Martha. Seminar: Intellectual Property and the Construction of Authorship. Rio de Janeiro, PUC, segundo semestre de 2004.

WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market*. Columbia UP 1994.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 4

BAKHTIN. Mikhail, "O diálogo em Dostoievski". In. *Problemas da Poética de Dostoievski*, Ed. Forense, Rio de Janeiro, 1981.

BILAC, Olavo e BOMFIM, Manuel. *Através do Brasil*. Org. de Marisa Lajolo. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*, 2 volumes, Petrópolis, Editora Vozes, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, I. Petrópolis, Editora Vozes, 1996.

EURÍPEDES. *Medéia*. Teatro. Ediouro, Rio de Janeiro, 1996.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura — Leis e números por detrás das letras*. São Paulo, Ática, 2002.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo, Ática, 1985.

LAJOLO, Marisa. *Usos e abusos da literatura na escola — Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Porto Alegre, Globo, 1982.

LAJOLO, Marisa. "Através do Brasil: Introdução". In: BILAC e BOMFIM, *Através do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, A.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato, um brasileiro sob medida*. São Paulo, Ed. Moderna, 2000, B.

MEYER, Augusto. "Introdução". In: *Exposição Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1939.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Memórias da Emília*. São Paulo, Brasiliense, 1968. Obras completas, 2ª série, volume. 5.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Aventuras de Hans Staden*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1968. Obras completas. 2ª série, volume 3.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *D. Quixote das crianças*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1968. Obras completas, 2ª série, volume 9.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*. Texto ordenado literariamente por Monteiro Lobato (Adaptação da obra de Hans Staden). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1926.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Minotauro*. Obras completas, 2ª série, volume 13, São Paulo, Brasiliense, 1968.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Picapau Amarelo*. Obras Completas, Brasiliense, São Paulo, 1968

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Os doze trabalhos de Hércules*. Obras completas, 2ª série, volumes 16 e 17, São Paulo, Brasiliense, 1968.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Peter Pan*. Obras completas, 2ª série, volume 5. São Paulo, Brasiliense, 1968.

PAIXÃO, Fernando (org.). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo, Ática, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas Literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

RÓNAL, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

RÓNAL, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro, Educom, 1976.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Tradução e prefácio de Alberto Lofgren. Rio de Janeiro, Ediouro, 1968.

VIEIRA, Adriana Silene. *Um inglês no sítio de Dona Benta*. Campinas. Dissertação de mestrado, Unicamp, 1998.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 5

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Second edition. University of Toronto Press, 2002.

BRAGA, Rubem e BRAGA, Edson Rocha. *Os Lusíadas*. Adaptação juvenil. São Paulo, Scipione, 2001.

*Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 12. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2002.

*Catálogo Clássicos Adaptados Larousse*. São Paulo, Larousse, 2006.

- Catálogo da Coleção “Elefante”*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- Catálogo da Coleção “Universidade”*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- Catálogo de divulgação escolar*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- Catálogo Larousse de Literatura Juvenil*. São Paulo, Larousse, 2006.
- Catálogo de Literatura Juvenil*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.
- Catálogo de Literatura Juvenil*. São Paulo, Scipione, 1997.
- Catálogo de Literatura Juvenil*. São Paulo, Scipione, 2001.
- Catálogo de Literatura Juvenil*. São Paulo, Scipione, 2005.
- Catálogo de Paradidáticos Juvenis*. São Paulo, Scipione, 2002.
- Coleção Reading and Training*. São Paulo, Scipione, 2001.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro, Editora Nórdica, 1983.
- CONY, Carlos Heitor. "As adaptações dos clássicos e a voz do Senhor". *Crônica. Folha de S. Paulo*, 22 de junho de 2001.
- CONY, Carlos Heitor. "Sou doido por essas coisas!". *Crônica. Folha de S. Paulo*, 22 de maio de 1999.
- CONY, Carlos Heitor. Entrevista inédita concedida em 15 de março de 2002.
- CONY, Carlos Heitor. *Memórias de um sargento de milícias*. Adaptação. São Paulo, Scipione, 2001, A.
- CONY, Carlos Heitor. *O Ateneu*. Adaptação. São Paulo, Scipione, 2001, B.
- GALEANO, Eduardo. *O século do vento*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- GULLAR, Ferreira. *As mil e uma noites*. Adaptação. Rio de Janeiro, Revan, 2000.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAM, Regina. *O preço da leitura — Leis e números por detrás das letras*. São Paulo, Ática, 2002.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo, Ática, 1985.
- LAMB, Charles and Mary. *Tales from Shakespeare*. London, Penguin Popular Classics, 1995.
- LESSA, Maria Eduarda. Entrevista inédita concedida em 15 de abril de 2002.
- LESSA, Orígenes. *Dom Quixote*. Adaptação. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.

LINS, Osman. (org.). *Missa do Galo — variações sobre o mesmo tema*. São Paulo, Summus Ed., 1977.

LISPECTOR, Clarice. *Chamado selvagem*. Adaptação. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

LISPECTOR, Clarice. *Como nasceram as estrelas — doze lendas brasileiras*. Rio de Janeiro, Rocco Jovens Leitores, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Histórias extraordinárias de Allan Poe*. Adaptação. 15ª edição. Rio de Janeiro, Ediouro, 1998.

MACHADO, Ana Maria. "Um outro Robinson Crusóé". Ensaio. *Jornal do Brasil*, 7 de outubro de 2001.

MACHADO, Ana Maria. Entrevista inédita concedida em 11 de junho de 2001.

MANNHEIMER, Mario Robert. *Direitos autorais. Lei nº 9.610/98*. Texto completo e comentários. SNEL, Rio de Janeiro, 1998.

PAIXÃO, Fernando (org.). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo, Ática, 1996.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Edição crítica. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

PRADO, Ricardo. Os bons companheiros. *Revista Nova Escola*. São Paulo, Editora Abril, edição de março de 2001.

QUEIROZ, Rachel. *O lobo do mar*. Adaptação. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

RIOS, Sâmia. Entrevista inédita concedida em 10 de abril de 2002.

TAKAHASHI, Jiro. Entrevista inédita concedida em 19 de junho de 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. O mercado do livro universitário. In: OLINTO, H. K. e SCHOLLHAMMER, K. E. (Organizadores). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro, Ed. Puc-Rio, 2001.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Organizador). *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre, Editora Globo, 1970.

TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou A vida selvagem*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

WOODMANSEE, Martha and JASZI, Peter (eds.). *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Duke UP 1994.

ZILBERMAN, Regina. A formação do leitor. In: *Cadernos do Leia Brasil: A formação do leitor/Pontos de vista*. Rio de Janeiro, Argus, 1999.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 6

BACELLAR, Laura. *O Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*. Adaptação. Coleção Reencontro Infantil. São Paulo, Scipione, 2004.

BARR, Mike e BOLLAND, Brian. *Camelot 3000*. New York, DC Comics, 1982.

FEIJÓ, Mário. *Quadrinhos em Ação, um século de história*. São Paulo, Moderna, 1997.

FURTADO, Antônio. *Aventuras da Távola Redonda*. Petrópolis, Vozes, 2003.

FURTADO, Antônio. *Artur e Alexandre: crônica de dois reis*. São Paulo, Ática, 1995.

MACHADO, Ana Maria. *O Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*. Adaptação. Coleção Reencontro. São Paulo, Scipione, 2004.

ZINK, Michel (org.). *Lancelot du Lac*. Paris, Collection Lettres Gothiques, Le Livre de Poche, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Um estudo fascinante" (prefácio). In: FURTADO, Antônio. *Artur e Alexandre: crônica de dois reis*. São Paulo, Ática, 1995.

SIMPSON, Margaret. *Lendas do Rei Artur*. Adaptação. Coleção 10 +. São Paulo, Cia. Das Letras, 2004.

MALORY, Sir Thomas. *A morte de Artur*. Volume II. Tradução de José Domingos Morais. Lisboa, Editora Assírio e Alvim, 1992.

MALORY, Sir Thomas. *A morte de Artur*. Volume III. Tradução de José Domingos Morais. Lisboa, Editora Assírio e Alvim, 1993.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 7

DAVIDSON, Marie-Therese. *Nos passos de Ulisses*. Adaptação. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2004.

