

2

BORGES, SAID, FOUCAULT:

O INFINITO, A ORDEM E O DISCURSO

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui: tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.¹

Roland Barthes

Está escrito!

Está? Onde? Quem escreveu? Quando? Por quê? E para quem?

Textos merecem confiança, são dignos de fé? Talvez, se tivermos um autor conhecido que lhes garanta a autenticidade. Porém, se estiver escrito em alguma língua estrangeira, precisaremos também de um tradutor que se responsabilize. Um bom tradutor de preferência. E, mesmo assim, talvez não seja suficiente... A cada edição, um livro, digamos um romance, pode sofrer modificações, pedidas pelo escritor ou impostas pelo editor. Perdão, quis dizer sugeridas pelo editor. É que são tantas as interferências que um texto sofre entre a inspiração do autor e sua fixação em papel que eu me confundi. Há até mesmo aqueles famosos e folclóricos erros inseridos pelos tipógrafos que ficam lá escondidos por décadas. E o que dizer dos leitores? São os que menos confiam nos textos, estão sempre em busca das intenções ocultas do autor, de códigos secretos nas entrelinhas. Não fosse assim, as aventuras de mistério e suspense não seriam tão populares em toda parte. Sem segredos e reviravoltas não haveria as novelas policiais, nem os folhetins, nem os melodramas. Só para mencionar os gêneros populares. Leitores adoram uma revelação surpreendente que dê um novo sentido a tudo que já leram.

Considerando-se que a escrita foi inventada como contabilidade e evoluiu em diferentes sociedades para a forma de estabelecer o que era justo e verdadeiro, é de fato muito curioso que os leitores adorem textos não confiáveis, mesmo que eles, os leitores, não se dêem conta disto.

Quando, vinte anos atrás, no século passado, entrei para a graduação em História, na Universidade Federal Fluminense, eu acreditava cegamente em textos e documentos impressos. Acreditava também que nunca mais em minha vida precisaria estudar física, química ou biologia. Pois bem, na segunda semana de aula, cheguei atrasado, entrei na sala de cabeça baixa e sentei lá no fundo com o máximo possível de discrição. Abri o caderno, peguei a caneta e tentei ler o que estava escrito no quadro-negro. Quase surtei, porque o quadro estava tomado por números, equações e muitas fórmulas químicas. Estava na aula errada? Não. Era o professor Ciro Flammarion Cardoso lá na frente. Ao meu redor, meus colegas da disciplina de História Antiga do Oriente. Entretanto, eu continuava assistindo uma inesperada aula de química, sobre como funciona o processo de datação por meio do carbono-14 para ser mais exato.

Enfim, eu estava no lugar certo. Porque historiadores não devem nunca, jamais, confiar em fontes escritas sem que sua autenticidade seja exaustivamente testada e o conteúdo checado com outras fontes. Lembrando que um erro pode vir a se estabelecer como verdade se for repetido diversas vezes. No caso de história antiga, então, o que se escreveu sobre esta dinastia aqui ou aquele reino lá merece pouquíssimo crédito. Há que se recorrer a ciências auxiliares... Eu, que fui estudar História sonhando com boas leituras, acabei às voltas com gráficos e cálculos. Tive de escrever até uma monografia sobre demografia histórica. Tudo porque as fontes escritas não são confiáveis por si só.

Naquela disciplina de História Antiga do Oriente, por exemplo, o tema era o Egito. E tome de arqueologia e carbono-14 porque a egiptologia oficial era toda derivada de um ilustre sacerdote do século III a.C. (período do Egito helenístico) chamado Manethon, autor de uma narrativa sobre história do Egito que serviu de base para várias gerações de historiadores e outros estudiosos. Entretanto, da obra de Manethon não sobrou nenhum papiro. Na verdade, esta obra perdida somente é conhecida por meio de fragmentos citados por outros autores, na maioria não-egípcios, muitos posteriores à época em que Manethon teria vivido.

Não havia nem certeza da existência histórica de um Manethon.

De fragmento em fragmento, a história do Egito foi sendo transmitida por sucessivos copistas, responsáveis por erros famosos nas listas das dinastias. Sem o apoio de certos fatos astronômicos datáveis e, principalmente, da arqueologia, as fronteiras entre a história antiga do Egito e a ficção seriam por demais tênues.²

O tempo passou. Do papiro ao papel, os escribas e copistas continuaram os mesmos: suspeitos até prova em contrário. Livros antigos e medievais não eram, e ainda não são, nem um pouco confiáveis.

Que autores, então, são confiáveis? Os modernos?

Tentando entender qual a importância de quem fala ou escreve, o filósofo Michel Foucault se perguntou o que é afinal um autor, como ele se individualizou, como ganhou credibilidade, status e estatuto de autoridade em nossa cultura. Ele não seria um mero nome, um simples sujeito determinado e sim um papel social, um personagem necessário.³

Segundo Roger Chartier, antes da época moderna, o conceito de autor não existia, como não existia nem deveria existir nenhuma originalidade. Qualquer um que escrevesse não era senão o escriba de uma palavra que vinha de outro lugar. Quem escrevia era inspirado por Deus ou pela tradição, não podia criar, apenas citar, desenvolver, comentar, glosar aquilo que já estava dito ou escrito.⁴

As primeiras listas de livros indexadas pelos nomes de seus autores datam do século XVI, eram as listas dos livros proibidos pela Igreja, os que deveriam ir para a fogueira se fossem encontrados. Era a Inquisição. As tais listas de autores, organizadas em ordem alfabética, significavam que alguém podia ser penalizado pelo que escrevia, indo até para a fogueira junto com seus escritos. Dois séculos antes de se tornar o proprietário intelectual de suas palavras, o autor já podia ser condenado por causa delas.⁵

E qual era exatamente o crime? Blasfêmia? Heresia? Sem dúvida, mas, em última instância, a penalidade era contra alguém que ao escrever teve a insensatez de desafiar os cânones, desrespeitar o que era sagrado, incontestável, perfeito.

A palavra cânone vem do grego *kanón*, através do latim *canon*; significa regra. Com o passar do tempo, passou a significar um conjunto de textos válidos, legítimos, autorizados, modelares. Os cânones da Igreja Católica, no caso, são os textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas; seus ensinamentos são corretos, estão de acordo com os dogmas e as doutrinas, podem ser seguidos pelos fiéis. Cânones não podiam ser questionados, era imperativo acatá-los.

Em literatura, chamamos de cânones aqueles textos clássicos escritos por (ou atribuídos a) autores aclamados como os mestres da tradição. Os cânones literários constituem uma espécie de herança cultural, de reconhecido valor. São pontos de referência indispensáveis e por isso devem ser estudados nas escolas e

universidades. Apesar dos questionamentos pós-modernos e multiculturalistas, para a maioria dos críticos, a tradição canônica ainda é uma regra de bom gosto a ser obedecida pelos leitores.⁶ Tradição é um tipo de certeza, logo os cânones são confiáveis (a regra vale no Ocidente e fora dele).

E as adaptações dos clássicos? São confiáveis? Depende. Confiáveis para quê? Por que se escreve uma adaptação literária? E confiáveis em relação a quê? Aos textos canônicos, ditos originais? Ou àquelas supostas intenções do autor? Adaptações são necessariamente escritas ou existem também na tradição oral?

Talvez o começo das adaptações para jovens tenha sido a mitologia. Mitos não são eternos, pois podem ser esquecidos. Para eles permanecerem, sabemos, precisam ser narrados, recontados, lembrados, repetidos de pai para filho, de mãe para filha, de avô para neto, precisam ser escritos, encenados, ritualizados. É pela cuidadosa repetição geração após geração que eles permanecem vivos e ativos entre nós, em nossa arte, na literatura, em nosso inconsciente coletivo.

Em *O universo, os deuses, os homens*, Jean-Pierre Vernant escreveu que a sobrevivência dos mitos depende de memória, oralidade e tradição. Que os relatos míticos nunca encontraram, ou encontrarão, forma definitiva, sempre admitiram variantes, aquelas versões múltiplas que o narrador de cada época tem à sua disposição, e que escolhe em função das circunstâncias, dos costumes e modos de pensar do seu público ou mesmo de suas preferências pessoais, podendo cortar, acrescentar e modificar o que lhe parecer conveniente.⁷ Enquanto uma tradição estiver viva, ela se modificará necessariamente a cada nova narrativa. Todo relato mítico está parcialmente aberto à inovação.

Para a mitologia, a tradição é uma certeza em aberto. E para a literatura? De Gutenberg ao final do século XVIII, formou-se a crença de que a sobrevivência da literatura depende de memória, tradição e impressão. Mas não foi a invenção da imprensa com tipos móveis que tornou os livros manuscritos obsoletos, e sim a revolução industrial e o desenvolvimento capitalista do comércio de livros. Aí sim surgiu o autor moderno, o autor proprietário, dono de suas palavras. Com o texto-propriedade, surgia o *copyright*. Veremos melhor este processo e sua importância nas relações entre textos canônicos e adaptados no capítulo 3 desta tese.

O importante neste momento é que o leitor ouça as vozes de um passado que pode até ser distante em relação ao tempo de vida de um indivíduo, mas que ainda é um passado recente em termos de história da humanidade e da literatura.

Autores são vozes. Aqui, são vozes coletivas individualizadas na figura de um narrador. Homero é uma voz distante, a voz de um aedo.

