

1

ANTES DA INTRODUÇÃO

Tenho empregado as manhãs a traduzir, e num galope. Imagine só a batelada de janeiro até hoje: Grimm, Andersen, Perrault, Contos de Conan Doyle, *O homem invisível* de H. G. Wells, e *Pollyana moça*, *O livro da jungle*. E ainda fiz *Emília no país da gramática*.¹

Carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel

Da vasta e diversa biblioteca que Wells nos deixou, nada me agrada mais do que sua narrativa de alguns milagres cruéis: *The Time Machine*, *The Island of Dr. Moreau*, *The First Men in the Moon*. Foram os primeiros livros que li; não talvez de ser os últimos... Penso que irão incorporar-se (...) à memória coletiva da espécie e que se multiplicarão em seu âmbito, para além dos confins da glória de quem os escreveu, para além da morte do idioma em que foram escritos.²

Jorge Luís Borges, no ensaio *O primeiro Wells*.

Muito tempo atrás, em uma biblioteca distante, um menino de onze anos, leitor de Lobato desde os oito, entrou em busca de livros escritos pelo criador do Sítio do Picapau Amarelo. Não procurava aventuras de Emília e Cia, pois estas tinha todas em casa, presente da mãe. Buscava os outros, que nem sabia direito quais eram, mas sabia que existiam. Estava determinado a encontrá-los e a biblioteca parecia ser o melhor lugar para iniciar a busca. De fato, era. Eles estavam lá. E o primeiro que encontrou foi um *Robin Hood* igual ao de sua família, exatamente o livro que havia lançado o menino naquela empreitada.

Alguns dias antes, após terminar *A chave do tamanho*, ele tinha encontrado e "devorado" o mirabolante *As aventuras de Robin Hood*, publicado na antiga coleção Terramarear. O texto era de Monteiro Lobato e o menino quis ler aquele "livro velho" da mãe por causa dele, o autor. Como o escritor brasileiro Monteiro Lobato podia ser o *inventor* do arqueiro Robin Hood, um herói medieval inglês, era um mistério. O ritmo dinâmico da narrativa, porém, estava acima de qualquer dúvida. Os centros de recompensa do cérebro do menino tinham sido ativados de maneira alucinante, produzindo um prazer poucas vezes igualado. Ele precisava de mais! E encontrou naquela biblioteca.

O pai de Emília foi seu guia, pois procurava sempre pelo nome do escritor em destaque na capa. Lá estava *O homem invisível*, de H.G. Wells, texto em português de Monteiro Lobato... Destaque gráfico para o nome de Lobato.

Leu e gostou tanto que passou a procurar também obras com o nome do britânico Wells. Logo descobriu *A máquina do tempo*, e um fascinante prefácio sobre a literatura de Wells assinado por um certo argentino chamado Borges. Com o passar dos anos, encontraria novos comentários deste argentino em outras obras clássicas, tanto de Wells como de Robert Louis Stevenson. E aprenderia que Jorge Luís Borges era um grande escritor, um dos maiores do século XX.

O menino, como fatalmente acontece, envelheceu. Um dia, escreveu um romance e, na hora de escolher um título para ele, apelou para um de seus contos favoritos, *O imortal*, de Borges. Homero era um dos personagens fundamentais (do conto, não do romance). A imortalidade do poeta era uma bela metáfora da sobrevivência de sua obra, mas havia a ameaça permanente do esquecimento (ou da memória falha, pouco confiável), causado pelo impiedoso e inexorável passar do tempo. Pequenos esquecimentos podem ter grandes repercussões.

Escrevemos para lembrar? Ou, quiçá, para sermos lembrados?

O texto escrito na areia não permanece. O livro perdido numa biblioteca sem fim não será mais lido. O autor esquecido não pode ser cultuado pelo público, estudado pelos críticos nem mesmo guiar a pena de jovens escritores, sempre tão inseguros. Borges entendia estas questões e sabia jogar com elas admiravelmente.

Embora não sejam os protagonistas da tese de doutorado que em breve começará, Monteiro Lobato e Jorge Luís Borges serão companheiros de jornada, fantasmas camaradas que devem aparecer de vez em quando. Como conhecem a fundo os segredos da biblioteca, e seus atalhos, podem servir como pontos de referência, ou guias. Eles sabem guiar muito bem, tanto que seus leitores nunca são restritivos, no sentido de excludentes, dogmáticos ou preconceituosos. Não. Ao contrário, costumam ser leitores vorazes, abertos a todos os gêneros e sempre em busca de agradáveis novidades. Venham dos cânones ou de suas margens. Gostam de se perder no labirinto das narrativas, tão antigo e misterioso quanto a mente humana. A saída? Ninguém procura, pois quem entrou não quer mais sair. O verdadeiro desafio é encontrar a entrada; é querer entrar na biblioteca.