HOLANDA, Nestor de. *A guerra de Tróia*. Adaptação. Rio de Janeiro, Ediouro, 1970.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2002.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo, Editora Abril, 1981.

LACERDA, Roberto. *A Odisséia*. Adaptação. Coleção Reencontro, São Paulo, Editora Scipione, 2003.

MAFFEI, Marcos. *A Odisséia*. Adaptação. Coleção Recontar. São Paulo, Editora Escala Educacional, 2004.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Os doze trabalhos de Hércules*. Obras completas, 2ª série, volumes 16 e 17, São Paulo, Brasiliense, 1968.

REBELO, Marques. *A Odisséia*. Adaptação. Coleção Clássicos para o jovem leitor. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Odisséia*. Adaptação. Coleção Mitologia Grega. São Paulo, Cia. das Letrinhas, 2002.

STEWART, Diana. *A Odisséia de Homero*. São Paulo, Editora Melhoramentos, 2004.

SUTTER, Miriam. Entrevista por e-mail, 14 de setembro de 2004.

WAID, Mark. *Race against time*. DC Time-Warner Corp, New York, 1999.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA DO CAPÍTULO 8

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura Inglesa*. Organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2002.

## ANEXOS

**1.**

Entrevista com o escritor e adaptador Carlos Heitor Cony.

**2.**

Questionário comparativo com as respostas dos escritores e adaptadores Ana Maria Machado e Jiro Takahashi.

**3.**

Depoimentos da adaptadora Laura Bacellar.

**4.**

Trechos selecionados da obra de Monteiro Lobato: *Hans Staden*

**5.**

Trechos selecionados da obra de Monteiro Lobato: *Peter Pan*.

## ANEXO 1

### Entrevista com o escritor Carlos Heitor Cony, 15 de março de 2002

➤ Como adaptador, quais os seus trabalhos favoritos?

**CONY:** *Moby Dick*, de Herman Melville, é o trabalho de que eu mais gosto entre os clássicos estrangeiros. *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, entre os livros clássicos em língua portuguesa.

➤ Por que adaptar *Moby Dick*?

**CONY:** Primeiro porque é um livro de valor universal. Segundo porque é o tipo de livro mais do que adequado para uma adaptação; é realmente volumoso, cheio de detalhes técnicos, da pesca da baleia, da navegação no século retrasado etc. Ele realmente pede uma adaptação. Como o *D. Quixote* também pede uma boa adaptação. Evidentemente, sem desprezar o texto original... Eu sempre cito o caso do Charles Lamb, o escritor inglês que fez as adaptações de Shakespeare no século XIX. Era impossível para um jovem de expressão inglesa tomar conhecimento da obra de Shakespeare diretamente do original. Muita citação mitológica, muita citação histórica, todos os reis da Inglaterra, personagens latinos, nomes romanos ou helênicos... Júlio César, Cleópatra, Marco Antônio. Isso para uma criança de 12, 13 anos, mesmo no mundo anglo-saxão, fica muito complicado. Sem graça. Perde-se o *plot*, a intriga principal da história. Perde-se até o charme de *Romeu e Julieta*, de *Otelo*. Então, em 1807, Charles Lamb publicou a adaptação em prosa. Reduziu as peças de William Shakespeare para contos. Foi um sucesso. E, hoje, quase 200 anos depois, Shakespeare pertence à literatura inglesa, e mundial, por causa disso. Lamb reativou o interesse por um autor que vivia esquecido, várias gerações de jovens ingleses tomaram conhecimento do bardo por meio de suas adaptações. Aqueles contos que Charles Lamb escreveu baseado nas peças de Shakespeare se tornaram clássicos.

➤ No seu entender, então, os cânones literários podem ser adaptados.

**CONY:** Evidentemente. Podem e devem. 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. Táí. Eu desafio que um jovem de 15 anos consiga ler *Os Lusíadas* e entender a obra.

➤ Posso usar essa frase na dissertação?

**CONY:** Pode. Desafio. Um jovem com 15 anos lendo *Os Lusíadas* no original não entende toda a beleza do livro. Agora, lendo a adaptação feita pelo Rubem Braga é diferente, aí tem vontade e necessidade de ler o original. Essa é a grande vantagem das adaptações.

➤ Que outras obras-primas da literatura universal pedem para ser adaptadas?

**CONY:** Em geral acho que todos os grandes livros merecem uma boa adaptação. E elas já existem, estão aí no mercado: *Iliada*, *Odisséia*, *Eneida*, *Dom Quixote*, *Gulliver*, *Fausto*... Só estou citando pontos altos da literatura, mas há outras obras interessantes. Agora mesmo acabei de escrever para a Scipione uma adaptação de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, filho. Eu pouco conhecia desse texto e tinha até uma certa repulsa por ele. Achava que era uma sublitteratura terrível. Mas conhecia versões paralelas, conhecia a história através do cinema, através da ópera. Então recebi o convite da editora e decidi ler *A dama das camélias* para escrever a adaptação. Surpresa. Descobri que é um grande livro. E a gente acha que é lugar comum, mas essas obras que sobrevivem, que estão sempre presentes no imaginário do homem, têm o seu valor. *A dama das camélias* realmente é um grande livro. Agora, a linguagem é completamente superada. O clima é completamente superado. Basta dizer que aqueles heróis românticos do século XIX, homens fortes, homens destemidos que vencem perigos, que vencem duelos... ficam pálidos porque a mulher deixou cair um lenço no chão. Ficam pálidos! Lábios crispados... “Empalideceu subitamente com lábios trêmulos.” Coisas assim, típicas da literatura daquele tempo. Era clichê fazer isso: “ficou pálido”, “ruborizado”. Hoje ninguém mais ruboriza. No século XIX, todos, sem exceção, ruborizavam. Ou melhor, os escritores diziam que ruborizavam. Era um lugar comum. Algo ridículo. Além da linguagem propriamente dita, com aquele excesso de adjetivos, citações, pontuações. Hoje, para quem vai ler, fica muito exagerado, muito gordo. Fazer uma adaptação, nesse caso, é ir tirando as gorduras, até porque elas não têm gosto nenhum. Quando a gordura é pequenininha, tudo bem, mas quando é maior que o presunto, você tira e joga fora. Estou deixando a história bem sequinha, o leitor vai saborear tudo que ficar no novo texto.

➤ O estilo do autor original não se perde na hora de se extrair as gorduras? Não há o risco de sacrificar o que deveria ser preservado?

**CONY:** Esse raciocínio está equivocado. Nenhuma adaptação substitui o texto original. A adaptação não é rival do original. Pelo contrário, ela lhe presta um serviço importantíssimo, pois é uma introdução ao original. Vem cá, 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. Eu, por exemplo, 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 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 original.

➤ Entre os clássicos nacionais, você acha que algum estaria proibido de ser adaptado?

**CONY:** Todos podem ser adaptados. A adaptação não anula o original.

➤ Você vê alguma diferença entre adaptação de clássicos nacionais e estrangeiros?

**CONY:** Claro que não. Isso é uma tolice. Lá fora sempre existiram essas adaptações para formar novas gerações de leitores. O caso mais famoso, como expliquei antes, é o de Shakespeare, um autor impenetrável para um jovem de 12, 13 anos. Mesmo o jovem de expressão inglesa tem de esperar a maturidade para ler Shakespeare no original. Nos contos de Charles Lamb, não. As histórias ficam perfeitamente acessíveis e agradáveis para o público infanto-juvenil. Lamb hoje é aceito como cânone na literatura inglesa. Ele, na realidade, prestou um serviço não só à cultura britânica como ao próprio Shakespeare. Adaptar é divulgar. Os escritores russos! A literatura russa chegou à França através de adaptações. Veja a situação: 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 europeia. 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.

➤ Houve um momento em sua vida, na década de 1960, entre 1965 e 1969, que você sobreviveu profissionalmente escrevendo adaptações de clássicos para a editora Tecnoprint, atual Ediouro. Como o escritor e o jornalista tornou-se um adaptador profissional?