Helena, Heitor, Aquiles. Penélope, Telêmaco, Ulisses. Todos cantos.

Haveria as histórias de cavalaria sem os trovadores?

Por que a lírica foi o sinônimo de literatura durante tanto tempo? Porque a poesia remete à música, ao canto, à beleza da voz, ao talento da interpretação, ao ritmo primoroso da palavra falada, ou cantada, para emocionar a platéia. Muito antes do papel, do papiro ou do pergaminho, as vozes já estavam lá.

Jean-Pierre Vernant, ao escrever sua obra de introdução à mitologia grega, teve primeiro de explicar as dificuldades de passar da palavra falada, da liberdade da tradição oral, para os rigores do texto escrito. A primeira e maior dificuldade antes de escrever era escolher uma versão do mito, uma só, ou seja, deixar de lado as variantes, apagá-las, reduzi-las ao silêncio.⁸

A história da literatura é uma história feita de narrativas em evolução.*

Pensar é narrar. Escrever é uma maneira de registrar o pensamento, mas é também, e sobretudo, um jeito especial de lapidar, refletir, elaborar, sofisticar o próprio pensamento, com todas as emoções que o compõem.

Literatura é linguagem quando precisamos formar um julgamento de valor, estabelecer uma hierarquia, mas se quisermos pensar sobre a função da literatura na ordem do mundo, então teremos que ir além do belo e do sublime. Teremos de pensar **a literatura como narrativa**. E como um dos alicerces das estruturas culturais do Ocidente na medida em que interage com outras narrativas, formando narrativas maiores nos sistemas de crenças, desejos e proibições.

Assim sendo, as chamadas adaptações de clássicos literários deixam de ser aberrações ou desvios a serem punidos, pois também elas fazem parte dos mesmos sistemas complexos responsáveis pela produção de sentido.

Apesar de ser considerado um autor menor pela crítica literária dita institucional, Robert Louis Stevenson é um dos autores mais lidos, adaptados e influentes do planeta. Em 1877, o autor de *A ilha do tesouro* e *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* usou suas experiências como leitor e seu método como escritor para propor uma teoria narrativa que meio século depois encontraria em Jorge Luís Borges seu grande defensor.

* Evolução significa transformação ao longo do tempo, no desenrolar de um processo histórico; nada tem a ver com idéias sobre progresso ou outros juízos de valor.

Escreveu Stevenson em *A gossip on romance*:

Os fios de uma história se entrelaçam de vez em quando e formam uma imagem na trama; de vez em quando, os personagens adotam certa atitude, entre si ou perante a natureza, que deixa a história gravada como uma ilustração. Crusoé recuando diante de uma pegada, Aquiles clamando contra os troianos, Ulisses vergando o grande arco (...) cada um deles é um momento culminante na lenda e todos ficaram impressos no olho da mente para sempre. Podemos esquecer outras coisas; **podemos esquecer as palavras, ainda que belas. Podemos esquecer os comentários do autor, mesmo que tenham sido engenhosos e verdadeiros; mas essas cenas capitais, que imprimem a marca definitiva da verdade em uma história e, de repente, preenchem nossa capacidade de prazer, são acolhidas de tal maneira no íntimo de nossa mente que nem o tempo nem as marés podem apagar ou debilitar sua impressão** [grifo meu]. É este o aspecto plástico da literatura: encarnar o caráter, o pensamento, a emoção em algum ato ou atitude que impressione notavelmente o olho da mente.⁹

Aceitando-se Stevenson, e a literatura como narrativa, as boas adaptações são aqueles resumos que fazem as cenas capitais permanecerem, perpetuam as imagens que não podem ser esquecidas; imagens que se formam na imaginação, que impressionam, marcam, e oferecem à juventude a descoberta de um prazer. Stevenson escreveu *A ilha do tesouro* para seus filhos, e leu para eles a história em voz alta, um capítulo por noite; sua própria voz narrando cenas inesquecíveis.

Os defensores da chamada alta cultura, contudo, em hipótese alguma vão concordar com Stevenson e suas idéias, apegados como são à pureza da arte e à ideologia do texto fixo. Para este grupo, o cânone é o texto em si, tem de ser rígido e definitivo. Não se deve fazer concessões às massas ou aos jovens, jamais. É a proposta de uma literatura aristocrática e excludente.

Ainda que eu possa recorrer a Edward Said, Michel Foucault e Jorge Luís Borges para tentar demonstrar como as adaptações escolares são subordinadas às tradições canônicas como instrumentos de perpetuação, reforço e legitimação, os mais conservadores insistem que elas são heresias. E que os jovens não devem ler ou aprender heresias nas escolas.

2.1 LER OS CLÁSSICOS NA JUVENTUDE?

T.S. Eliot, citado por Leyla Perrone-Moisés em seu brilhante estudo *Altas Literaturas*, defende uma posição bem rigorosa, e elitista, do que seja afinal um livro digno de ser considerado um clássico literário: “Só pode ocorrer quando uma

civilização está madura; quando uma língua e uma literatura estão maduras. Se somos suficientemente maduros, e pessoas educadas, podemos reconhecer a maturidade numa civilização e numa literatura, assim como nos outros seres humanos que encontramos.”¹⁰

Nascido na provinciana cidade de Saint-Louis, no estado norte-americano do Missouri, mas educado em universidades de ponta como Harvard, Oxford e Sorbonne, Eliot cultuava a sofisticação cultural e intelectual, o valor da linguagem elaborada e as vantagens da boa formação e da elegância. Como ele, outros escritores-críticos selecionados por Leyla Perrone-Moisés para seu trabalho sobre a formação dos cânones fazem o elogio desse “reconhecimento” no julgamento literário. Na prática, isso significa o elogio da tradição e do belo *desenho verbal* (ver Jonathan Culler)¹¹ — e a plena rejeição do encantamento ou do enredo como valores importantes.

Foi Ezra Pound quem escreveu com todas as letras: literatura é linguagem. Para ele, a única função da literatura seria manter a linguagem em boa forma, e disso dependeria a saúde do próprio pensamento. A grande literatura seria simplesmente “linguagem carregada de sentido no mais alto grau possível”.¹²

Pelo seu brilhantismo, como poeta e crítico literário, Ezra Pound foi um dos mais ilustres defensores da chamada alta literatura, caracterizada pela sua pureza artística, em oposição ao que ele chamava de “desagregação da sociedade e da linguagem”.

Os textos de crítica literária de T. S. Eliot e Ezra Pound são os principais alicerces do estudo da professora Leyla Perrone-Moisés sobre a formação de cânones, ou melhor, sobre os processos de seleção do que é ou não boa literatura. Em muitos momentos, a autora se propõe combater a estética da recepção, bem como a diluição dos valores estéticos e os “modismos” da pós-modernidade. Declarando-se comprometida apenas com o valor da literatura em si, rejeita qualquer critério quantitativo de análise (tiragens, vendas, faturamento, aparições na mídia) e tenta demonstrar como somente os leitores que se tornaram grandes escritores têm a necessária legitimidade, e isenção, para formular e atualizar o cânone ocidental.

Em outra citação do pensamento de Pound, dessa vez retirada de sua correspondência pessoal, a autora registra: “Não há mais civilização organizada e coordenada (...) A aristocracia acabou, sua função era selecionar. Somente aqueles

de nós que sabemos o que é civilização, apenas aqueles de nós que queremos uma literatura melhor, uma arte melhor e não mais abundante, podemos ligar para isso. Não adianta esperar que as massas desenvolvam um gosto melhor, pois elas não estão se movendo nessa direção.”¹³

A rejeição às massas, com seus leitores anônimos e pouco confiáveis por causa de seus gostos duvidosos, frequentemente, é acompanhada pela rejeição à juventude, raramente apta a fazer as leituras corretas.

O escritor-crítico Ítalo Calvino não era um elitista como Ezra Pound, mas, ao explicar sua visão pessoal sobre os cânones, defendeu que a memória de leituras anteriores é indispensável para se ler e apreciar os textos clássicos, por isso os leitores de idade madura *sabem* ler e entender melhor do que os jovens, podendo apreciar detalhes e também significados ocultos. Assim, as leituras feitas na maturidade é que seriam as relevantes, pois “a juventude comunica ao ato de ler, como a qualquer outra experiência da vida, um sabor e uma importância particulares”.¹⁴

Jorge Luís Borges foi o único dos escritores-críticos selecionados em *Altas literaturas* a não renegar de maneira alguma suas leituras de rapaz; adorava Stevenson e Wells. A professora Leyla Perrone-Moisés entende que esse apego borgiano às suas leituras juvenis acontecia apenas por razões sentimentais.¹⁵

Talvez sim, talvez não.

No belo ensaio *O primeiro Wells*, Borges comenta o encanto fabuloso dos livros escritos por seu adorado Wells e decreta que o autor “escreveu para todas as idades do homem”. Para Borges, havia, portanto, essa possibilidade de se escrever para todas as idades, portanto as leituras juvenis não precisariam ser renegadas, poderiam ser também as leituras da maturidade.¹⁶

Esta percepção, porém, pode ser um tanto quanto anárquica: independente das virtudes do desenho verbal ou do enredo, literatura aqui é uma forma de prazer, é aquilo que é gostoso de ler, que desperta êxtase, sacia um desejo. A literatura, nesse sentido, fica exposta a um julgamento muito relativo e pessoal*. Talvez por isto, Borges seja um dos raros escritores consagrados a defender o valor das leituras de juventude.