Para aquele menino, tudo começou com Monteiro Lobato. Continuou com Wells, mas também com Verne, Dumas, Salgari, Feminore Cooper, Walter Scott,

Mark Twain, Robert Louis Stevenson, Rafael Sabatini, Edgar Rice Burroughs, Poe, Conan Doyle, Agatha Christie, Dickens, Defoe, Shelley... Graciliano, Jorge Amado, Machado de Assis, Veríssimo pai, Guimarães Rosa, Veríssimo filho... De um autor para outro, ele foi percorrendo muitos dos possíveis caminhos da biblioteca. Aprendeu o óbvio: todo bom escritor remete a outro.

Se a existência humana permitisse ler todos os volumes da biblioteca sem fim, certamente se chegaria ao grande ensinamento de Borges: todos os livros, e todas as narrativas, estão interligados de alguma maneira. Estabelecer genealogias é, na maioria das vezes, tarefa impossível. Entretanto, para os leitores experientes, as marcas "genéticas" das histórias quase sempre são reconhecíveis.

Estamos falando de permanência, de continuidade das nossas tradições. Monteiro Lobato e Jorge Luís Borges podem nos ensinar muito a respeito. Mas a permanência ao longo do tempo exige reprodução. Os espelhos, como a cópula, multiplicam os homens, ensinou o filósofo Borges, citando o amigo Casares, em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Um homem, digamos um autor, pode ser multiplicado ao infinito dentro de um labirinto de espelhos; será sempre o mesmo escritor, mas será outro, incontáveis outros. Viverá em outros homens, outros autores.

A alteridade é inerente à permanência, pois qualquer tradição, seja literária ou não, só se mantém pela renovação. Estamos falando de um fenômeno chamado mutação. Lobato e Borges mais uma vez podem nos ensinar bastante.

Permanência e mutação. Eis o tema.

Foucault poderia chamar de atualização do discurso, por isso o filósofo será outro dos nossos companheiros de jornada. Seu pensamento é fundamental para entender como serão abordadas as chamadas adaptações de clássicos para jovens e a extrema relevância das mesmas para a formação de leitores nas escolas.

Monteiro Lobato, fundador da nossa rica literatura infanto-juvenil e editor pioneiro no processo de nacionalização do livro escolar no Brasil, foi também nosso primeiro adaptador profissional. Aquele *Robin Hood* era uma das muitas adaptações que escreveu. Outros grandes escritores brilharam neste gênero depois dele, como Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, Clarice Lispector e, recentemente, as premiadas Ana Maria Machado e Ruth Rocha. Recapitularemos um pouco desta história no devido momento.

Quanto ao menino na biblioteca, transcorrido mais de um quarto de século, vive ele ainda às voltas com livros: escreve uns, revisa outros, copidesca com frequência, coordena coleções às vezes. Confesso: sou eu.

Encerrada a confissão, passemos à introdução.

INTRODUÇÃO: SOBRE ADAPTAÇÕES

O primeiro contato com um clássico, na infância ou adolescência, não precisa ser com o original; o ideal mesmo é uma adaptação bem-feita e atraente.³

Ana Maria Machado, em *Como e por que ler os clássicos desde cedo*.

Adaptar para quê? Esta foi a primeira pergunta feita no meu pré-projeto de doutorado. Depois de dois anos no mestrado estudando as adaptações no Brasil, desde os tempos pioneiros de Lobato, já sabia que esta era a pergunta que ocorria a qualquer interlocutor quando eu tentava explicar a minha dissertação.

Durante o mestrado, embora meu objetivo fosse estudar as características do mercado de adaptações de clássicos para jovens leitores no Brasil, acabei tendo de reconstituir boa parte da história editorial brasileira para entender e explicar as origens dos fortes preconceitos contra esse gênero narrativo em nosso país.

Quando escrevi *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*, defendida em agosto de 2002, a proposta inicial era valorizar o livro como suporte da literatura e analisar a importância do livro escolar na formação de leitores e na perpetuação dos cânones. Queria demonstrar como a adoção de clássicos adaptados, nacionais e estrangeiros, nas escolas brasileiras havia se tornado um grande negócio associado ao consumo de livros didáticos. Tentei mostrar como a escola nacional, e não as livrarias ou bibliotecas, tornou-se, de fato, o espaço de distribuição e consumo dos chamados clássicos literários.

Começando minha retrospectiva histórica nos primórdios do século XX, com iniciativas pioneiras como a de Olavo Bilac, passando pela militância de empreendedores como Monteiro Lobato e chegando a adaptadores profissionais, como Carlos Heitor Cony, Ana Maria Machado e Paulo Mendes Campos, entre tantos outros, tentei lembrar como surgiram e se popularizaram as adaptações literárias aqui em nossa terra.

Usei a trajetória profissional de Monteiro Lobato (como escritor, adaptador e editor) para ilustrar a fase de nacionalização do livro escolar e de construção de uma verdadeira indústria editorial — até então inexistente no Brasil. A trajetória profissional de Cony (como escritor e adaptador), que quando menino leu as adaptações escritas por Lobato, ilustrou a fase seguinte, dos anos 60 ao presente. Pretendia discutir a origem de certos preconceitos e analisar por que o *valor de grife** do escritor-adaptador havia declinado ao longo do tempo. Sempre com foco no comércio de clássicos da literatura no mercado-escola (denominação daquele segmento do mercado editorial que vive da venda por adoção).