**CONY:** Veio naturalmente. Não foi proposital. Não estava no meu projeto como escritor ser adaptador. Foi uma coisa gradativa, veio circunstancialmente. Eu estava atuando na imprensa carioca, fazendo uma carreira de escritor independente, escrevendo e publicando meus livros, pois tinha um ótimo contrato com a editora Civilização Brasileira, a mais importante na época. Estava muito bem, não precisava pensar em adaptações. E tinha também uma excelente posição na imprensa, no jornal *Correio da Manhã*, tinha crônica assinada, fazia parte do corpo editorial, atuava como editor de primeira página, editor de opinião. Uma

situação muito boa. Mas aí veio o Golpe de 64, eu escrevi *O ato e o fato*, deu aquela confusão. Em resumo, fiquei sem imprensa e sem editora, sem jornal e sem livro. Sem emprego, sem dinheiro. Não que fosse pobre, mas não era de família rica. Tinha que viver de alguma maneira, precisava trabalhar para me sustentar de forma decente. Desde 1962, eu escrevia prefácios para os livros de bolso da Ediouro, que se chamava Tecnoprint na ocasião; então intensifiquei esta atividade. Não fui diretamente para as adaptações, fui inicialmente para fazer prefácios, introduções. Depois me pediram para fazer traduções, mas não sou bom tradutor. Comecei com *Tom Sawyer*, de Mark Twain. Fiz uma tradução do original, tradução mesmo. Como não sou fluente em inglês, pedi ajuda à primeira mulher do Antonio Callado, uma inglesa, e ela me ajudou muito. Depois dessa tradução é que a Ediouro me pediu uma versão para o público juvenil. *As aventuras de Tom Sawyer*, portanto, foi minha primeira adaptação. Usei minha própria tradução como base e aí fui cortando as gorduras do livro, deixei sequinho, enxuto, no ritmo ágil da garotada. Foi o começo para valer dessa nova atividade, a de adaptador profissional. Deu certo, então continuei trabalhando e sustentando minha família. Até me empregar na revista *Manchete*, em 1969, vivi do ofício de adaptar. E continuei adaptando mesmo depois, para a Ediouro e, agora, para a Scipione; continuo no ramo até hoje. Ah, deixa eu aproveitar e registrar uma coisa: na última edição da minha adaptação para *Crime e castigo*, publicada pela Ediouro, saiu um absurdo na capa, algo que me chateou muito; em vez de “adaptação de Carlos Heitor Cony”, saiu “tradução de Carlos Heitor Cony”. Eu não sou tradutor de russo. Eu não sei uma palavra em russo. Todo mundo sabe que não traduzo russo. O meu *Crime e castigo* é uma adaptação. A capa não pode ludibriar o leitor, ele tem o direito de saber que vai ler um texto adaptado.

➤ A atividade como adaptador era um trabalho bem remunerado?

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

➤ O time de adaptadores da Ediouro era uma verdadeira seleção nacional.

**CONY:** Sim. Assim como eu, muitos outros escritores de peso trabalhavam produzindo adaptações, principalmente na década de 1970. As adaptações eram feitas por gente como Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector, Orígenes Lessa, Marques Rebelo, Herberto Sales, Rachel de Queiroz, Mário Donato, Rubem Braga... Ninguém nasce dizendo meu sonho é ser adaptador. Acontece. Paulo

Mendes Campos, Clarice Lispector, Orígenes Lessa e os outros não nasceram para ser adaptadores, mas, no entanto, fizeram adaptações. Eu também.

➤ Como você vê o crescimento do mercado de adaptações de clássicos nacionais?

**CONY:** É inevitável. Falo disso numa crônica que fiz para a *Folha de S. Paulo*. Os professores querem conquistar os alunos para a literatura, querem formar leitores, mas os garotos esbarram na dificuldade de entender textos literários sofisticados. Dizem certos professores que os alunos não têm condições de ler Machado de Assis ou Guimarães Rosa, não penetram na linguagem literária. Esses professores estão apelando até para letras de música do Tiririca como texto a ser interpretado. Pena. Eles podiam pegar letras do Caetano Veloso ou do Chico Buarque, grandes poetas da música popular brasileira. Por que não pegam? Porque o próprio Caetano Veloso, Chico Buarque, Vinícius de Moraes são difíceis. Os adolescentes têm de ler certos clássicos no Ensino Médio por causa do vestibular, mas não conseguem entender o que estão lendo. Os alunos precisam ser iniciados na literatura antes disso. Quando me convidaram para adaptar *O Ateneu* para um público de 13, 14 anos, fiquei em dúvida se devia aceitar o serviço. Pensei cá comigo: vou reler primeiro o livro. Peguei e reli o texto do Raul Pompéia. Quer saber? Os professores têm razão, a linguagem realmente é impenetrável. Trata-se de um livro forte, poderoso. Digo mais: considero o Aristarco o melhor personagem da literatura brasileira. Mas a linguagem... Não dá. Para você ter uma idéia, tem uma cena em que o personagem está furioso, puto da vida e diz para o colega que o agrediu: perverso! No texto original, o menino puto da vida diz: perverso! Ora, isso soa ridículo, totalmente ridículo. É coisa de século XIX, quando “safado” era palavrão. Hoje, porém, o rapaz que chamar o outro de “perverso” em um momento de fúria vai parecer viado. Tentei recuperar a força da cena trocando o “perverso” por “filho da puta”. Disseram que ficava muito forte, então botei “sacana”, menos mal. Porque o livro é muito forte, violento, e essa força, essa violência, se perde por causa da linguagem ultrapassada. Veja só como o livro é forte. Há um caso de pederastia, de homossexualismo, no colégio. Século XIX! O que faz o Aristarco? No refeitório, em público, na presença de todos os alunos, ele chama o rapaz homossexual pelo nome e vai direto ao assunto: “Levante-se senhor Cândido Lima. Senhor Cândido Lima? Apresento-lhes meus senhores, a senhora dona Cândida.” Aristarco chama o Cândido de dona Cândida. Já imaginou um aluno sendo chamado de dona Cândida assim, em público? É ser chamado de pederasta, de mulher. Impressionante isso. A força desse livro é impressionante. É de uma violência, esse livro é de uma violência terrível. Agora, a linguagem dele é “perverso”, aí não dá. Precisava mesmo de uma adaptação que lhe devolvesse a força.

➤ E a adaptação de *Memórias de um sargento de milícias*?

**CONY:** Ah, essa é diferente. Não foi um trabalho apenas profissional, o meu envolvimento foi muito mais literário. Tomei liberdades terríveis. Mas o Manuel Antônio de Almeida, com certeza, aprovaria os meus cacôs.

➤ Em que um difere do outro? Qual a diferença entre as adaptações de *O Ateneu* e *Memórias de um sargento de milícias*?

**CONY:** Em *O Ateneu*, planejei apenas adaptar e contar a história, os pontos principais, recuperar a força que não tem igual na nossa literatura. Aristarco é o personagem mais revolucionário da literatura brasileira, mais que Capitu, Bentinho, Brás Cubas ou Riobaldo. Aristarco, de Raul Pompéia, é o melhor personagem da literatura brasileira. Disparado. Agora, não tenho envolvimento pessoal com ele, é apenas admiração literária. No caso de Leonardo é diferente. *Sargento de milícias* é o livro que fez de mim um escritor. Ganhei o prêmio Manuel Antônio de Almeida dois anos seguidos, em 1957 e 1958. Quer saber? Eu me inscrevi no concurso por causa do nome. Minha relação com o autor e a obra é antiga e forte. Jamais podia imaginar que um dia seria chamado para escrever uma adaptação para o público juvenil. Em todos os meus livros há um personagem saído daqui, sempre. Desde a minha estréia digo abertamente: devo tudo a Manuel Antônio de Almeida, pois ele, como autor, me influenciou mais do que o próprio Machado de Assis. Esta adaptação é um caso à parte em minha carreira. Fui contratado para fazer uma adaptação, fiz e estava pronto para entregar o texto à editora. Fiz um trabalho correto, técnico, honesto, altamente profissional. Mas não estava satisfeito. Por quê? Porque estava profissional demais. Eu, com o livro pronto, fiquei relutando em entregar à editora. Pensei cá comigo: “Não posso, vai ser uma desonestidade comigo mesmo.” Não entreguei. Joguei fora aquela primeira versão. Estava decidido: “Vou contar essa história como eu contaria, do meu jeito, com as minhas palavras.” Tenho a história inteira na cabeça, desde a juventude. Tomei todas as liberdades, fiz minha a narrativa. Esse livro é tão meu que tenho o direito de fazer isso. Se eu fizesse um trabalho enxuto, como poderia ter feito, não seria eu. Tem muito caco meu nesse texto adaptado. E tenho certeza absoluta que o Manuel Antônio de Almeida ia topar todos eles. Eu me trairia se fizesse diferente.