* Mas que valor não é relativo? O chamado “gosto pessoal” não é formado na convivência social?

Para os defensores das altas literaturas, a juventude é etapa a ser superada. Na imensa maioria das vezes, mesmo na atualidade, as narrativas para jovens leitores, sejam na forma de adaptações escolares ou de novos romances (vide a série Harry Potter), costumam ser marginalizadas pela crítica. Não parece haver preocupação em separar o joio do trigo, por exemplo. Quem julga os adaptadores? Quem recomenda as boas adaptações?

O MEC, garanto que não. Repito que, quando o Ministério da Educação prepara uma licitação para compra de clássicos universais, que na verdade são adaptações, orienta-se somente por critérios como preço e número de páginas.

O Ministério, entretanto, dirá que estou enganado e mal-informado, talvez diga até que estou mentindo, e provavelmente usará o texto dos seus editais como argumento de defesa. Vejamos então o edital do Programa Nacional Biblioteca da Escola 2005, anexo II: "Os textos deverão ser eticamente adequados evitando-se preconceitos, moralismos, estereótipos. Serão privilegiados os textos integrais. No caso das adaptações e traduções, é importante que se mantenha as qualidades literárias da obra original." ¹⁷

Belas palavras e boas intenções, nada além. Na prática, volto a repetir, preço e número de páginas são os fatores determinantes das obras escolhidas para compra. Muitos títulos, mesmo tendo alto valor literário, já foram rejeitados por conterem preconceitos, moralismos e estereótipos, mas jamais houve qualquer avaliação para checar se uma adaptação mantém "as qualidades da obra original". E os avaliadores nem têm critérios para isto; nunca pensaram a respeito.

Ouso até imaginar que se os especialistas do MEC rompessem com a inércia e comesçassem a refletir sobre o enorme peso das adaptações nas compras governamentais talvez não estabelecessem como objeto de licitação o "clássico universal, em texto integral ou adaptado", que será rejeitado se tiver páginas demais ou então contiver quaisquer "preconceitos, moralismos, estereótipos". Raríssimos são os clássicos literários de "texto integral" que passam por este crivo. Normalmente, quando não compra uma adaptação, o que o ministério faz é adquirir uma novela escrita no século XX por um vencedor do Prêmio Nobel, como Hemingway ou Steinbeck.

Adoro *O velho e o mar* e também *A pérola*, mas não creio que devam constar da categoria "clássico universal". (Ah, John Steinbeck trabalhou como adaptador e escreveu uma versão do rei Artur muito popular nos Estados Unidos.)

Talvez fosse mais honesto e eficaz estabelecermos critérios transparentes para compra de adaptações pelos programas governamentais.

Aproveito para lembrar que as narrativas de origem africana ou indígena, bem como todas aquelas histórias da tradição oral brasileira, como, por exemplo, as que foram compiladas por Câmara Cascudo, são classificadas pelo ministério como folclore. São adaptações, mas ocupam um espaço diferente no mercado.

As narrativas ditas canônicas, porém, não dependem dos canais oficiais para circularem e serem consumidas, possuem uma circulação formal (via escola) e outra informal (via comunicação de massa). Tanto de um jeito como do outro, são instrumentos de transmissão da cultura dita ocidental às novas gerações.

As questões abordadas nesta tese oferecem contribuições úteis tanto para o poder público, que investe regularmente na compra de adaptações de clássicos para crianças e adolescentes, como para as editoras, que precisam contratar ou formar novos adaptadores de tempos em tempos.

Os professores, que desempenham papel decisivo em todo o sistema literário aqui abordado, podem se tornar mais atuantes e críticos se conhecerem melhor a lógica das adaptações. Faculdades que se destacam por formar escritores e tradutores podem mostrar a seus estudantes como a atividade de adaptador é uma alternativa profissional digna; desde que haja compromisso com a qualidade.

Aliás, é urgente que especialistas em tradução dediquem mais atenção ao segmento das adaptações para crianças e jovens. Muitas pesquisas sobre tradução de clássicos e também de formação de leitores podem convergir, ajudando a estabelecer um novo patamar de qualidade para o setor. Quanto mais pesquisas, mais erros e acertos serão identificados.

Trata-se de um segmento vigoroso demais no contexto do nosso mercado editorial para ser negligenciado. E por demais estratégico em termos de cultura, leitura e educação para ser abandonado à mediocridade e a interesses meramente mercadológicos. Podemos e devemos estabelecer padrões de qualidade para as adaptações escolares brasileiras mais elevados do que os atuais.

2.2 SIM, LER OS CLÁSSICOS NA JUVENTUDE E NA ESCOLA

Apesar de certas posições conservadoras, a crença dominante nos últimos duzentos anos é que se deve conhecer os "clássicos universais" desde cedo*. E que a melhor maneira de fazer isso é por meio de adaptações inteligentes e bem escritas. De preferência, na escola, onde os professores, que teoricamente sabem muito mais sobre literatura do que os pais e os avós, poderão orientar os alunos em suas leituras. Esta outra perspectiva não representa um compromisso com a pureza da arte; é, isto sim, parte de um projeto pedagógico.

Usar das próprias palavras para ensinar é natural para um professor, que não é mero copista, mas intérprete e comentarista. Todo professor é um mediador entre o saber constituído e o universo particular de seus alunos, mesmo na cultura letrada pós-século XVIII. E as adaptações de clássicos da literatura para adoção escolar não foram inventadas por literatos, mas por professores.

Foi na Inglaterra, no ano de 1807, que o professor Charles Lamb, com uma certa ajuda de sua irmã Mary (obs: há quem suspeite de que era ela o verdadeiro autor na família), decidiu reescrever as peças do dramaturgo William Shakespeare no formato de *short stories* para apresentá-las aos seus jovens alunos em *Tales from Shakespeare*.

Basicamente, o novo livro era uma interpretação livre quanto à forma, seguindo mais o sentido geral da obra do bardo do que sua letra, com o declarado objetivo de torná-lo mais inteligível e, portanto, conhecido pela juventude. Em vez de teatro e longos diálogos poéticos, com vocabulário já em desuso, Lamb preferiu contar o que acontecia em cada uma das peças usando uma prosa leve, com linguagem bem simples e acessível.

A fórmula deu tão certo que, apenas dois anos depois, em 1809, os irmãos Charles e Mary escreveram *Adventures of Ulysses*, recriando a *Odisséia* para os garotos ingleses. Transformaram a saga do ardiloso Ulisses, de Tróia a Ítaca, em uma narrativa linear, rigorosamente cronológica, uma descrição tão somente. Ou uma lição sobre o conteúdo daquele épico, deixando seus leitores aptos a entender as inúmeras referências à *Odisséia* espalhadas pela cultura ocidental.

Durante a maior parte do século XIX, nas escolas do Império Britânico, os livros de Charles Lamb (Mary, antigamente, era considerada apenas uma parceira)

* A noção de "clássico universal", ainda bastante empregada, normalmente se refere apenas ao cânone ocidental. Nas últimas décadas, porém, vem crescendo a participação de outros clássicos (japoneses, chineses, árabes etc) no nosso consumo cultural.

eram considerados leitura obrigatória. E assim, diria Jorge Luís Borges, o inglês Lamb era Homero. Como o árabe Averróis era Aristóteles. Como todos os autores talvez sejam somente reflexos de outros autores.

Poucos refletiram e escreveram tanto quanto o argentino Jorge Luís Borges (1899-1986) sobre os estranhos e misteriosos caminhos que autores, tradutores, personagens, mitos, lendas, idéias, doutrinas e fábulas percorrem nos labirintos interligados das culturas ao longo dos séculos. No conto "A procura de Averróis", Borges imagina o extraordinário desafio que foi para Averróis (1126-1198), o filósofo islâmico que reinseriu o pensamento do grego Aristóteles no Ocidente, interpretar e comentar obra aristotélica, tão bela e complexa, *atualizando* seu significado e importância:

Poucas coisas mais belas e mais patéticas registrará a história além dessa consagração de um médico árabe aos pensamentos de um homem de quem o separavam catorze séculos; às dificuldades intrínsecas devemos acrescentar que Averróis, ignorando o siríaco e o grego, trabalhava sobre a tradução de uma tradução. Na véspera, duas palavras duvidosas o detiveram no princípio da *Poética*. Essas palavras eram *tragédia* e *comédia*. Encontrara-as anos atrás no livro terceiro da *Retórica*; ninguém, no âmbito do Islã, atinava com o que queriam dizer. (...) Essas duas palavras arcanas pululavam no texto da *Poética*, impossível evitá-las.¹⁸

No conto, o médico Averróis precisa intuir o que era uma dramatização, sem jamais ter conhecido o teatro. Precisa compreender o que lhe era totalmente desconhecido, decifrar os mistérios da tragédia e da comédia, e sem poder contar com referências apropriadas dentro de sua cultura islâmica. Uma tarefa impossível e, ainda assim, Averróis conseguiu traçar os paralelos necessários para realizar a obra monumental que o justificaria ante os povos. Aos poucos, concluiu que não devia inovar, nem se arriscar; mais garantido era defender o antigo. No caso, o que já era conhecido e aceito pelos cânones do Islã.