Claro que, por mais que eu quisesse manter meu foco na evolução de um determinado produto editorial em nosso país, inúmeras questões teóricas sobre literatura e narrativas adaptadas foram surgindo em meu caminho, principalmente enquanto tentava distinguir paráfrases, paródias, pastiches, plágios e outras apropriações intertextuais. Questões como: O que é uma adaptação? Por que precisamos adaptar? Quais são os mecanismos fundamentais para se escrever uma boa adaptação? Que critérios adotar para um possível julgamento de valor? Com estas perguntas em mente, comecei meu curso de doutorado.

1.1 ATUALIZANDO O DISCURSO LITERÁRIO

Embora jamais tenha escrito especificamente sobre o tema “adaptações”, o filósofo francês Michel Foucault, autor de *A ordem do discurso*, considerava os textos jurídicos, religiosos e literários como narrativas especiais, construídas para propagar discursos, visto que carregam em si sistemas de valores, significados e procedimentos de controle e delimitação dos jogos de poder e desejo. As coisas ditas, ou escritas, e constantemente repetidas, principalmente de uma geração para outra, servem para ordenar o mundo, as sociedades, as crenças e comportamentos.

Refletindo sobre as questões envolvidas na idéia de autoria, e sobre textos escritos diretamente inspirados por outros que os precederam, Foucault nos apresentou os conceitos de "texto primeiro" e "texto segundo", ou "comentário", fundamentais para se pensar as obras clássicas e suas adaptações.

Se aceitarmos a idéia de que os grandes clássicos da literatura podem ser classificados como *textos primeiros*, e que podem dar origem, indefinidamente, a

* A expressão será devidamente explicada e traduzida conceitualmente no capítulo 4.

novos textos (sempre atualizados em relação ao contexto histórico em que são produzidos, e ao público a que se destinam), então poderemos pensar a adaptação como um procedimento habitual e inerente à renovação da tradição literária; como perpetuação e divulgação dos cânones; como atualização de um discurso. Sem esquecer que qualquer tipo de análise de discurso remete inevitavelmente a disputas sobre critérios de legitimação e hierarquias de valores.*

O que é uma adaptação? A adaptação é um discurso que se atualiza. Tomando como base o pensamento de Michel Foucault, podemos considerar a adaptação de um clássico da literatura como uma estratégia de atualização de um discurso literário (estratégia esta que é predominantemente confirmadora, mas algumas vezes subversiva). As adaptações existem e são necessárias porque toda e qualquer sociedade precisa atualizar seus discursos; sejam artísticos, filosóficos, jurídicos, científicos, políticos, religiosos. Estes tipos de discurso em particular são alicerces fundamentais. Toda sociedade, em qualquer época, é construída por meio de uma rede sofisticada e complexa de discursos; para se manter coesa ou para se reconstruir constantemente, se corrigir, se ajustar, depende da atualização de seus discursos. O que nunca é simples, fácil ou livre de conflitos.

Para que adaptar? Ora, para manter viva e bem ativa uma certa tradição considerada de valor. Este é o objetivo. Estamos acostumados a pregar que o grande autor é imortal e a boa literatura, eterna. Mas os escritores morrem e seus leitores também. Como, então, se dá a real permanência da obra literária? Pela conquista de novos leitores... A adaptação escolar é uma estratégia para apresentar a uma nova geração de leitores um tipo específico de discurso literário, legitimado pela instituição escolar.

Passando do nível estratégico para o nível tático, a adaptação literária é um tipo especial de tradução que envolve seleção de conteúdo (pois resume o enredo) e adequação de linguagem para apresentar a obra escolhida aos jovens de um novo tempo; e assim a tradição se perpetua, e se legitima, por meio da renovação.

A adaptação escolar é um discurso que se atualiza e também um tipo muito especial de tradução, mais precisamente uma forma artística de paráfrase: um conceito literário dos antigos gregos que se refere à possibilidade de narrar uma história com palavras próprias, mantendo o enredo original. Em obras de domínio

* Retomarei estas idéias e exemplos de forma mais detalhada no capítulo 2.

público isto é absolutamente legítimo. Em muitos casos, é até mesmo imprescindível. Afinal, um discurso literário que não se atualiza por meio da conquista de novos leitores acaba fatalmente esquecido, abandonado. Como escreveu Paulo Rónai, em *A tradução vivida*, o “setor especial da adaptação é a literatura para adolescentes”.

É importante ter em mente que nenhuma adaptação escolar se destina a leitores experientes e qualificados, mas a estudantes que ainda estão se formando como leitores; trata-se de um tipo de produto de massa; tem de ser, portanto, acessível a um público vasto e heterogêneo.

Em qualquer paráfrase escolar para leitores adolescentes, porém, devemos notar que o maior desafio intelectual, ou ideológico, do adaptador em sua tarefa de resumir e reescrever o enredo é escolher onde (ou como) cortar. Vem então a pergunta: há critérios claros para distinguir o que deve permanecer ou não numa adaptação? Se existem, que critérios são estes? E que mudanças tais cortes podem produzir no discurso literário?