\* \* \* \* \*

**ANEXO 2****Entrevistas com Ana Maria Machado e Jiro Takahashi****ANA MARIA MACHADO**E-mail recebido  
em 11 de junho de 2001**JIRO TAKAHASHI**E-mail recebido  
em 19 de junho de 2001**1. O que é um autor? Por favor, apresente sua concepção pessoal sobre a autoria.**

**Ana:** Autor seria um indivíduo que originou um texto. Difícil conceituar em poucas palavras, mas creio que essas duas características fazem parte de minha concepção de autoria: individualidade e originalidade. Não acredito em autorias literárias coletivas (ainda que admita que possa haver algum exemplo que não me ocorre). E por origem entendo não apenas a concepção dos personagens, situações, ação e opções, mas a linguagem em que eles são apresentados, a maneira como se estruturam e o modo como brotam de uma visão de mundo pessoal, característica de quem os criou.

**Jiro:** Autor é o criador de uma obra intelectual materializada em alguma forma de suporte: papel, CD, fita, etc. Ele formaliza tudo o que povoa sua mente (idéias, fantasias, situações reais ou não, sentimentos etc.) em relação com o seu contexto, em uma forma concreta para um público.

**2. Como a resposta acima pode afetar a recriação de uma obra consagrada?**

**Ana:** Afeta em tudo. Limita por completo a liberdade de recriação.

**Jiro:** Considerada em sentido amplo, uma recriação não deixa de ser uma forma de criação. Porém, assumindo-se como recriação de uma obra consagrada, a nova obra precisa tornar clara a sua natureza: apenas se refere à obra consagrada ou apenas parte dela e cria uma outra estrutura de forma e de significados? Ou baseia-se nessa obra consagrada para criar uma adaptação, uma condensação, uma paródia, uma paráfrase? No primeiro caso, acredito ser uma nova criação sem compromissos com a obra consagrada. No segundo caso, acredito que os direitos do autor da primeira obra devam ser respeitados. No limite da proximidade em termos de fidelidade, teríamos o caso da tradução, caso em que os direitos tanto do autor quanto do tradutor devem ser preservados e respeitados.

### 3. Quais são os limites éticos e artísticos de um trabalho de adaptação literária?

**Ana:** 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 mim, 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. Evidentemente, esta resposta se refere apenas ao que foi situado como objeto na introdução do seu questionário: a adaptação para uso escolar. Fora disso, nos termos restritos em que foi formulada a pergunta 2, é muito diferente. Não há limites. 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. Nesse caso, a obra original é apenas um pretexto para a manifestação de outra autoria. Podíamos falar em Joyce e Homero para exemplificar o que estou dizendo. Ou Dom Casmurro e Otelo.

**Jiro:** No nível editorial, os limites éticos são ligados à questão dos direitos autorais da primeira obra, que devem ser preservados de acordo com a legislação nacional e os acordos internacionais. Nesse sentido, os responsáveis pela adaptação deverão obter uma autorização do autor ou dos sucessores da primeira obra.

### 4. Por que adaptar ou redigir uma nova versão de clássicos da literatura?

**Ana:** No caso das adaptações destinadas a um público juvenil, 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.

**Jiro:** No fundo, o que chamamos de adaptação literária deveria ser mais apropriadamente ser chamada de condensação ou edição condensada, como nos países de língua inglesa. É nessa perspectiva que vejo um sentido nas “adaptações”. Nos últimos séculos o mundo dos homens vem sofrendo alterações muito profundas na tecnologia, nas relações interpessoais, na visão de mundo, nos valores, etc. E as obras literárias utilizam os referenciais do seu entorno, inclusive na linguagem, que também reflete a realidade humana do momento. A fidelidade total e absoluta não ocorre mesmo nas edições de clássicos em versões não adaptadas. O que o inglês lê de Shakespeare não é exatamente como ele escreveu. Há todo um trabalho de edótica que vai ajustando o texto para o leitor de hoje. Nesse sentido vejo validade também em condensar-se esse tipo de clássico para um determinado público de hoje, por exemplo, o escolar. Principalmente porque os clássicos em geral tornaram-se clássicos, entre outros motivos, por expressarem relações humanas reveladoras de valores importantes de serem discutidos por jovens em formação.

### 5. Em que tal trabalho pode ser estimulante ou desafiador?

**Ana:** Pela intimidade com o original que propicia ao adaptador, faz a gente perceber o texto de dentro, é uma oportunidade de leitura privilegiada muito estimulante. E cheia de desafios, em cada opção do que se vai incluir ou excluir na adaptação, e como.

**Jiro:** Pensando no “adaptador”, acho que o desafio é semelhante ao de um tradutor consciente. Ele não chega a tomar o lugar do autor, mas deve desenvolver uma relação de empatia muito grande com o autor, mas responder a cada frase de um modo coerente com o modo como o autor trabalhou o seu texto original. É preciso atentar para o modo como o autor viu cada cena, cada personagem, como ele expressou suas preferências estilísticas.

### 6. A adaptação escolar de clássicos estrangeiros já é uma tradição no Brasil.

**Como vê, entretanto, a recente tendência para adaptação de clássicos nacionais?**

**Ana:** Nem sabia que estão adaptando clássicos nacionais. E não creio que seja necessário, porque não creio que nossos clássicos sejam assim tão distantes que precisem de adaptação. Precisariam, sim, de professores melhor formados, em condições de trazê-los à escola de modo vivo.

**Jiro:** Muitos professores ainda vêm com certa reserva essa tendência recente. Acho bem justificável, principalmente pelo fato de nossos clássicos ainda serem muito recentes comparativamente aos clássicos de países de tradição literária de longa data. O mercado editorial está adaptando clássicos do século XX. Não diria que sou contra uma vez que a distância que separa a linguagem e o mundo dos estudantes de hoje da dos livros mais prolixos de José de Alencar, por exemplo, é muito grande. A distância não é só de tempo. O nosso romantismo foi meio tardio, devia muito ao que era utilizado na Europa no final do século XVIII e início do XIX. Nesses casos, o mesmo critério que me faz achar muito válida a condensação dos clássicos estrangeiros valeria para um livro de Alencar. Porém, fico muito em dúvida se a linguagem de um *Triste fim de Policarpo Quaresma* não deveria ser disponibilizada para os estudantes de hoje. Apesar de ser uma experiência muito pessoal – por isso, deve ser considerada com muita reserva –, eu me lembro de ter lido essa obra de Lima Barreto aos 12 anos, compreendendo bem razoavelmente e com nível de instigação suficiente para voltar a ela também na idade adulta. Sinceramente, acho que minha opinião sobre essa questão não é tão clara. Pelo menos, por enquanto.

**7. É possível transformar um livro escrito para adultos em um texto de divulgação para jovens, tendo como objetivo contribuir para a formação de novos leitores?**

**Ana:** Acho que essa pergunta mistura uma porção de conceitos discutíveis. “Escrito para adultos” e “para jovens”, por exemplo. Não acho que seja necessário fazer isso. Com exceção dos clássicos, pelo motivo a que já me referi, não vejo porque sair fazendo novas adaptações. E acho que um jovem que já venha lendo e que tiver lido bem alguns desses clássicos bem adaptados, tem condições de sair lendo livros escritos “para adultos”, sem precisar que ninguém mastigue sua comida. Se, pelo contrário, ainda não tiver virado leitor, não vai ser adaptação de livro de adulto que vai mudar isso.