Em diálogo com outros personagens, Averróis ouve afirmações ortodoxas de que a escrita não é arte, pois a palavra, a *Mãe do Livro*, é um dos atributos de Alá, como sua infinita piedade. A palavra é anterior à Criação, pode ser copiada num livro, pode ser pronunciada com a língua, deve ser lembrada no coração. Os sinais e a escrita são obra dos homens, mas o Quran (a palavra) é irrevogável e eterno. Um alerta aos tradutores e copistas, uma ameaça velada.

Na mesma ocasião, ouvindo um curioso relato de viagem a terras um dia dominadas por Alexandre, o Grande, Averróis toma conhecimento de um estranho ritual em que pessoas com máscaras vermelhas rezavam, cantavam e dialogavam entre si, como os atos dos loucos. Estavam presas, mas ninguém via o cárcere. Cavalgavam, mas não havia cavalo. Combatiam, sem espadas. Morriam, contudo logo estavam de pé. Exceto Averróis, ninguém mais entendeu quando o viajante, o narrador daquele relato, tentou explicar que os tais loucos estavam figurando, mostrando uma história em vez de contá-la. A idéia era por demais absurda, coisa de bárbaros. Se conhecessem as virtudes do árabe, "idioma usado por Deus para comandar os anjos", saberiam que um só narrador pode contar qualquer coisa, por mais complexa que seja. E todos aprovaram esta opinião.

Com o fragmento deste relato, Averróis teve sua intuição. Depois, vieram as reflexões de filósofo. E por fim, a compreensão do que poderia ser tragédia e comédia. Entretanto, havia o Quran, onde toda poesia e compreensão já estavam desde sempre cifradas. Alarmado, não sem razão, Averróis escreveu assim, com muito cuidado: "Aristu (Aristóteles) denomina tragédia os panegíricos e comédia as sátiras e os anátemas. Admiráveis tragédias e comédias são abundantes nas páginas do Corão e nos mualacas do santuário".

Borges, literariamente, criou um filósofo Averróis, que por sua vez criou, filosoficamente, um sábio antigo chamado Aristóteles. Afinal, não conhecemos nenhum texto escrito e assinado pelo grego Aristóteles, não há nenhum original a ser consultado ou preservado; apenas muitas interpretações, traduções, adaptações e comentários. Aristóteles, o autor, não existe; o que permaneceu em um Oriente longínquo foi uma tradição de pensamento atribuída ao preceptor de Alexandre, o Grande. Na época da expansão árabe, esta rica tradição retornou ao Ocidente por intermédio de tradutores-intérpretes como Averróis. Depois, ao conquistar Santo Tomás de Aquino (1225-1274) com suas idéias, o aristotelismo ganhou prestígio, influência e acabou por se tornar a base do pensamento racional ocidental. Desta maneira tão improvável, "Aristóteles", sem nunca ter sido um autor, tornou-se o primeiro a tentar nos ensinar os fundamentos da boa literatura.

E se o grande "Aristóteles" for um mito? O mundo deixará de existir? Não. Entretanto, o mundo que conhecemos não existiria sem o pensamento aristotélico. A literatura perderia suas regras fundadoras. E Homero, outro mito mais do que

provável*, talvez nunca tivesse sido canonizado como o maior entre todos os poetas e narradores. Afinal, foi Aristóteles, em sua *Poética*, quem estabeleceu o autor da *Odisséia* como o paradigma máximo para todos os escritores.

Devo adiantar, aliás, que meu julgamento das adaptações de clássicos da literatura para adoção em escolas se baseará nos melhores princípios aristotélicos, em especial no conceito de unidade de ação. Questão de autoridade.

Aristóteles estabeleceu que o enredo é o traço mais básico da narrativa, que as boas histórias devem ter sempre começo, meio e fim (não necessariamente em obediência à ordem cronológica) e que elas dão prazer por causa do ritmo de sua ordenação. (Ler com prazer, que bela idéia.)

Quando uma narrativa é bem construída, os leitores conseguem identificar o enredo sem dificuldades. Leitores interessados e atentos, aliás, conseguem mais: distinguir que duas narrativas distintas são versões da mesma história.

Jonathan Culler, baseado em Aristóteles, afirma que leitores experientes conseguem resumir enredos e até discutir entre si a adequação do resumo de um enredo. "Não é que eles (os leitores) sempre irão concordar, mas é provável que as discordâncias revelem uma considerável compreensão compartilhada. A teoria da narrativa, ou narratologia, postula a existência de um nível de estrutura – o que geralmente chamamos de enredo – independentemente de qualquer linguagem específica ou meio representacional." Ou seja: o enredo pode ser preservado na tradução de uma linguagem ou de um meio para outro; um filme mudo ou um gibi, com ou sem balões, pode ter o mesmo enredo que um conto.¹⁹

Nas histórias em quadrinhos, no cinema ou na televisão, os roteiros podem ser classificados como originais ou adaptados. No teatro, cada montagem é uma adaptação/interpretação de uma peça anteriormente escrita. Na música, um novo arranjo corresponde a uma adaptação da obra original, tanto que, pela legislação brasileira em vigor, os direitos de adaptadores e arranjadores são iguais e estão protegidos pela mesma cláusula legal (ver lei 9.640, de 19 de fevereiro de 1998, sobre a regulamentação dos direitos autorais).

* A Questão Homérica se arrasta há séculos. Um homem chamado Homero existiu de fato por volta do século VIII a.C? Os poemas da *Iliada* e da *Odisséia* foram compostos por um único homem, por dois ou por vários? A poesia homérica foi uma criação/recriação de longo e lento desenvolvimento? Como funcionou a transmissão oral de obra tão minuciosa e complexa? Quando exatamente ela foi fixada pela escrita? Qual o grau de intervenção da escrita na tradição homérica? Muitas perguntas, poucas respostas.

2.3 MUDAR PARA PERMANECER: A ESCOLHA DE CHARLES LAMB

A autoridade aristotélica foi lentamente construída ao longo dos séculos. Mesmo que ela possa ser negada e até desfeita, outros tantos séculos se passarão. Afinal, ela está enraizada na base do nosso senso comum sobre lógica e sentido. Pelo menos por enquanto, ela está aí, é fato, é necessária. E não por mero acaso. Sempre há um processo histórico a ser considerado na formação e consolidação de qualquer tipo de autoridade, mas tem de haver autoridade, pois toda sociedade hierarquizada depende disto.

O palestino Edward Said ensina que não existe nada de misterioso ou de natural na autoridade, seja ela qual for. "Ela é formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem posição, estabelece padrões de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas idéias que dignifica como as verdadeiras, e daquelas tradições, percepções e juízos que forma, transmite, reproduz."²⁰

A autoridade que aqui nos interessa é aquela que se confunde com o valor do texto e com o sentido das palavras escritas. É a autoridade estabelecida pelos chamados árbitros culturais para julgar o que é literatura, ou o que é boa literatura. Autoridade esta formada, irradiada e disseminada historicamente, mas que ainda assim afirma pairar acima das suas escolhas. Autoridade que dignifica, transmite e reproduz valores diversos, que defende hierarquias, mas que se acredita imune às condições sociais e históricas. Como se isso fosse possível.

Os anos passam, as sociedades mudam; valores e sentidos também.

De volta aos contos de Borges...

Relembro "Pierre Menard, autor do Quixote". Desta vez, o personagem não queria entender ou interpretar conceitos pela lógica do Islã. Não. Menard queria ser Cervantes. Queria escrever de próprio punho o *Dom Quixote de la Mancha*. E de fato o fez, palavra por palavra, vírgula por vírgula, em tudo e por tudo igual ao texto de Miguel de Cervantes. Borges, então, coteja e comenta as duas versões iguais de autores diferentes.²¹

Onde Cervantes, homem do século XVII, escreveu "...a verdade, cuja mãe é a história", Jorge Luís Borges entende que se trata de coisa normal, apenas um elogio retórico. Onde Menard, homem do século XX, escreveu "... a verdade, cuja mãe é a história", Borges leu: "A história, mãe da verdade; a idéia é assombrosa. Menard, Contemporâneo de William James, não define a história como indagação

da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu."

Qualquer deslocamento no tempo e as mesmas palavras, sábias ou tolas, mudam de significado, pois o horizonte de expectativas dos leitores muda sempre.

Um texto pode até ser fixo no papel, nunca na leitura.

A percepção de certas mudanças históricas é de extrema importância para nosso estudo das adaptações destinadas ao público escolar. Pois, com o passar do tempo, as pessoas envelhecem, morrem, enquanto muitas outras pessoas nascem e crescem, envelhecem... De uma geração para outra, as mudanças na sociedade e no mundo podem ser grandes ou pequenas, mas existem; transformações culturais acontecem e, de repente, o leitor real, de carne e osso, não é mais aquele para quem o escritor produziu sua obra.

Quantos adolescentes do século XXI podem ler e apreciar textos do século XVII, ou mais antigos ainda, sem o apoio de intermediários?

Por intermediário, entendo um intelectual profissional (um professor de literatura ou um adaptador especializado) ou um leitor qualificado, alguém como aquele tio de bom gosto literário e muita boa-vontade.