(As respostas a estas perguntas podem variar de acordo com a época e o lugar em que forem formuladas. Tentarei apresentar aqui respostas válidas para quem exerce o ofício de adaptador no Brasil atual.)

A narrativa resumida é uma nova narrativa, que tem de contar uma história com início, meio e fim. Ou seja, tem de ser auto-suficiente, formar uma "unidade de ação" plena, bem resolvida, completa. Tem de ser a mesma (conter o passado, o cânone) e ser outra (estar contida na expectativa atual de professores, pais e leitores). Os cortes feitos pelo adaptador não podem jamais deixar cicatrizes visíveis no corpo da narrativa (as pontas soltas), como passagens ou diálogos inúteis, sem sentido, sem significado. Com certeza, essa é a maior negligência, ou mesmo incompetência, que um adaptador pode cometer.

Um texto mutilado não é uma adaptação, não atualiza nenhum tipo de discurso. Para ser adaptação é preciso ser paráfrase, o texto deve ser novo, o adaptador deve recontar a história do seu jeito, com suas próprias palavras.* É preciso ajustar o enredo com cuidado para que ele sobreviva aos cortes, costurar as possíveis pontas soltas para que elas voltem a fazer parte do tecido, da estrutura, da narrativa.

* Ver capítulos 4 e 5 para desenvolvimento destas questões.

Sem a chamada "unidade de ação" não há boa narrativa, muito menos uma adaptação. E ser uma adaptação para crianças ou adolescentes não é desculpa para não ser boa literatura. Não é à toa que os melhores adaptadores são também escritores – no sentido de terem uma obra própria, original.

Não estou inventando regras, elas estão aí há muito, muito tempo. O grego Aristóteles talvez seja (ainda) a autoridade máxima na história da literatura. Em sua *Poética*, ele já ensinava que:

O que dá unidade à fábula não é, como pensam alguns, apenas a presença de uma personagem principal; no decurso de uma existência produzem-se em quantidade infinita muitos acontecimentos, que não constituem uma unidade. Também muitas ações, pelo fato de serem executadas por um só agente, não criam a unidade. (...) Mas Homero, que nisto como em tudo mais se salienta, parece ter enxergado bem este ponto, quer por efeito da arte, quer por efeito natural, pois, ao compor a *Odisséia*, não deu acolhida nela a todos os acontecimentos da vida de Ulisses (...) Em torno de uma ação única, como dissemos, agrupou ele os elementos da *Odisséia* e outro tanto fez para a *Iliada*. Importa pois que, como nas demais artes miméticas, a unidade da imitação resulte da unidade do objeto. Pelo que, na fábula, que é a imitação de uma ação, convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a suspensão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido, pois os fatos que livremente podemos ajuntar ou não, sem que o assunto fique sensivelmente modificado, não constituem parte integrante do todo.⁴

Para poder estudar e compreender melhor os processos de transformação das narrativas literárias que resultam em boas adaptações, optei, em minha pesquisa, por estudar clássicos muito antigos, ricos em tradição, já recontados inúmeras vezes, e carregados de significados e mesmo de valores éticos, para poder me aprofundar nos desafios da tarefa de um adaptador. Essa opção amplia a viabilidade de decodificar os padrões que se repetem na arte de adaptar os cânones; de observar o que permanece e o que muda com o lento passar do tempo. Ou o que nossos professores, escolas, editores e adaptadores acham que deve permanecer ou mudar.

1.2 AS REGRAS DA ADAPTAÇÃO

No Brasil, nas últimas duas décadas, o lançamento de adaptações para crianças e adolescentes cresceu avassaladoramente. E elas são cada vez mais recomendadas como estímulos para que o público escolar venha a conhecer os

grandes clássicos desde cedo. Entretanto, mesmo aquelas prestigiadas e mais recomendadas têm de enfrentar o “patrulhamento politicamente correto” (que deseja a eliminação de elementos considerados ofensivos a quem não é ocidental, branco e do sexo masculino) tanto quanto as censuras conservadoras (a fim de suavizar ou suprimir “cenas” com referências sexuais e atos violentos).

Ou seja, além do extraordinário desafio de resumir a obra original, o adaptador precisa atualizar a linguagem de forma adequada à faixa etária do leitor e ainda respeitar certos limites impostos pela moral vigente. Mesmo um herói do século VI d.C. deve se comportar de maneira condizente com os valores do século XXI, ou pelo menos com as expectativas que leitores do século XXI têm em relação a como deve ser o comportamento de um grande herói.

Escrever uma boa adaptação para adoção escolar significa portanto:

- a) selecionar o quanto do enredo do texto primeiro deve permanecer;
- b) produzir um texto novo (uma nova narrativa) com linguagem acessível ao perfil do aluno;
- c) não desrespeitar os valores éticos e morais recomendados pelo atual sistema educacional.

Equacionar estes três desafios exige do adaptador técnica, talento, bom senso e muita, mas muita pesquisa. É preciso conhecer a fundo a obra a ser adaptada, ser capaz de entender porque ela permaneceu e continuou a ser lida, cultuada, sobrevivendo ao implacável teste do tempo.