**Jiro:** Acredito que sim. Quanto mais distante o clássico do nosso tempo, acho mais válida essa tentativa de transformação. Obras como *Divina Comédia* e *Odisséia*, dificilmente seriam acessíveis até mesmo para adultos de hoje com escolaridade de Ensino Fundamental completo. E essas obras apresentam ingredientes maravilhosos para auxiliar na formação do gosto de ler, mesmo com a perda de muitas características lingüísticas originais.

**8. No caso de adaptações para o público escolar, acha válido a editora inserir mapas, imagens de época, croquis de moda, notas explicativas, minibiografia do autor etc?**

**Ana:** Acho. Como acharia desejável que utilizasse esses recursos no estudo de história e de ciências. Entender Newton, Galileu ou Pasteur em sua época e sociedade, por exemplo, com certeza faz entender melhor suas descobertas.

**Jiro:** Acho válido pela finalidade da edição. Tudo o que tornar mais eficaz a consecução dos objetivos deve ser válido, a meu ver.

**9. A adaptação escolar geralmente é uma condensação do texto original com vocabulário mais acessível aos estudantes. Esta “fórmula” deve ser rígida?**

**Ana:** Não devia nem ser fórmula, quanto mais rígida.

**Jiro:** Rígida, não. Diria até o contrário. É a chance de explorar-se a riqueza e a diversidade da linguagem, auxiliando o estudante no enriquecimento do vocabulário e da sintaxe.

**10. Aceitaria que um crítico literário definisse seu texto adaptado como paródia ou pastiche?**

**Ana:** Se for, por que não? Mas precisaria ser um crítico que soubesse o que é paródia ou pastiche, o que não creio que jamais tenha ocorrido num texto meu a partir de um clássico, adaptado para jovens. Trabalho muito nessa área de diálogo com outros textos, quando faço meus próprios livros. Mas nas adaptações de clássicos que fiz (*Peer Gynt*, *Marco Polo*, *Sonho de uma noite de verão* e *A morte de Artur*) não fiz paródia nem pastiche e o crítico que disser isso estará dando um atestado de sua estupidez. De qualquer forma, não me cabe aceitar ou não o que um crítico diz ou como classifica. Posso concordar ou não, claro. Mas não tem como não aceitar — é a leitura dele. Só posso é fazer a leitura de sua leitura e, a partir desse texto dele, fazer meu próprio juízo.

**Jiro:** Em termos, porque, na minha concepção, paródia ou pastiche são criações literárias **novas** com uma **referência** a outras criações anteriores e conhecidas. Trata-se de usos criativos, até com uma certa autonomia, baseando-se em referências geralmente absorvidas pela inteligibilidade da sociedade. Enquanto isso, o texto adaptado é, no fundo, uma **paráfrase** do texto original, com o qual mantém uma relação de dependência muito grande. A meu ver, o texto adaptado deve procurar o quanto possível a fidelidade ao texto original, apenas ajustando-o ao contexto, digamos sociolingüístico.

\* \* \* \* \*

### ANEXO 3

A escritora Laura Bacellar, autora da versão infantil de *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*, publicada pela editora Scipione, colaborou com esta tese dando dois depoimentos sobre questões específicas em seu trabalho.

---

Primeiro depoimento concedido por Laura Bacellar por e-mail  
em 26/5/2004 18:20:34

- 1. Que premissas você tinha em mente ao adaptar uma obra adulta, longa e difícil para o leitor infantil? Como fez para selecionar as personagens e eventos arturianos que iriam compor a sua história? Morgana, por exemplo, é uma personagem muito forte do ciclo arturiano, mas ficou em segundo plano em sua adaptação. Como justifica essa escolha?**

A Morte de Artur é uma compilação de aventuras com literalmente centenas de personagens, muito provavelmente de épocas e "autores" diferentes, se é que dá para dizer isso de histórias orais. Eu entendo esse livro como um correspondente medieval ao que hoje são as coleções de ficção fantástica em universos compartilhados, tipo Jornada na Estrelas: existem os parâmetros, os nomes dos habitantes e mais ou menos como eles se comportam e aí cada um inventa os rodeios que quer dentro daquelas premissas. Só que como isso deve ter sido feito ao longo de séculos e oralmente, nem sempre as personagens apresentam consistência dentro do universo da Távola Redonda. A Morgana é um exemplo. Tem hora em que ela aparece como invejosa e malvada, tem hora em que ajuda o Artur (no final, por exemplo, ela vem da ilha de Avalon para levá-lo), tem hora em que parece ser apenas uma maga poderosa que quer aprender com Merlim. Se esse tipo de inconsistência já torna complicada uma publicação para adultos, imagine para crianças. Escolhi uma aparição dela que achei mais compreensível e menos ofensiva e eliminei as inconsistentes. Por ser medieval, esse livro aliás trata as mulheres como lixo: Guinevere é uma vadia, Morgana uma bruxa malvada, as moças que Lancelote conhece só querem saber de transar com ele, Igraine até tem um comportamento honrado mas cria suas filhas para brigarem pelo poder. Claro que não se pode julgar a mentalidade de outras épocas, mas eis aí um critério para censurar algo

numa adaptação infantil: o que é culturalmente ofensivo hoje merece ser mudado. Deixei as mulheres neutras, não negativas (aos olhos de hoje) como de fato são na obra original, porque para a época elas eram aceitáveis. E realcei o que considero o verdadeiro legado dessas histórias arturianas: a conduta honrada, o uso da força em prol dos mais fracos, todas aquelas imagens de cavalaria como espadas na pedra, cavaleiros combatendo monstros, morte antes da desonra etc. No caso dessa obra em especial, há também a extensa quantidade de personagens, muitos deles independentes uns dos outros, o que deixaria qualquer versão mais curta da obra impossível de entender se muitos não fossem cortados, o que aliás é uma das críticas que faço ao trabalho da Ana Maria Machado na adaptação dela. Apesar de ter eliminado muitos personagens, ela deixou ainda dezenas que aparecem uma só vez e não explicam a que vieram. Fica difícil uma criança seguir tantas linhas de narrativa com tantos personagens diferentes, por isso eliminei sem dó.

- 2. O seu livro é totalmente centrado em Artur, suas batalhas e façanhas; os demais personagens, mesmo os importantes, só aparecem a medida que entram na vida de Artur. Lancelote, por exemplo, fica reduzido a pai de Galahad e amante de Guinevere. Fazer desta maneira era indispensável para manter a unidade do tema e impedir a fragmentação da narrativa? Que riscos as histórias muito grandes correm ao serem adaptadas? Qual foi o seu método de trabalho? Usou algum tipo de roteiro ou esquema para resumir a trama? A maneira de "dosar" os momentos dramáticos, estabelecendo os picos de interesse do leitor, foi planejada ou fluiu durante o processo de escrita?**

Essa é uma obra muito especial, que não pode ser comparada com a maioria dos clássicos que acabam sendo adaptados. Como comentei acima, ela é uma coletânea, dá para perceber inclusive a enorme diferença de estilo entre os vários tomos. A parte sobre o Galahad é chatíssima em termos de aventura, porque nada acontece além de aparições etéreas como a do Santo Graal. Dá para notar uma clara intervenção catequisante da Igreja, que usou os elementos de uma ficção extremamente popular para fazer divulgação de idéias como celibato, virtude, pureza, dedicação a causas espirituais como algo superior a causas materiais, a importância de rezar e se tornar um religioso fervoroso e assim por diante. É uma propaganda descarada, hiper entediante de ler. Já as aventuras de Lancelote são violentas e movimentadas, cheias de sangue e mocinhas interessadas em sexo, com

até mesmo humor atravessando algumas passagens. Considerei impossível ser fiel a tantas vertentes diferentes, a tantas histórias paralelas, como por exemplo o livro completo em si mesmo dedicado a Tristão e Isolda, que mal visitam a corte do rei Artur. Ou seja, o problema não era que o livro original era imenso, mas que não tinha um fio condutor. Assim, resolvi seguir a história do personagem mais conhecido, Artur, que nem de longe é o que mais aparece na obra original. Julguei que me concentrando nele acabaria passando o essencial, as imagens fortíssimas do universo da cavalaria, e que quem gostasse da idéia de cavaleiros lutando com espadas mágicas num mundo habitado por magos e feiticeiras eventualmente chegaria a outras leituras mais completas sobre o tema. Como método fiz sim um roteiro. Fui lendo o enorme livro original e anotando tudo o que era importante e se referia diretamente a Artur. Depois escrevi as ações e finalmente enchi cada frase, fazendo os períodos. O ritmo é o natural da obra, que procurei seguir no que se refere a Artur.