Queremos formar leitores em nossas escolas? Com certeza. Queremos que os alunos conheçam os clássicos da literatura? Sim. Acreditamos que adolescentes de 13 anos podem ler Homero e Cervantes no original? Não. Mas, se pudessem, seria recomendável que o fizessem dentro de sala de aula? Afinal, a escola é um dos pilares da sociedade, talvez a mais legitimadora das instituições. É na escola que, teoricamente, tentamos formar a próxima geração de acordo com os valores que tanto desejamos para o futuro. Mais ainda: é aquele espaço onde passado, presente e futuro se encontram em interseção; pois o passado pode ser legitimado ou não, o presente pode ser contestado ou não, o futuro pode ser orientado ou não.

Mesmo que muitos estejam desiludidos com o país e com as possibilidades concretas de transformação social oferecidas pela educação, a escola ainda é um espaço de grande valor. Educação é cultura, cultura é poder.

Se vamos ensinar os clássicos para os estudantes, a quem confiaremos esta tarefa, a Averróis ou a Menard? Ao intermediário que tentou compreender e narrar com suas próprias palavras ou ao que repetiu palavra por palavra, mas produzindo outros significados? O professor Lamb escolheu Averróis. E o império britânico referendou sua escolha.

Said, estudioso das múltiplas e complexas relações entre imperialismo e cultura, em particular entre Ocidente e Oriente, empregou a noção de discurso formulada por Michel Foucault para identificar e examinar o Orientalismo como um discurso específico por meio do qual a cultura européia conseguiu produzir e administrar a idéia de um certo Oriente no período pós-Iluminismo.²² A eficácia deste discurso dependia de sua constante atualização, com reflexos diretos tanto nas narrativas sobre o Oriente como nas que eram ensinadas nas escolas da região.

O poder das narrativas, e da própria literatura, como parte de um discurso bem maior, e legitimador do imperialismo em si, é enfatizado assim por Said:

Como meu enfoque exclusivo, aqui, concentra-se nos impérios ocidentais modernos dos séculos XIX e XX, trato sobretudo de formas culturais, como o romance, que julgo terem sido de enorme importância na formação das atitudes, referências e experiências imperiais. (...) O protótipo do romance realista moderno é *Robinson Crusoé*, e certamente não é por acaso que ele trata de um europeu que cria um feudo para si mesmo numa distante ilha não européia.

A crítica recente tem se concentrado bastante na narrativa de ficção, mas pouquíssima atenção se presta a seu lugar na história e no mundo do império. (...) O principal objeto de disputa no imperialismo é, evidentemente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem a explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro – essas questões foram pensadas, discutidas e até, por um tempo, decididas na narrativa. Como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. **O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos** [grifo meu].²³

Foi principalmente na Inglaterra que a literatura deixou de ser apenas uma questão artística debatida por uma elite cultural ciosa de seus privilégios sociais, ou mesmo um assunto adequado para alguém se entrosar com outras pessoas de *status* social superior, para enfim se tornar uma estratégia político-econômica. Transformada em matéria de instrução nas colônias de Império Britânico, a literatura inglesa assumiu uma função extremamente importante: encarregou-se de dar aos nativos uma apreciação da grandeza da Inglaterra e de envolvê-los como participantes agradecidos num empreendimento civilizador histórico.

Apresentar os personagens, enredos e temas vitais para a literatura inglesa como potencialmente universais foi uma forma de promover a idéia de uma certa comunidade imaginária ao mesmo tempo aberta e limitada, à qual os súditos nas colônias britânicas podiam aspirar — por meio da educação em determinados moldes. A universalidade da visão de mundo oferecida pelos livros de Jane

Austen tornava a Inglaterra realmente um lugar muito especial, o paradigma dos padrões de comportamento corretos e das personalidades bem formadas.²⁴

Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, destaca a importância histórica do que ele chama de *narrativas de integração* para a relativa unidade cultural do império britânico. Rudyard Kipling, Jane Austen, Henry Rider Haggard, Arthur Conan Doyle, Joseph Conrad e outros autores são analisados no capítulo “Visão consolidada”. E, muito embora sua preferência literária pelas obras de Kipling seja evidente, Said afirma que os enredos dos romances escritos por Austen foram ideologicamente vitais para o império, pois expressavam uma “qualidade de vida atingível”, em termos de dinheiro e bens adquiridos, desde que realizadas as escolhas morais certas e implementadas as “melhorias” corretas. Lendo Jane Austen, qualquer jovem, de qualquer canto do império britânico, fosse na Índia, na Austrália ou na África, podia encontrar e assimilar uma “estrutura de atitudes e referências” útil para a vida toda.²⁵

A literatura como fator de integração cultural e ideológica ganhava ainda mais relevância na formação do espírito de corpo dos funcionários coloniais espalhados pelo planeta. E se, por um lado, a cultura inglesa era instrumento de dominação bastante eficaz sobre os nativos, por outro, o domínio dessa cultura era justamente a melhor vantagem que os nativos tinham sobre seus colonizadores:

Um jovem inglês enviado para a Índia, para fazer parte do serviço público “pactuado”, pertenceria a uma classe cujo domínio nacional sobre qualquer indiano, por mais rico e aristocrático que fosse, era absoluto. Ele conheceria as mesmas histórias, teria lido os mesmos livros, freqüentado as mesmas aulas, participado dos mesmos clubes de todos os outros jovens funcionários coloniais. Todavia, diz Michael Edwardes, “poucos se importavam de fato em aprender com fluência a linguagem do povo que governavam, e eram extraordinariamente dependentes de seus empregados nativos, os quais haviam se dado ao trabalho de aprender a língua [e a literatura] de seus conquistadores e, em muitos casos, de forma alguma deixavam de utilizar a ignorância de seus senhores em proveito próprio”.²⁶

Dominar a língua e a literatura dos colonizadores, conhecer os sonhos e as ilusões, compreender o imaginário inglês, era a maior vantagem competitiva que um jovem indiano poderia ter em relação aos seus pares. E, paradoxalmente, um eficaz instrumento de resistência em muitas situações cotidianas.

(É impressionante como a literatura britânica continua difundida entre os jovens do extremo oriente mesmo na atualidade. É um fenômeno cultural amplo:

os clubes de futebol ingleses são disparados os mais populares entre os garotos, a juventude segue a última moda de Londres, ouve o som do pop inglês etc.)

Na experiência inglesa, especialmente no contexto imperialista analisado por Said, literatura deixou de ser somente o culto ao belo, ao texto poético. Passou a ser também um elegante e respeitado meio de propagação de padrões de comportamento ou de um certo modelo civilizador. Seria impossível para qualquer jovem do império, nativo ou estrangeiro, ser considerado um adulto civilizado e bem-educado sem conhecer primeiro as grandes obras-primas da literatura dita universal (os chamados cânones).

Supunha-se, então, que a literatura civilizava, ensinava as *regras da vida*. Regras que deveriam ser claras, para poderem ser mais facilmente obedecidas — um jeito é o certo e todos os outros são errados. Esta é, de certa maneira, a base de todos aqueles famosos *centrismos* (eurocentrismo, logocentrismo, falocentrismo) disseminados pelas práticas imperialistas. Muitos continuam em vigor, apesar de questionados ou abalados.

Os livros que circulavam nas escolas do império ao longo do século XIX nem sempre eram, digamos assim, as obras originais, os textos clássicos. Charles Lamb, por exemplo, era Shakespeare e também Homero. E com sucesso. Aqui e ali, começaram a surgir então *abreviations* para ensinar língua e literatura; foram protótipos das modernas adaptações escolares.

Quem por acaso estudou inglês na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa deve se lembrar que teve a oportunidade de ler livros como *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Drácula*, *Frankenstein*, *Robin Hood*, *King Arthur*, *Peter Pan* ou *Tom Jones* várias vezes, em diferentes níveis de vocabulário e de construção gramatical; começando pelo “nível elementar”, passando pelo “intermediário” e finalmente alcançando o “nível avançado”. Essas *abreviations* usadas para ensino de idiomas costumam trazer seções de exercícios, com avaliação de vocabulário e gramática, no próprio corpo do livro, freqüentemente ao final de cada capítulo. Trata-se da atualização de uma idéia antiga e imperialista.

Entretanto, não basta acreditar, como o professor Charles Lamb, que um livro é um clássico porque pura e simplesmente tem algo importante a ensinar, geração após geração. Edward Said não seria tão ingênuo, nem Foucault.

2.4 LITERATURA COMO DISCURSO; A ADAPTAÇÃO COMO SUA ATUALIZAÇÃO

Não custa nada relembrar: Foucault estabeleceu suas idéias sobre discurso e dominação em *Arqueologia do saber*, *Vigiar e punir* e *A ordem do discurso*. Basicamente, ele 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 para julgamento, controle e delimitação dos jogos de poder e até de desejo. Assim, tudo aquilo que se diz ou se escreve, e que se repete constantemente, principalmente de uma geração para outra, serve para ordenar o mundo, com suas sociedades, crenças e comportamentos. Ah, o silêncio constante sobre um tema específico também configura um discurso, na forma de tabu. O importante é a repetição, a perpetuação. Como um DNA cultural. Genes precisam ser replicados para continuarem a existir.

(Obs: o paralelo entre genética e discurso é meu, não de Foucault.)