Com base na experiência e leituras adquiridas durante o mestrado e o doutorado, tentei formular algumas hipóteses sobre mecanismos constantemente empregados na arte de adaptar e então testá-las por meio de duas pesquisas de campo realizadas com estudantes do Colégio Santo Inácio, no Rio de Janeiro.

Nessas pesquisas de campo, desenvolvidas durante o ano letivo de 2004, tentei decifrar métodos inerentes ao ofício de adaptador, bem como analisar e comentar a recepção de cerca de oitenta jovens leitores (alunos da sétima série do ensino fundamental), enfatizando as seguintes hipóteses:

- 1) influências da comunicação de massa no horizonte de expectativas do público juvenil;
- 2) o uso da *conflação*, técnica de fusão de personagens, episódios ou objetos, como estratégia fundamental para reduzir e simplificar as narrativas;

3) a necessidade de adequar a narrativa clássica à moral vigente, principalmente no que tange ao comportamento dos heróis, nem que seja pela eliminação das passagens inaceitáveis.

1.3 CONTROLE SOCIAL SOBRE OS CLÁSSICOS EM SALA DE AULA

Walter Benjamin, em 1936, escreveu que contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.⁵ E que há uma grande perda quando as histórias antigas não são mais conservadas. Ele estava pensando na tradição da oralidade, nas narrativas que passavam de uma pessoa para outra, e então afirmava: o primeiro e verdadeiro narrador para todos nós é o conto de fadas.⁶ Benjamim queria fazer uma defesa das narrativas que permanecem, daquelas que estão mais profundamente enraizadas no povo...

Como sabemos, nem os contos de fada resistem às pressões sociais.

Se as histórias infantis primeiro mudaram para ter final feliz, e agradar ao gosto burguês, agora estão mudando para expurgar os elementos considerados sexistas, violentos, racistas ou contrários à perspectiva multiculturalista.

Nas narrativas adaptadas para adolescentes o final feliz ainda não é obrigatório, mas não ofender a moral vigente é uma norma não-escrita já consagrada. O discurso que se atualiza é do interesse da própria sociedade, porém não pode violentar as práticas pedagógicas gerais. O discurso heróico e romântico das aventuras do rei Artur quando levado para sala de aula não é compatível com a matança de bebês. Para o ambiente escolar, ou Artur é um grande rei ou um déspota assassino de crianças recém-nascidas.

Ana Maria Machado sabe disso, tanto que em sua adaptação *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*, baseada no clássico de Thomas Malory, ela suprime a passagem em que o rei manda matar os bebês do reino na tentativa de eliminar seu filho bastardo, que no futuro tentará usurpar a coroa.

Ruth Rocha, em sua adaptação da *Odisséia*, ao descrever a violência de Ulisses no seu retorno a Ítaca, omite a passagem em que o rei, para restabelecer sua autoridade, manda torturar e matar com requintes de crueldade os escravos que não tinham se "comportado bem" na sua ausência.

Como conciliar então a idéia, tão cara aos nossos professores, de que a adaptação ideal é aquela que atualiza a linguagem preservando o enredo (o desejo

de fidelidade ao original) com o imperativo pedagógico de que toda literatura escolar para formação de leitores deve, necessariamente, reforçar os valores éticos e democráticos?

Observo que todas as táticas de adequação/atualização envolvem desafios. A adaptação ideal parece ser aquela que consegue atualizar a linguagem da narrativa e preservar ao máximo o enredo. Mas até que ponto é possível atualizar um discurso para que ele permaneça entre nós, geração após geração, sem inserir alterações/mutações na trama original?

Considerando o valor de um texto literário como socialmente construído (portanto não-intrínseco, não-permanente e não-universal), as muitas mudanças ou deslocamentos que podem ocorrer na hierarquia dos textos levantam algumas questões históricas a serem examinadas. Se os clássicos não são eternos (e não são!), então por que são clássicos? Ora, clássicos são os discursos infinitos*, aqueles que podem ser reutilizados e constantemente atualizados, reinterpretados, gerando sempre novas narrativas.

Interpretações mudam no tempo e no espaço, variam conforme certas circunstâncias. Qualquer estudo sobre atualização de discursos precisa, pois, examinar as relações entre o texto primeiro e seus sucessores; e discutir, com a devida perspectiva histórica, os procedimentos usados para legitimação de certas interpretações. Jorge Luis Borges pode nos ajudar, e muito, neste sentido.

O Borges jornalista, escrevendo sobre cinema para a revista *Sur*, alegava, sem grandes pretensões, que o desafio dos filmes adaptados de obras famosas da literatura era lidar com o conhecimento prévio que o público tinha da trama original. Pois hoje ocorre o contrário: antes de ler o livro, já se assistiu o filme, a minissérie ou o desenho animado.

Consideramos que histórias antigas, transmitidas oralmente por várias gerações e que viajaram por vários países e continentes antes de chegarem a nós, podem sofrer mutações, ajustes, acréscimos ou reduções... Consideramos esse processo como normal, nem prestamos muita atenção nele. Ainda não paramos para pensar que processos semelhantes vêm ocorrendo com textos escritos, inclusive clássicos, que já caíram em domínio público e foram apropriados pela comunicação de massa.