- 3. O caso de Guinevere com Lancelote ficou todo na conta da rainha, pois "apesar de gostar muito dela, (o cavaleiro) não queria ver a mulher do seu rei, mas Guinevere (...) tanto insistiu que ele foi ao quarto dela". Na última referência a Lancelote, o rei Artur "viu que Lancelote fazia de tudo para respeitá-lo", depois nada mais é dito sobre o destino do cavaleiro. Você concorda que Sir Lancelote do Lago acabou ficando na ingrata condição de vítima injustiçada (manipulado pelas mulheres, incompreendido pelos amigos)? Ou para ele ser um herói digno aos olhos dos pequenos leitores tinha de ser assim?**

Eu tinha incluído um pouco mais sobre Lancelote, mas que precisou ser cortado por falta de espaço. Edição tem disso! Mas falei sim de Lancelote na Gália, que resistiu ao máximo em lutar contra Artur. Acho que toda adaptação deve respeitar ao máximo o espírito da história original, que no caso de Guinevere e Lancelote me deu uma dor de cabeça danada. O caso deles se repete em vários tomos, abordado de ângulos diferentes, até mesmo da condenação total quando se trata do período Galahad. Lancelote só não consegue encontrar o Graal porque é "impuro", ficando por conta do leitor decidir se é porque transa com a rainha ou se porque transa e ponto final. Galahad, além de chato, é virgem!

Bom, mas de volta aos dois, existe a repetição do tema da mulher que seduz e do homem torturado entre o desejo e o respeito pelo amigo. Eu

dei uma bela atenuada na trama, a rainha aparece como uma intrigueira ciumenta e manipuladora no original, que não deixa o moço em paz mesmo quando ele se decide por outra mulher. Achei que seria desvio grande demais da minha parte colocá-la em outra posição que não esta, mas diminui um pouco o veneno da moçoila. Lancelote mesmo tem rompantes de grande desonestidade, como mentir descaradamente para os cavaleiros que o acusam de estar transando com a mulher do rei. Ele puxa a espada e mata a todos! Raciocinei assim: para a época, decidir as coisas na espada não significava que o mais forte ganharia, mas sim que o mais protegido por Deus ficaria vivo. O vencedor era portanto também moralmente um vencedor. Mudei então a cena para deixá-lo mais digno e preocupado com o amigo, o que de qualquer modo combina melhor com os ideais de cavalaria propagados pelo universo de fundo das histórias todas.

**4. Em algum momento você teve a tentação de fundir as duas espadas do Rei Artur numa só (a espada retirada da pedra + Excalibur)? O que você acha dessas versões "uma só espada"?**

Claro que tive, é o fim da picada falar de duas espadas mágicas logo no começo da história. Mas não consegui fazê-lo sem mudar demais a narrativa. Achei que seria um excesso de intervenções numa parte do livro que é extremamente linear e clara. Depois, como já disse, acho as imagens muito fortes, tanto a espada que Artur arranca da pedra quanto a da espada que lhe é entregue por um braço feminino que sai da água. Note que as duas chegaram incólumes aos nossos dias, super repetidas em mitos, filmes, histórias em quadrinhos e o mais. Não me senti no direito de eliminar uma delas, por mais arrumada que fosse ficar a historinha resultante.

**5. Você teve de apresentar às crianças um adultério baseado em um engodo (Uther e Igrane) e outro combinado com incesto (Artur e Margause). Sem falar no amor de Lancelote e Guinevere. Como é "ajeitar" essas coisas em um texto infantil? Já aconteceu de algum professor ou pai de aluno reclamar sobre o conteúdo do livro com você ou com a editora?**

Realmente, esses adultérios todos me deixaram nervosa. Diminuí ao máximo o impacto dramático do que pude, especialmente do relacionamento entre Artur e Margause, pois achei sem sentido para

uma criança ver seu herói com problemas por uma ação sobre a qual não tinha consciência. Ele não sabia que ela era sua meia irmã e ainda não era casado. Em teoria, não fez nada errado. Uther e Igraine eu também tentei diminuir, falando mais da atração entre eles, a que ela resiste, do que da crueldade dele, que no original manda seus exércitos para matar o duque. Como a história não é minha, de novo fui fiel aos fatos essenciais, que fazem parte da mitologia sobre Artur. Ninguém reclamou ainda, acho que os professores mostram mais tolerância quando os fatos "podres" das histórias são conhecidos. Mas claro que eu não ia ressaltar o aspecto cruel do pai de Artur, porque, novamente, dentro do contexto em que a história foi criada, era algo normal e até desejável para um rei "forte", mas hoje uma criança teria um pouco de dificuldade de compreender como positivo. O caso entre Lancelote e Guinevere foi inescapável, faz parte da dinâmica essencial da história, apenas reduzi um pouco as maquinações dela.

**6. A matança das crianças ordenada por Artur como tentativa de eliminar Mordred não entrou em sua adaptação. Por que essa decisão? Houve recomendação nesse sentido?**

Não, foi só bom senso. Uma ação como esta é totalmente injustificável para um protagonista tido como bom e justo, não dá mesmo para passar. Cortei outras passagens horrorosas como a tortura de cavaleiros, combates que resultam em morte por ninharias, estupro, diminuí as crueldades praticadas por Mordred contra seus súditos, diminuí a estupidez (também incompreensível) de Artur perante as maquinações de Mordred e assim por diante. Parece óbvio que nenhum pai ou professor iria ficar feliz vendo uma criança ler sobre assuntos como estes sem uma explicação razoável para estarem presentes na história. No caso de uma obra antiga como esta, é mais justificável ainda adaptar os exageros, pois o que talvez servisse para prender a atenção na época hoje funciona como o oposto, espantando e afastando. Uma adaptação precisa prender-se ao espírito da obra, que no caso de Artur não está na forma como as lendas são contadas, porém (interpreto eu) nas imagens arquetípicas que carrega. Numa obra mais autoral, coesa e escrita em um contexto histórico mais próximo do atual, com certeza eu me permitiria muito

menos desvios da narrativa principal. Foi este o caso de minha adaptação do Drácula, por exemplo, de que tirei apenas as repetições, mas nenhum fato horroroso. Os recursos de horror que o autor usou no século XIX estão adequados para hoje, o que assusta é para assustar mesmo, o vilão se comporta de modo compreensível para o leitor como vilão, os heróis idem. Assim, nada do que aparece no original foi cortado, apenas as longas descrições e o ritmo arrastado da narrativa.

---

Segundo depoimento concedido por Laura Bacellar sobre o ofício de adaptar clássicos, também enviado por e-mail, em 8/6/2004 14:51:22

### **1. Sobre o uso da conflação para resumir a história:**

Num texto de tão poucas páginas, fica confuso ter vários personagens com a mesma função, mas que parecem em ocasiões diferentes. Torna-se mais simples agrupar as ações similares sob um único nome. Achei também mais prático reunir viagens parecidas e lutas que se repetiam em acontecimentos únicos. Creio que o texto original nunca era lido de uma só vez, não importando que acontecimentos parecidos acontecessem em cada trecho. Para uma leitura linear, isso fica muito cansativo.