Em *A ordem do discurso*, Foucault reflete sobre as questões envolvidas na idéia de autoria e sobre aqueles textos escritos diretamente inspirados por outros que os precederam. Apresenta então os conceitos de "texto primeiro" (em vez de original, como se dizia antes) e "texto segundo", ou "comentário" (juridicamente, são as chamadas obras derivadas).

Deixo que as palavras do próprio Michel Foucault expliquem como um clássico da literatura pode ser um tipo de discurso sempre reatualizável e capaz de gerar, indefinidamente, novos discursos:

Suponho, mas sem ter muita certeza, que não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto, e que chamamos de “literários”; em certa medida textos científicos.

É certo que esse deslocamento não é estável, nem constante, nem absoluto. Não há, de um lado, a categoria dada uma vez por todas, dos discursos

fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam. Muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, comentários vêm tomar o primeiro lugar. Mas embora seus pontos de aplicação possam mudar, a função permanece; e o princípio de um deslocamento encontra-se sem cessar reposto em jogo. O desaparecimento radical desse desnivelamento não pode nunca ser senão um jogo, utopia ou angústia. Jogo, à moda de Borges, de um comentário que não será outra coisa senão a reaparição, palavra por palavra (mas desta vez solene e esperada), daquilo que ele comenta; jogo, ainda, de uma obra que não existe. (...)

Relação que não cessa de se modificar através do tempo; relação que toma em uma época dada formas múltiplas e divergentes; a exegese jurídica é muito diferente (e isto há bastante tempo) do comentário religioso. Uma mesma e única obra literária pode dar lugar, simultaneamente, a tipos de discurso bem distintos: a *Odisséia* como texto primeiro é repetida, na mesma época, na tradução de Bérard, em infindáveis explicações de texto, no *Ulisses* de Joyce.

Por ora, gostaria de me limitar a indicar que, no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar (grifo meu). Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito.²⁷

Se aceitarmos, portanto, a idéia de que os clássicos da literatura podem ser classificados como *textos primeiros*, e que podem dar origem, indefinidamente, a novos textos (sempre atualizados ao contexto histórico em que são produzidos, e ao público a que se destinam), então poderemos pensar a prática da adaptação como um procedimento necessário e inerente à renovação da tradição literária; como perpetuação e divulgação dos cânones; como uma estratégia de atualização de um discurso muito especial.

Como tática pedagógica, Lamb e seus sucessores escreveram paráfrases.

Ao transformar o enredo das peças de Shakespeare em pequenos contos, Charles Lamb estava ensinando uma tradição cultural que considerava vital para seus jovens alunos. Não imaginava que estava renovando a própria tradição ou escrevendo paráfrases para alunos do mundo todo (o vasto tamanho do império britânico me autoriza a usar expressão tão desgastada). Paráfrases? Sim. Charles Lamb estava narrando histórias consagradas com palavras próprias (adequadas a seus alunos), mantendo o enredo original (uma prática comum aos antigos gregos,

famosos contadores de histórias). A legislação do *copyright* ainda estava sendo discutida no Parlamento inglês; a ideologia do autor já existia, mas não estava consolidada. Era normal então que um professor, assim como qualquer pastor anglicano fazia com a Bíblia, traduzisse uma passagem difícil dentro de um livro em termos bem mais simples para facilitar a compreensão de seus alunos.

Apresento as palavras do professor Affonso Romano de Sant'Anna sobre a paráfrase e sua utilidade na preservação e divulgação de valores:

Nessa linha, a questão dos limites entre “interpretar” e “resumir” é muito tênue. O resumo já seria uma interpretação, e não haveria nunca paráfrase pura, senão um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças. Assim, qualquer tradução já seria uma interpretação.

Em verdade, tanto a ciência quanto a arte e a religião usam da paráfrase como instrumento de divulgação. (...) Igualmente há algumas edições da Bíblia, até em português, onde o texto sagrado é parafraseado para uma linguagem mais atual. Pode-se assim considerar que onde a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem.²⁸

É relativamente fácil, creio eu, entender e aceitar a paráfrase científica ou religiosa. Vivemos um momento, aliás, em que a busca por paráfrases científicas é intensa, urgente. Autores que conseguem dar conta de tamanha demanda recebem elogios, e são até mesmo bem remunerados.

A paráfrase artística ou cultural, por outro lado, encontra-se na defensiva. Afinal, transmitir valores ou contribuir para manter qualquer vigência ideológica, sabemos, relaciona-se a estruturas de poder — a hierarquias, portanto. Todo saber é um tipo de narrativa cuja divulgação tem motivações e implicações diversas e complexas, sejam políticas, econômicas, culturais, sociais.

Narrativas são poderosas (ensina Said), transmitem e reforçam regras sociais (ensina Foucault), podem legitimar ou contestar; de um jeito ou de outro ajudam a estabelecer a ordem das coisas.

O Orientalismo é um discurso construído, e atende a múltiplos interesses; o mesmo pode ser dito sobre o aristotelismo. O culto aos clássicos da literatura, e o seu ensino nas escolas, idem.

Devo repetir, por ênfase, que Foucault jamais escreveu especificamente sobre adaptações literárias. Nem Edward Said, nem Jorge Luís Borges. Entretanto,

o muito que os três autores escreveram sobre narrativas e narradores se aplica ao estudo das adaptações escolares.

2.5 O LIVRO INFINITO: QUANDO O TEXTO NUNCA É DEFINITIVO

Repare o leitor que Jorge Luís Borges é a referência de Foucault para o sofisticado jogo literário entre o texto primeiro e seus descendentes. Tinha de ser, e não somente por causa de "Pierre Menard". O fantástico Jorge Luís Borges foi um escritor obcecado por livros e pelo infinito. Sua "Biblioteca de Babel" era infinita.²⁹ Seu inacreditável "Livro de Areia" assim se chamava porque, como a areia, não tinha princípio ou fim, o que estava escrito nele mudava a cada leitura, e o número de páginas daquele livro mágico era exatamente infinito.³⁰ Este tema, aliás, o livro infinito, é recorrente na obra de Borges.

Clássicos não são eternos, pois, como tantos deuses antigos, podem ser esquecidos; dependem de adoradores para existir ou serem relevantes. A própria idéia de eternidade, no fundo, é uma idéia religiosa. Dizer que um clássico é eterno ou que um escritor é imortal não passa de um elogio pretensioso, que de forma alguma encontra respaldo na realidade. Tudo passa, todos morrem. Talvez os teólogos levem a sério a eternidade, mas nenhum historiador com formação acadêmica cometerá este erro.

Clássicos não são eternos, nem imutáveis, nem definitivos, mas podem ser infinitos. O conceito de infinito tão caro a Borges não é incompatível com o nosso pensamento racional. Pelo contrário, é fundamental para matemática e geometria.

Ser definitivo, aliás, é a negação de ser um clássico. Ou como diria o velho Borges: “um clássico é aquele livro que uma nação ou grupo de nações decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmo e **capaz de interpretações sem término** [grifo meu] (...) mas uma preferência pode ser bem uma superstição.”³¹

Interpretações sem término remetem ao infinito.

Em "O jardim das veredas que se bifurcam", a chave para decifrar o conto quase policial é uma pergunta: de que maneira um livro pode ser infinito? E aqui, não se tratando de um conto fantástico, como "A Biblioteca de Babel" e "O Livro de Areia", a única resposta possível tem de ser: "Imaginei uma obra platônica,

hereditária, transmitida de pai para filho, à qual cada novo indivíduo adicionasse um capítulo ou nela corrigisse com piedoso cuidado a página dos ascendentes."³²

Quando o conto começa, temos uma trama de guerra e espionagem. Um espião chinês, mas a serviço dos alemães, acaba de ser desmascarado pelo serviço secreto britânico e tem de fugir para não ser preso ou morto. Sendo chinês, não tem para onde ir dentro da Inglaterra, será capturado em breve, provavelmente antes de completar sua missão: transmitir para seus superiores a localização de um importante alvo militar. Não tinha ilusões de poder escapar, seu perseguidor era implacável, um irlandês a serviço do governo inglês. No fundo, dois estrangeiros praticando um jogo fatal, ambos precisando provar seu valor para as potências que os empregaram. Sem chance de fuga, o espião chinês tem de encontrar e matar um homem inocente chamado Stephen Albert antes de ser preso pelo capitão irlandês, para que, por meio deste assassinato vil e aparentemente sem sentido, os alemães fiquem sabendo que devem bombardear a pequena cidade de Albert, onde está o alvo secreto. A razão do crime só será explicada no último parágrafo, dando ao conto de espionagem e perseguição o charme de um policial.

Mas Borges jamais escreve um conto que não seja filosófico. Ao encontrar a casa de Albert, o chinês se depara com uma surpresa: um jardim de veredas que se bifurcam, um labirinto. Então, ele começa a pensar no seu bisavô, um famoso governador de província na China imperial que renunciou ao poder temporal para cumprir duas tarefas: edificar um labirinto em que se perdessem todos os homens e escrever um livro que seria muito popular. Quando o bisavô ilustre morreu, assassinado pela mão de um estrangeiro, muitos procuraram, porém ninguém jamais encontrou seu labirinto sem fim. Do livro, só um manuscrito incompleto e sem sentido, que acabou sendo publicado contra a vontade da família. O livro, enfim, não era importante. O mistério era o labirinto perdido, agora uma lenda.