* Ver capítulo 2.

As mais famosas histórias infantis, desde que foram fixadas em texto no século XVIII até o presente século XXI, já passaram por diversas alterações, principalmente para garantir o “final feliz”, um imperativo categórico dos tempos modernos. (De qualquer maneira, é interessante voltar às lições de Foucault e lembrar que uma mesma e única obra literária pode dar lugar, simultaneamente, a tipos de discurso bem distintos, até conflitantes. Com ou sem final feliz.)

Embora os desenhos animados nunca sejam objeto de estudos literários, e raramente de estudos cinematográficos, para quem nasceu na segunda metade da década de 1980, é provável que eles sejam o primeiro contato com mitos e lendas, com heróis antigos e enredos clássicos. Ou seja, por menos atenção que os meios acadêmicos, em particular os brasileiros, dêem ao fenômeno, ou por mais que queiram desqualificá-lo, muito antes de serem leitores ou de formarem uma cultura literária, as crianças e adolescentes já têm seu imaginário "contaminado" pelas versões *desenhadas* pelos grandes estúdios de cinema.

Os livros infantis da coleção Clássicos Disney, por exemplo, publicados em diversos países em parceria com editoras locais, são adaptações de filmes (desenhos animados) adaptados de livros clássicos, como *O corcunda de Notre-Dame*. Para muitas crianças, Quasímodo, agora, é aquela "alegria" dos estúdios de Walt Disney e não mais o melodrama de Victor Hugo.

Tanto em suas críticas sobre cinema (nas quais comparava livros e filmes), como em alguns de seus mais importantes contos/ensaios ("O jardim das veredas que se bifurcam", "A biblioteca de Babel", "Pierre Menard", "Os tradutores das Mil e uma noites" e, principalmente, "A procura de Averróis"), algumas das reflexões de Jorge Luís Borges nos permitem divagar sobre os limites da interpretação e sobre a importância do contexto histórico no julgamento de valor de uma obra literária. Ah, Borges nos permite também questionar certos mitos que cercam o texto fixo – isto é, aquele que, na crença de muitos, não pode ou não deve ser alterado jamais.

À ideologia do texto fixo e definitivo^{*}, que é claramente uma espécie de pensamento dogmático, pretendo contrapor a construção histórica dos conceitos

* Uso a expressão "ideologia do texto fixo" como desdobramento do conceito de "ideologia do autor", tal como este foi apresentado por Martha Woodmansee e Peter Jaszi em *The Construction of Authorship*, isto é, como uma crença filosófica indispensável para sustentar e reger as relações econômicas e jurídicas estabelecidas dentro dos diversos sistemas de produção baseados na propriedade intelectual.

de autor e autoria a partir das necessidades sociais e, principalmente, econômicas de se estabelecer o que hoje chamamos de *copyright*. A partir das legislações sobre direitos autorais produzidas durante o século XVIII, primeiro na Inglaterra e depois na França, podemos compreender como se formou nosso pensamento contemporâneo (e nossos preconceitos) sobre o que se pode ou não fazer sobre textos escritos por outros.

1.4 MERCADO-ESCOLA: CONSUMINDO LIVROS E FORMANDO LEITORES?

O que deve permanecer? O que pode mudar? Quais tipos de leituras são desejados ou recomendados para nossas salas de aula? Como escolher uma boa adaptação escolar? Um bom adaptador, ou pelo menos um adaptador honesto, aceita uma enorme responsabilidade ao se comprometer com a atualização de um clássico, pois o desafio maior é o limite ético, que também é, necessariamente, um limite estético.

Como a universalização do nosso ensino público e gratuito é recente (e ainda não atingimos a tão desejada marca de cem por cento das crianças na escola; estamos atrasados quase um século em termos de alfabetização da população), e nossas distorções sociais continuam terríveis, convivemos com contradições complexas sobre qual tipo de educação queremos (ou devemos) oferecer às massas e, mais precisamente, sobre que tipo de leitura (ou literatura) devemos estimular na juventude. É um debate pedagógico, literário e político, pois envolve discussões sobre cânones, hierarquias de valor e paradigmas de pensamento.

Na Inglaterra, por exemplo, desde que Charles Lamb escreveu para seus alunos *Tales from Shakespeare* (1807), a primeira adaptação escolar de que se tem registro, entende-se que as adaptações infantis ou juvenis das obras de Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, Daniel Defoe, Mary Shelley, Lewis Carrol, Jane Austen, Charles Dickens, Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson ou Wells são meios de reprodução e perpetuação dos valores britânicos. Elas são compradas por pais e avós para presentear crianças e adolescentes no próprio Reino Unido e também na Austrália, no Canadá, na Nova Zelândia e até nos Estados Unidos. Sem falar na Índia e no Paquistão...