Mordred ficou sendo o vilão, mas as vilanias estavam descritas no texto original. Já Merlim tem um tanto de minha contribuição. Como disse antes, o original é uma compilação que não funciona muito bem como uma narrativa coesa conforme entendemos hoje. Merlim está em grande evidência no começo, ao lado do rei e do futuro rei, depois se apaixona por uma mulher muito mais nova que ele, que quer aprender sua magia mas não deseja transar com ele. Em algumas partes esse mulher pode ser Morgana (se não me engano, falo de memória), em outras não. O mago dá uma forçada (assédio sexual, deus do céu!), ela o engana e o prende numa gruta fechada por uma grande pedra, onde ele passa o resto de seus longos dias. Ora, isso lá é um fim satisfatório para alguém tão atuante no começo da história? O mago poderoso assedia uma moça e é enganado? O pior é que não há maiores explicações sobre o que ocorre, porque motivo ele não demonstra sabedoria numa situação pessoal, e como ele resolve o problema. Ele é

colocado debaixo da pedra e some do reino! Para explicar logicamente esse destino, eu teria de inventar muita coisa. Assim, preferi congelá-lo numa função que ele de fato apresenta no começo, e coloquei na boca dele todas as explicações que o leitor de hoje precisa para entender o contexto da história. Um leitor do século XV não precisava que ninguém explicasse a simbologia de uma mesa redonda onde o rei sentava ao lado dos outros nobres. Qualquer pessoa sabia que os reis da época ficavam na cabeceira, ou num tablado mais elevado, de alguma forma distinto do resto dos convivas. A criança de hoje, no entanto, claro que não vai saber, daí o didatismo saindo de Merlim. A mesma coisa sobre o código de honra. A boa conduta não era de forma alguma o que as pessoas esperavam dos nobres, daí o fascínio de histórias sobre cavaleiros fortes que usavam seu poder pelos mais fracos. Hoje, no entanto, essa é uma idéia difundida, ainda que não necessariamente praticada. De novo é preciso explicar ao leitor a importância daquela conduta e como era rara.

## **2. Sobre os aspectos morais em uma adaptação infantil:**

Lamento repetir-me, mas acho que a força da história de Artur está nas imagens, o texto em si é bem problemático. Veja o Santo Gral, por exemplo. É um símbolo magnífico, que não sabemos se migrou do ocultismo para as histórias ou vice-versa, mas que encanta. Um bando de cavaleiros largando tudo para procurar um objeto mágico, que eles viam em raras visões, é muito forte. Mas também é muito inverossímil. Até ali os cavaleiros estavam atrás apenas de construir um nome para si, de serem lembrados como campeões nas justas. Depois abandonam a corte e vão atrás de algo intangível? Eu senti que precisava dar algum tipo de explicação para tornar esse movimento menos absurdo. Assumi uma das interpretações mais usuais sobre o Gral e a coloquei de novo na boca de Merlim. Busquei um pouco de lógica para dar uma aparada na narrativa. Devo dizer que essas imagens são fortes para mim. Cresci fascinada com a idéia de um menino tirando uma espada mágica da pedra, de ter seu destino secreto revelado dessa forma. Sempre gostei de cavaleiros e armaduras, de justas pela honra de uma dama. Acho esse cenário muito rico, e fui escolhendo nele o que ressoava mais para mim como importante, inclusive a honra acima da vida. Poderia ter-me concentrado nas intrigas de corte, mas isso é o que menos me interessa.

\* \* \* \* \*

## ANEXO 4

➤ **AVENTURAS DE HANS STADEN — o homem que naufragou nas costas do Brasil em 1553 e esteve oito meses prisioneiro dos índios tupinambás; narradas por dona Benta aos seus netos Narizinho e Pedrinho:**

### I - Quem era Hans Staden

Dona Benta sentou-se na sua velha cadeirinha de pernas serradas e principiou:

— Hans Staden era um moço natural de Homberg, pequena cidade do Estado de Hesse, na Alemanha.

— De S?! — exclamou Pedrinho, dando uma risada. — Que engraçado!

— Não atrapalhe — disse Narizinho. — Assim como em S. Paulo há a Freguesia de Nossa Senhora do Ó, bem pode haver o Estado de S na Alemanha. Em que o O é melhor que o S?

— Não digam tolices — interrompeu dona Benta. Esse estado da Alemanha escreve-se em português H E S S E, diz-se Hessen em alemão. Nada tem a ver com a letra S.

Depois desta lição, dona Benta continuou:

— O moço Staden tinha o temperamento aventureiro; não se contentava com o sossego da cidade natal. Queria ver o mundo, viajar, cortar os mares, e insistia nisso por mais que seu pai lhe dissesse que boa romaria faz quem em casa fica em paz. Um dia resolveu sair de Homberg.

— “Adeus, meu pai! Não nasci para árvore. Quero voar, conhecer o mundo. Adeus!”

— “Pois vai, meu filho. Todos nós temos um destino na vida; se o teu é viajar, que se cumpra.”

Hans partiu para a cidade de Brenen e de lá para a Holanda, onde, no porto de Campon, encontrou várias naus que se aprestavam com destino ao reino de Portugal. O moço embarcou em uma delas e chegou a Setúbal depois de quatro semanas de travessia.

— Quatro semanas! — exclamou Pedrinho. — Que carroça!...

— Naquele tempo de navegação a vela as viagens dependiam dos ventos, sendo por isso incertas e demoradas. Fazia-se em meses o que hoje se faz em dias.

Hans esteve algum tempo em Setúbal, com certeza provando o gostoso vinho moscatel que lá fabricam. Depois tomou o caminho de Lisboa. Sua tenção era seguir para as Índias numa das frotas que dali costumavam zarpar.

— Zarpar? — interrompeu Pedrinho. — Por que fala assim tão difícil hoje, vovó?

— Não estou falando difícil, Pedrinho. Há certas expressões que se chamam “técnicas” e que vocês precisam ir aprendendo. Zarpar se diz quando um navio ou uma esquadra sai dum porto. É uma expressão técnica, isto é, de sentido exato.

— Muito bem. Continue. Achou ele navio que o levasse para as Índias?

— Não teve sorte. Hans não encontrou nenhum navio com destino às Índias. Em vista disso engajou-se como artilheiro num barco do capitão Penteado, que se destinava ao Brasil. Essa nau era mercante, mas ia armada de canhões, como se fosse navio de guerra, e levava ordem do rei para atacar os barcos franceses encontrados pelo caminho.

— Por que isso, vovó?

— Portugal e França estavam em luta por causa das terras novas descobertas em 1500, e era no mar que justavam contas. A França julgava-se com tanto direito de explorar essas terras como Portugal, mas tais terras pertenciam a Portugal e Espanha que haviam tomado posse delas antes dos outros. Terra naquele tempo era de quem primeiro a pegava. Mas a França não concordava com isso e o seu rei nessa época, Francisco I, havia dito em certa ocasião:

— “Eu quero que me mostrem o testamento de Adão que repartiu o Novo Mundo entre o rei de Espanha e o rei de Portugal, pondo-me fora da partilha.”

Era por esse motivo que os franceses e portugueses se atracavam no mar, embora não existisse guerra declarada entre as duas nações.

Mas a nau em que ia o nosso Staden partiu de Lisboa, seguida de outra menor, e foi ter à Ilha da Madeira, onde já se produzia muito vinho e açúcar. (...)

Sobreveio fortíssima tempestade, que arrojou a nau [de Hans Staden] a quatrocentas milhas dali, para os lados do Brasil.

— Quantos metros tem a milha, vovó? — indagou Pedrinho.

— A milha varia muito, de país para país. É medida do tempo dos romanos, entre os quais valia mil passos. Mas como isso de passo cada povo o tem maior ou menor, conforme o comprimento das pernas, há milhas de 1.609 metros, como a inglesa, e milhas de mais de 8.000 metros, como a húngara. Mas hoje está generalizada a milha marítima de 1.853 metros.

— É uma danada, esta vovó! Parece um livro aberto — disse o menino, entusiasmado com a ciência da velha.

— Continue, vovó — pediu Narizinho, mais interessada na navegação de Hans do que na elasticidade da milha.

Dona Benta continuou:

— As naus, em vista do avanço que o temporal lhes imprimira no rumo do Brasil, deixaram em paz as costas da Berberia e seguiram viagem para as terras de Cabral.

Pelo caminho toparam grande quantidade de peixes-voadores. Erguiam-se do mar em cardumes, para fugir à perseguição dos peixes maiores; voavam um bom pedaço e iam cair n'água, muito longe dos seus inimigos. Às vezes voavam à noite e vinham dar de encontro às velas e cordas dos navios; de manhã os marinheiros não necessitavam de pescar para o almoço; era só colhê-los no tombadilho. E assim foram os navios singrando até alcançarem a linha do equinócio.