Por um tempo, o espião esqueceu sua condição de perseguido:

Sob as árvores inglesas meditei sobre esse labirinto perdido: imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrozais ou debaixo da água, imaginei-o infinito, não somente de quiosques oitavados e de sendas que voltam, mas sim de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos (...) ³³

A surpresa seguinte para o espião foi descobrir que Albert, destinado a morrer para que a mensagem pudesse chegar a Berlim, era um sinólogo, um

estudioso da cultura e dos livros chineses, e também um especialista naquele bisavô da lenda do labirinto perdido. Mais: Stephen Albert encontrara e decifrara o tal labirinto. Tinha-o em casa, sobre sua escrivaninha.

O labirinto era, claro, o próprio livro sem começo e sem fim.

Tsui Pen, o bisavô ilustre, além de governador de prestígio e de enxadrista famoso, era douto em artes, ciências, astrologia e na interpretação infatigável dos livros canônicos. Teria dito uma vez: "Retiro-me para escrever um livro". E outra vez: "Retiro-me para construir um labirinto". Imaginaram os que o ouviram duas obras distintas, ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto.

No romance-labirinto de Tsui Pen, naqueles momentos decisivos em que o herói se defronta com diversas alternativas, em vez de escolher uma só e assim eliminar todas as demais, ele faz o impossível: opta simultaneamente por todas. É o próprio leitor, então, quem tem de escolher, entre as bifurcações da narrativa, os caminhos de sua leitura. Que pode começar ou terminar (para quem quiser parar de ler) em qualquer capítulo. Também pode continuar indefinidamente.

Em um livro infinito, seja ele um objeto mágico ou uma metáfora, o texto nunca é definitivo. O passar do tempo não o encerra, muito pelo contrário, amplia suas possibilidades.

O livro infinito de Jorge Luís Borges é o discurso literário de que trata Michel Foucault. Corrigir com tão piedoso cuidado a página dos ascendentes é a atualização deste discurso.

Em sua "História da eternidade", Borges cita (ou inventa) teólogos que afirmam que a conservação deste mundo é uma perpétua criação e que os verbos *conservar* e *criar*, tão inimizados aqui na Terra, são sinônimos no Céu.³⁴

Os livros infinitos, também conhecidos como *os clássicos*, são fecundos, conservam-se pelo que criam, pelas novas narrativas e comentários que geram sem parar, alcançando sempre novos leitores.

Borges, quando quis esconder seu Livro de Areia, guardou-o numa estante, atrás de alguns volumes desemparelhados de *As mil e uma noites*.³⁵ Não foi uma escolha aleatória. Em "Os tradutores das Mil e uma noites", ele coteja e comenta com muita atenção os trabalhos de Galland, Lane, Burton, Mardrus e Littmann sobre as fabulosas narrativas de Sherazade. Em seu cotejo, Borges demonstra como versões produzidas em épocas distintas podem formar uma linha de tempo, em que cada tradutor tem de *corrigir* seu antecessor, a quem ele classifica como

inimigo. Sir Richard Burton, por exemplo, escreveu escancaradamente contra o compatriota Edward Lane. Tudo que Lane cortou ou atenuou em matéria de sexo e violência, Burton fez questão de reestabelecer em dobro. Da França de Galland à Alemanha de Littmann, Borges mostra a formação de um discurso orientalista, depois sua consolidação. Disserta um pouco sobre as diferenças entre franceses, ingleses e alemães, e suas contribuições para esta rica tradição, porém o relevante para nós, agora, é o julgamento que faz de Antoine Galland e Edward Lane.

Começo pelo fundador. Sabe-se que Jean Antoine Galland era um arabista francês que trouxe de Istambul uma paciente coleção de moedas, uma monografia sobre a difusão do café, um exemplar arábico das *Noites* e uma maronita suplementar, de memória não menos inspirada que a de Sherazade. A esse obscuro assessor – de cujo nome não quero esquecer, e dizem que é Hanna – devemos certos contos fundamentais, que o original desconhece: o de Aladim, o dos Quarenta Ladrões, o do príncipe Ahmed e a fada Peri Banu, o de Abulhasan, o adormecido acordado, o da aventura noturna de Harun Al Rashid, o das duas irmãs invejosas da irmã caçula. Basta a simples enumeração desses nomes para deixar claro que Galland estabelece um cânone, incorporando histórias que o tempo tornará indispensáveis e que os tradutores vindouros – seus inimigos – não se atreveriam a omitir. (...) Palavra por palavra, a versão de Galland é a mais mal escrita de todas, a mais mentirosa e mais fraca, mas foi a mais bem lida. Quem nela se embebeu conheceu a felicidade e o assombro.³⁶

Felicidade e assombro. Ah, coisas de menino quando acaba de descobrir a biblioteca. Borges, como Stevenson, considerava a leitura um prazer, uma alegria, mais do que uma aprendizagem ou um aperfeiçoamento cultural. A razão de ser da literatura seria o encantamento, o supremo gozo do leitor. O grande autor seria necessariamente um dispensador de felicidade. Como leitor, Borges desejava sempre recuperar aquela euforia de suas leituras juvenis, como *As mil e uma noites*, é claro, mas também as novelas policiais com seus enigmas improváveis, as fantasias mirabolantes de Júlio Verne ou de H.G.Wells, e as surpresas dos grandiosos folhetins de Robert Louis Stevenson.³⁷

As leituras juvenis de Jorge Luís Borges ficam para mais tarde. Por ora, é a vez do comentário borgiano sobre a obra de Lane.

Noventa anos após a morte de Antoine Galland, nasce um tradutor diferente das *Noites*: Eduardo Lane. (...) Nem as altas noites egípcias, nem o opulento e negro café, nem a freqüente discussão literária com os doutores da lei, nem o venerado turbante de musselina, nem o comer com os dedos, fizeram-no esquecer seu pudor britânico, a delicada solidão central dos senhores do mundo. Daí que sua versão eruditíssima das *Noites* seja (ou pareça ser) uma simples enciclopédia da evasão. O original não é declaradamente obscuro; Galland

corrige as ocasionais baixeiras, por considerá-las de mau gosto. Lane as procura com atenção e as persegue como um inquisidor. Sua probidade não pactua com o silêncio: prefere um alarmado coro de notas em letra miúda, que murmura coisas como estas: "Passo por alto um episódio dos mais repreensíveis" (...) A mutilação não exclui a morte: há contos rejeitados na íntegra, "porque não podem ser purificados sem destruição". Esse repúdio responsável e total não me parece ilógico: o que condeno é o subterfúgio puritano. (...) Na noite 217, fala-se de um rei com duas mulheres, que dormia uma noite com a primeira e a noite seguinte com a segunda, e assim foram felizes. Lane esclarece a felicidade desse monarca, dizendo que tratava suas mulheres "com imparcialidade..." Uma razão é que destinava sua obra "à mesinha da sala", centro da leitura sem sobressaltos e da conversa recatada.³⁸

Borges completa adiante que o escandaloso decoro das versões de Galland e de Lane provocou não só a ira do capitão Richard Burton como também um tipo de fraude textual que se tornou tradicional repetir. Sherazade sim, mas sem sexo e sem violência, por favor. Sobre este curioso fenômeno, Borges declarou: "Sabe-se muito bem que desinfetaram as *Noites*."³⁹

Evitar as muitas situações eróticas do "original" (vamos chamar de texto primeiro aquele conjunto de contos que serviu de base para o trabalho de Galland) não chega a ser algo imperdoável para Borges. Citando comentário de Littmann, ele afirma que o fundamental em qualquer versão de *As mil e uma noites*, seja para leitura no quarto ou na sala, é destacar o ambiente mágico. Antes de tudo, as *Noites* são um repertório de maravilhas. E conclui: "A imposição desse parecer em todas as mentes ocidentais é obra de Galland. Que não haja dúvidas quanto a isso. Menos felizes que nós, os árabes dizem ter em pouca conta o original: já conhecem os homens, os costumes, os talismãs, os desertos e os demônios que essas histórias nos revelam."⁴⁰

O capitão Richard Burton não foi um simples tradutor. Burton é uma lenda viva, militar, aventureiro, explorador, agente secreto a serviço de Sua Majestade, quase um personagem de ficção. E diz Borges: "o Burton da lenda de Burton é o tradutor das *Noites*", seu prestígio o precede. Ao verter a obra "literalmente" do árabe, o capitão pretendia justificar e ampliar sua grande reputação como arabista; diferir ostensivamente de Lane; e interessar cavalheiros britânicos do século XIX pela versão escrita de velhas histórias muçulmanas do século XIII. Cavalheiros. Homens adultos, nem meninos nem mocinhas.⁴¹

Se em Lane havia um mínimo de erotismo, o que fora impossível cortar, na versão de Burton havia o máximo. Onde Lane cortava, Burton acrescentava.