Edward Said não perderia a oportunidade de lembrar que cultura também é imperialismo. Afinal, literatura é muito mais do que apenas uma boa leitura, como

os chamados estudos culturais têm nos ensinado. O próprio Said, analisando textos de Kipling, a partir de uma perspectiva pós-colonial, destaca a importância desses clássicos na formação intelectual da juventude das ex-colônias e sugere que eles podem funcionar como *narrativas de integração*. Ou seja, heranças que não devem ser desperdiçadas*.

Lobato, na década de 1930, já usava esta ideia de “condensar, esclarecer e popularizar a herança cultural da espécie” com o objetivo mais do que explícito de legitimar seu trabalho como adaptador (hoje ninguém diria “da espécie”, mas era uma boa frase de efeito para a época). A ideia de “herança cultural” é recorrente. Ana Maria Machado também a usou no seu belo livro *Por que ler os clássicos universais desde cedo*.

Para Carlos Heitor Cony, adaptador profissional há quarenta anos, adaptar é uma prática literária absolutamente comum, legítima e saudável (desde que feita com competência e arte). No seu entender, os clássicos, sejam nacionais ou estrangeiros, não só podem como devem ser adaptados, traduzidos para as novas gerações, apresentados aos estudantes com a urgência possível. Pessoalmente, ele acredita que o trabalho pioneiro de Lamb, recontando as peças de Shakespeare como se fossem *short stories* infantis, resgatou e popularizou a obra do bardo dentro da própria Grã-Bretanha.

Muitos estudantes brasileiros estão tendo seu primeiro contato com certos títulos clássicos, mesmo em língua portuguesa (como *Os Lusíadas*, *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio*, *O cortiço*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *O Ateneu*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *A moreninha* e *Memórias de um sargento de milícias*), na forma de adaptações especialmente escritas para este público escolar. O sucesso comercial desse segmento de livros paradidáticos, porém, tem estimulado uma certa resistência, baseada na convicção de que a linguagem dos clássicos não pode, e não deve, ser atualizada ou resumida.

Os clássicos adaptados geralmente são criações por encomenda, tendo como base somente obras de domínio público e que, por integrarem os cânones da literatura ocidental, têm mercado consumidor garantido nas nossas salas de aula. São livros que se propõem a ser fiéis à essência do original. A confiança nesta

* Como veremos no capítulo 2, Said percebia que dominar língua e cultura dos colonizadores era uma vantagem, ou necessidade, para muitos colonizados. Por sua vez, à metrópole interessava que as elites locais assumissem certos valores contidos na tradição literária britânica.

fidelidade é vital para os professores que os adotam (na prática, os professores são os consumidores e os alunos, usuários; afinal são os professores que determinam a compra, realizada pelos pais dos alunos ou por órgãos governamentais).

O prestígio da obra original e de seu autor são os fatores determinantes na hora de se escolher que adaptações serão adotadas para leitura.

Neste ambiente escolar, são plenamente aceitas as adaptações daquelas obras que se destacam pela força do enredo, pelo apelo à imaginação (piratas, mosqueteiros do rei, submarinos, viagens no tempo, aventuras no centro da Terra etc). Obras que marcaram época pela sofisticação de sua linguagem, porém, mesmo do ponto de vista de autores como Paulo Rónai e até Ana Maria Machado, não deveriam ser adaptadas. É muito antiga esta questão de “privilégio do enredo” versus “privilégio da linguagem” no segmento de adaptações para juventude, e sempre desperta polêmicas inflamadas.

Monteiro Lobato tinha lá suas convicções sobre literatura e linguagem. Em 1927, por ocasião do lançamento do livro que ele próprio denominou de "segunda edição" da sua adaptação para as aventuras de Hans Staden no Brasil*, Lobato escreveu um prefácio apresentando sua visão pessoal sobre a importância da permanência de certas obras, “sempre remoadas no estilo, de acordo com os tempos”. Ele não se entusiasmava com a fidelidade literária.

O velho Lobato foi pioneiro em tudo, inclusive na arte da adaptação para crianças e jovens. Tinha certa predileção por recontar as histórias de que gostava; em *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules* isto fica mais do que evidente. Sua trajetória profissional contém boa parte da história editorial brasileira. Seu estilo de parafrasear marcou época e ainda se destaca, mesmo quando comparado com seus melhores sucessores.

Ana Maria Machado e Ruth Rocha podem ser consideradas sucessoras de Lobato, tanto pelo talento para produzir uma excelente literatura infanto-juvenil como pela competência para adaptar clássicos. Alguns críticos até as chamam de "as filhas de Lobato". O estilo de adaptar das duas, entretanto, se comparado ao de Lobato, pode ser classificado como convencional. Nos capítulos 5, 6 e 7 desta tese veremos por quê. E neste meu comentário crítico não cabe nenhuma censura, pois

* Monteiro Lobato escreveu duas adaptações para *Hans Staden*. A primeira foi publicada em 1925, e nela Lobato foi convencional, discreto, tentou se esconder como adaptador. A segunda data de 1927, é uma obra nova, reformulada. Desta vez, Lobato se expõe, e impõe seu estilo. Esta questão será devidamente analisada no capítulo 4, com a citação completa daquele importante prefácio.

elas estão entre os melhores adaptadores do Brasil. São convencionais porque seguem as convenções mais ou menos estabelecidas para este segmento editorial destinado ao mercado-escola. Estudá-las significa estudar o que, atualmente, se produz de melhor em termos de adaptações escolares.