— O que é isso, vovó?

— É o equador, meu filho. Já esqueceu a sua lição de cosmografia?

Chegados ao equador, houve um período de calma, isto é, sem brisas, de modo que os navios ficaram parados sobre as ondas, com grande padecimento dos marinheiros em vista do calor sufocante.

Às vezes trovejava e caíam chuvas violentas; mas a calmaria sobrevinha de novo, enchendo de pavor a pobre marujada, porque o prolongamento daquela situação poderia trazer a todos o mais triste dos fins.

Certa noite de chuva, apareceram no costado dos navios muitas luzes mortas, coisa que Staden não tinha visto ainda. Onde batiam as vagas ficava a brilhar uma luz azul. Os marinheiros alegravam-se com o fenômeno, a que chamavam santelmo e diziam ser sinal de bom tempo. Assim foi. Quando raiou o dia principiou a soprar um vento favorável, que permitiu às naus prosseguirem na viagem.

A 28 de janeiro (isso no ano de 1554) avistaram uma ponta de terra, que Hans soube ser o Cabo de Santo Agostinho. Mais oito milhas de marcha e finalmente atingiram o porto de Olinda, depois de oitenta e oito dias de mar.

— Mas a tal luz morta, vovó, que era? — quis saber Pedrinho, e dona Benta explicou:

— Tratava-se da fosforescência de certos bichinhos que bóiam sobre as águas do mar aos bilhões e bilhões, numa verdadeira via-láctea de massa viva. É a mesma fosforescência dos vaga-lumes, mas em animálculos extremamente pequenininhos...

— Pare um pouco, vovó — pediu a menina. — Quero dar um pulo lá dentro para trazer a Emília. A coitadinha gosta tanto de ouvir histórias...

### **Obras Completas de Monteiro Lobato, vol. 3, págs. 121 a 130.**

Comentário rápido: por falta de um editor de texto (um tipo de profissional que não existia nos tempos da antiga Companhia Editora Nacional), nosso querido Lobato cometeu um pequeno equívoco no subtítulo do seu livro, pois a viagem de Staden começou em 1553, mas seu naufrágio ocorreu somente em 1554.

\* \* \* \* \*

## ANEXO 5

### ➤ PETER PAN — a história do menino que não queria crescer, contada por dona Benta:

#### Capítulo I

#### Peter Pan

Quem já leu as Reinações de Narizinho deve estar lembrado daquela noite de circo, no Picapau Amarelo, em que o palhaço havia desaparecido misteriosamente. Com certeza fora raptado. Mas raptado por quem? Todos ficaram na dúvida, sem saber o que pensar do estranho acontecimento. Todos menos o gato Félix. Esse figurão afirmava que o autor do rapto só poderia ter sido uma criatura — Peter Pan.

— Foi ele! — dizia o gato Félix. Juro como foi Peter Pan.

Mas quem era Peter Pan? Ninguém sabia, nem a própria dona Benta, a velha mais sabida de quantas há. Quando Emília a ouviu declarar que não sabia, botou as mãos na cinturinha e:

— Pois se não sabe trate de saber. Não podemos ficar assim na ignorância. Onde já se viu uma velha de óculos de ouro ignorar o que um gato sabe?

Dona Benta calou-se, achando que era mesmo uma vergonha que o gato Félix soubesse quem era Peter Pan e ela não — e escreveu a uma livraria de S. Paulo pedindo que lhe mandasse a história do tal Peter Pan. Dias depois recebeu um lindo livro em inglês, cheio de gravuras coloridas, do grande escritor inglês J. M. Barrie. O título dessa obra era *Peter Pan and Wendy*.

Dona Benta leu o livro inteirinho e depois disse:

— Pronto! Já sei quem é o Senhor Peter Pan, e sei melhor do que o gato Félix, pois duvido que ele haja lido este livro.

— Está claro que não leu — observou Emília. — Ele só lê ratos, com os dentes...

— Se leu, conte, vovó! — gritou Narizinho. — Andamos ansiosos por ouvir a história desse famoso menino.

— Muito bem — disse dona Benta. — Como hoje já é muito tarde, começarei a história amanhã às sete horas. Fiquem todos avisados.

No dia seguinte, de tardinha, a curiosidade dos meninos começou a crescer. Às seis e meia, já estavam todos na sala, em redor da mesa, à espera da contadeira. Emília olhava para o relógio pensativamente. Quem entrasse em sua cabeça havia de encontrar lá esta asneirinha: “Que pena os relógios não andarem de galope, como os cavalos! Nada me enjoa tanto como esta maçada de esperar que chegue a hora das coisas — a hora de brincar, a hora de dormir, a hora de ouvir histórias...”

Pedrinho matava o tempo arpejiando xises no veludo de uma velha almofada — com o dedo. E Narizinho, no seu vestido novo de rosinhas cor-de-rosa, fazia exercício de parar de pensar — uma coisa que parece fácil mas não é. A gente, por mais que faça, pensa sem querer.

Faltava o Visconde. O velho sábio, depois que se meteu a estudar matemática, fazia tudo com “precisão matemática”, que é como se diz das pessoas que não fazem as coisas mais ou menos, e sim certinho. Quando bateu sete horas

ele entrou, em sete passadas, cada uma correspondendo a uma pancada do relógio. Logo depois surgiu dona Benta.

— Viva vovó! — gritavam os meninos.

— Viva a história que ela vai contar! — berrou Emília.

Dona Benta sentou-se na sua cadeira de pernas serradas, subiu para a testa os óculos de aro de ouro e começou:

— Era uma vez uma família inglesa...

— Espera, sinhá! Não comece ainda — gritou lá da copa tia Nastácia. Eu também faço questão de conhecer a história desse pestinha. Estou acabando de lavar as panelas e já vou.

Dona Benta esperou que a negra chegasse, apesar do protesto da Emília, que disse:

— Bobagem! Para que uma cozinheira precisa saber a história de Peter Pan?

Tia Nastácia veio e escarrapachou-se no assoalho, entre o Visconde e a menina. Só então dona Benta começou de verdade.

— Havia na Inglaterra uma família inglesa composta de pai, mãe e três filhos; uma menina de nome Wendy (pronuncia-se Uêndi), que era a mais velha; um menino de nome João Napoleão, que era o do meio; e outro, de nome Miguel, que era o caçulinha. Os três tinham o sobrenome de Darling, porque o pai se chamava não sei quê Darling. Esses meninos ocupavam a mesma *nursery* numa linda casa de Londres.

— *Nursery*? — repetiu Pedrinho. — Que vem a ser isso?

— *Nursery* (pronuncia-se nârseri) quer dizer, em inglês, quarto de crianças.

(...)

O quarto ficou mergulhado em silêncio profundo. Todos dormiam, e até a chama da lamparina parecia cochilar, de tão quietinha. Mas, de repente, essa luz tremeu três vezes e apagou-se.

— Por quê? — indagou Narizinho.

— Algum besouro — sugeriu Emília.

— Não — disse dona Benta. — É que havia entrado pela janela uma pequena bola de fogo.

— Como havia entrado pela janela, se a janela estava fechada? — berrou Emília.

— Isso eu não sei — disse dona Benta. — O livro nada conta. Mas como fosse uma bola de fogo mágica, o caso se torna possível. Para as bolas de fogo mágicas, tanto faz uma janela estar aberta como fechada. Ela acha sempre um jeito de entrar. Do contrário, não valia a pena ser bola mágica. Entrou e começou a esvoaçar em todas as direções, muito afitazinha, como que anda atrás dalguma coisa.

— Já sei — interrompeu Narizinho. — Estava procurando a cabeça da sombra.

— Talvez fosse isso — concordou dona Benta —, porque depois de várias voltas pelo ar a bola parou defronte do armário de Wendy e entrou na gaveta pelo buraco da fechadura.

— E houve um incêndio, já sei! — gritou Emília. — Bola de fogo em gaveta de armário é incêndio certo. A cidade de Londres vai ser destruída...

**Obras Completas de Monteiro Lobato, vol. 5, págs. 150 a 159.**

\* \* \* \* \* fim \* \* \* \* \*