Duas adaptações escolares foram escolhidas como estudos de caso: *Ruth Rocha conta a Odisséia*, baseada na obra de Homero (com certeza absoluta a obra mais recontada de todas); e *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*, de Ana Maria Machado, baseada no clássico *A morte de Artur*, de Thomas Malory. Estas duas obras foram levadas para salas de aula e, digamos assim, testadas em leitores adolescentes, a partir das hipóteses desta tese.

A adaptação de Ana Maria é a base do capítulo 6, enquanto a *Odisséia* é estudada no capítulo 7. Nos dois casos, levou-se em consideração as relações entre literatura, sistema educacional e comunicação de massa.* Afinal, professores dedicados à formação de leitores já não podem mais isolar o ensino de literatura das múltiplas narrativas e influências de produtos áudio-visuais que bombardeiam os adolescentes de hoje.

Esta tese considera a literatura como narrativa fundamental para o mundo e como experiência estética insubstituível para o leitor. Quem a escreve cultua os livros e as bibliotecas, e admira textos bem escritos, mas não idolatra textos como objetos fixos; o motivo será devidamente explicado no capítulo a seguir.

Encerrando esta introdução, gostaria de enfatizar que muitas das questões aqui abordadas podem ser úteis para professores que trabalham com formação de leitores, para jovens escritores que podem querer (ou precisar) trabalhar como adaptadores no mercado-escola e, talvez, para profissionais que atuam junto a programas oficiais para compra de livros (quase sempre as compras de "clássicos universais" são, na verdade, compras de adaptações).

Já coordenei coleções de literatura para disputar licitações governamentais, inclusive a coleção *Literatura em Minha Casa*, na licitação do Programa Nacional de Bibliotecas Escolares (PNBE) 2003, contratado pela Ediouro Publicações. Sei, como sabem todos os colegas que trabalham preparando livros para as licitações oficiais, que ninguém avalia a qualidade das adaptações que serão compradas. Um

* Algumas intuições dos escritores Jorge Luís Borges e Monteiro Lobato sobre as relações entre livros e filmes mostraram que este era um caminho necessário, e cada vez mais. A leitura do capítulo 2 explicará melhor esta questão.

clássico adaptado pode ser facilmente recusado porque a gramatura do papel está errada, porque há variação no entrelinhamento ou baixa resistência na cola da encadernação. Os avaliadores são muito rigorosos nisto. Agora, se a adaptação em si for ruim em termos de seleção de enredo, adequação da linguagem e unidade de ação, não fará nenhuma diferença. Nenhum avaliador está preocupado com estes aspectos, mas deveria estar. Existem critérios para avaliação de qualidade e eles deveriam ser considerados. Não é justo que preço baixo e um número mínimo de páginas sejam os fatores determinantes da escolha de uma adaptação que será distribuída a escolas e bibliotecas.

Quanto aos jovens escritores que podem vir a trabalhar como adaptadores, conhecer um pouco da história da adaptação escolar no Brasil e no mundo, saber das técnicas mais empregadas e dos desafios mais comuns, com certeza será de grande valia. Em palestras realizadas no curso de formação de escritores da PUC, percebi um grande interesse por parte dos alunos.

Muitos professores que escolhem os títulos que serão adotados nas escolas se sentem inseguros, carentes de critérios, na hora de escolher entre tantas ofertas; muitas são as editoras que publicam adaptações, embora pouquíssimas ofereçam produtos de qualidade. Há empresas que até escondem o nome do adaptador...

Certas relações entre literatura e outras formas de narrativa populares entre os jovens, como cinema e quadrinhos, serão aqui abordadas de forma bastante útil para professores de adolescentes, cada vez mais *contaminados* pela comunicação de massa, um desafio a mais a ser considerado na formação de leitores.

Por fim, espero que esta possa ser uma leitura agradável.

Walter Benjamin disse que, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais.⁷ Tentei seguir seu conselho, e apesar das responsabilidades de uma tese, admito, tentei escrever como se estivesse em sala de aula, em pé ao lado do quadro-negro, com giz e apagador na mão. Espero que as possíveis virtudes desta escolha superem os defeitos dela decorrentes.

São muitos os desafios aqui tratados. É melhor então iniciar a jornada.

NOTAS

Antes da introdução:

- ¹ MONTEIRO LOBATO a Godofredo Rangel, carta datada de 16 de junho de 1934. In: LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo, Ática, 1985, p. 106 e 107.
- ² BORGES, Jorge Luís. "O primeiro Wells" (prefácio). In: WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, p. 3 e 4.

Introdução:

- ³ MACHADO, Ana Maria. 2002.
- ⁴ ARISTÓTELES. Ver Poética, capítulo VIII, p.251.
- ⁵ BENJAMIN, p 205.
- ⁶ BENJAMIN, p 215.
- ⁷ BENJAMIN, p 198.