Fosse erotismo entre amantes, violência entre inimigos ou imagens desagradáveis e propositalmente chocantes. Sobre o personagem que teria relações adúlteras com a rainha, o discreto Lane foi bem sucinto e o definiu apenas como "um serviçal"; Burton optou por "um negro cozinheiro, rançoso de gordura de cozinha e de fuligem".⁴² Dá para imaginar o efeito sobre um cavalheiro da era vitoriana. Foi por estas e outras que a *Edinburgh Review* acusou Burton de escrever para o esgoto; a Enciclopédia Britânica registrou que Lane continuava a referência para um uso "realmente sério" das *Arabian nights*.⁴³

Suspeitei, certa feita, de que a diferença radical entre a poesia e a prosa está na expectativa muito diversa de quem as lê: a primeira pressupõe uma intensidade que não se tolera na última. Algo parecido acontece com a obra de Burton: tem um prestígio prévio com o qual nenhum arabista conseguiu competir. **Possui os atrativos do proibido** [grifo meu]. Trata-se de uma única edição, limitada a mil exemplares para mil subscritores do *Burton Club*, e que há compromisso judicial de não repetir. (A reedição de Leonard C. Smithers "omite determinadas passagens de péssimo gosto, cuja eliminação não será lamentada por ninguém"; a seleção representativa de Bennet Cerf, que finge ser integral, procede daquele texto purificado.)⁴⁴

Veja só. Com o tempo, até o capitão Burton teve seu texto purificado.

Concluindo seu comentário sobre os tradutores das *Noites*, Borges chega a um veredicto definitivo sobre as várias versões que leu e cotejou: elas só podiam ser concebidas *depois de uma literatura*; isto é: fossem quais fossem seus vícios ou seus méritos, essas obras características pressupunham um riquíssimo processo anterior.⁴⁵ A voz primeira de Sherazade é antiga, perde-se no tempo. Sabemos que outras vozes anônimas se juntaram à dela, embora não saibamos (é impossível saber) exatamente quando ou onde aconteceu. Muitos narradores e narrativas antes de Antoine Galland tentaram fixar estas vozes em texto. Talvez por acaso, talvez por conveniência do discurso orientalista em formação na Europa, a voz de Sherazade encontrou nos textos de Galland, Lane, Burton, Mardrus, Littmann (e outros mais) um eco.* Se organizados em ordem cronológica, estes muitos textos formam uma certa linhagem que se perpetua, mas produzindo uma descendência com variações. As páginas dos ascendentes sempre são revisadas e corrigidas. É a tradição que se mantém pela constante renovação; discurso que se atualiza.

* Pode-se traçar um paralelo entre a evolução das traduções de *As mil e uma noites* com as expectativas das sociedades européias em relação ao dito Oriente. A literatura, claro, foi um dos aspectos da construção daquele discurso orientalista explicitado por Edward Said.

Toda literatura acontece necessariamente *depois de uma outra literatura*, esta como uma consequência daquela. Podemos até estabelecer o texto primeiro, fundador oficial da tradição escrita, mas sempre haverá uma voz perdida, anterior. Misteriosa, rica e fascinante.

No caso dos clássicos, haverá também uma voz posterior, ou várias.

Dependendo do espaço onde serão ouvidas, que tanto pode ser a cama do quarto como a sala de aula, as narrativas terão de se adequar. Borges entendia que Lane e Burton, ambos ingleses, eruditos e homens do império, escreveram para espaços diferentes.

Charles e Mary Lamb escreveram para sala de aula.

Para que Shakespeare e Homero permanecessem como discursos literários em sala de aula, tiveram de passar por mudanças, principalmente de formato e de linguagem, tiveram de ser atualizados para o gosto dos garotos ingleses do século XIX. Mas também tiveram, com certeza, de obedecer aos limites impostos pelo sistema educacional vigente na ocasião. E esta regra jamais foi revogada. A escola é um espaço de formação e de legitimação.

Jorge Luís Borges, tão atento com as traduções das *Mil e uma noites* e seus detalhes, percebeu que, na maioria das vezes, havia certa preferência por uma Sherazade com muita magia e pouco sexo. Lane achava que sexo e violência não combinavam com a sala de estar. Combinam com a sala de aula?

A adaptação é a atualização de um discurso literário considerado de valor pela sociedade e que, portanto, deve ser transmitido à próxima geração. Estamos aqui falando de estudantes, crianças ou adolescentes, que ainda estão se formando como leitores, cidadãos e seres humanos. Estão na escola para aprender, inclusive o que a sociedade considera como comportamento adequado. Ser violento para atingir seus objetivos, por exemplo, não é mais um comportamento recomendado em nossa sociedade. Tratar mulheres como fêmeas reprodutoras não é admissível. Torturar para impor autoridade é monstruoso, não pode ser tolerado. Entretanto, estas são situações bastante comuns nos chamados clássicos.

Escola é um espaço legitimador, seus limites são constantemente vigiados e atualizados de acordo com a evolução da moral e dos costumes na sociedade, ainda que a expressão "moral e costumes" pareça em desuso.

Vivemos em tempos politicamente corretos.

Sempre atenta à produção literária para crianças e adolescentes, e profunda conhecedora das adaptações produzidas para a juventude brasileira, a escritora e adaptadora Ana Maria Machado alerta para um risco cada vez mais constante: aquele adaptador que, mesmo bem intencionado, “adultera” em vez de adaptar:

Os clássicos claramente destinados aos adultos são geralmente mais respeitados, mesmo ao serem condensados e adaptados para a juventude. Os eventuais adaptadores costumam fazer uma certa cerimônia com eles, não se acham no direito de adulterá-los com tanta profundidade como fazem com as obras para a infância. Talvez apenas por medo de serem criticados e execrados publicamente. Mas o fato é que respeitam mais. No entanto, quando se trata de histórias já de saída consideradas infantis, como é o caso dos contos de fadas, é bastante freqüente que surjam resultados que são um total absurdo, saído de cabeças que desejam censurar e exercer seu poder sobre os pequenos e que não revelam grandes doses de sensibilidade ou inteligência para lidar com um material tão precioso.

Essas versões expurgadas dos contos de fadas, em nome do moralismo, do didatismo, do realismo ou do politicamente correto, na melhor das hipóteses costumam combinar duas características que não são apenas uma rima, mas uma lástima: arrogância e ignorância.

(...) Não está certo que agora um candidato a autor ou pretendo pedagogo se invista unilateralmente do poder de modificar essa criação, e queira fazer crer a todas as gerações posteriores que é melhor do que eles — seja poupando o Lobo de engolir a avó, seja fazendo Cinderela ficar amiguinha das irmãs.⁴⁶

A denúncia de Ana Maria é contra certos excessos grosseiros, típicos das boas intenções politicamente corretas. Aparentemente, começaram em montagens de teatro infantil e se espalharam de forma bastante rápida, *contaminando* muitos livros a partir da década de 1990. No ambiente escolar, entretanto, a reação para se preservar a integridade dos enredos dos clássicos infantis, com suas madrastas malvadas e cruéis, irmãs invejosas e pais que abandonam os filhos na floresta, foi mais ou menos rápida e, parece, eficaz. Os professores logo entenderam que estes casos não eram “ajustes”, mas deformações nas situações básicas das tramas.*

Nas adaptações para adolescentes, geralmente derivadas do que Ana Maria Machado chamou de “clássicos claramente destinados aos adultos”, as madrastas e os lobos nunca representaram problemas. Entretanto, nestes existem os adultérios, os incestos, as torturas, as tiranias e as vinganças impiedosas.

O politicamente correto, é inegável, abriu espaço para muitas narrativas que não se encaixavam no cânone ocidental, principalmente para as histórias de

* Diferentes comunidades interpretativas tentam exercer vigilância e controle dentro da sociedade. Ou seja, “controle social” é um objetivo perseguido por variadas forças em conflito, cada uma em defesa dos interesses específicos de um grupo; trata-se de um conflito permanente.

origens indígenas ou africanas. Acontece que, no caso brasileiro, estas narrativas são classificadas como "tradição popular brasileira" ou "folclore". Tanto governo como mercado separam radicalmente a "tradição popular" da "literatura". Ou seja, na prática, tem de ser "ocidental" para ser "literário". Nossas burocracias parecem bobagens, mas geram graves distorções.

2.6 INTUIÇÕES DE BORGES E DE LOBATO

Afirmei antes que Jorge Luís Borges nunca escreveu sobre adaptações. É uma verdade incompleta, pois, embora ele jamais tenha escrito uma linha sequer sobre a tradição de paráfrases escolares inaugurada por Charles Lamb, comentou muitas adaptações de livros feitas para o cinema entre os anos de 1931 e 1944, na revista argentina *Sur*. Edgardo Cozarinsky pesquisou este material e selecionou as resenhas ainda interessantes ou relevantes para o seu estudo *Borges em / e / sobre cinema*, publicado pela primeira vez em Paris, 1980.

Nos artigos publicados na *Sur*, Borges não parecia muito preocupado com teorias ou com o julgamento da posteridade. Seus comentários eram jornalísticos, imediatos: recomendava ou não os filmes em cartaz para o leitor da revista. Dizia simplesmente "gostei, assista". Ou então "não perca seu tempo, a atriz não é bela e o ator, um canastrão". Os filmes baseados em livros, entretanto, recebiam um tratamento diferenciado, pois Borges acabava por compará-los, chegando sempre à conclusão de que o livro era muito, muito melhor do que o filme. Não concedia nenhuma autonomia ao cinema, se Hollywood tinha ido buscar inspiração em um bom livro, tinha de obedecer ao seu enredo. Borges implicava, por exemplo, com os pudores de Hollywood, que associava, aliás, àqueles pudores de Edward Lane na hora de traduzir as *Mil e uma noites*. ("Lane é um virtuoso do subterfúgio, um precursor incontestável dos pudores mais estranhos de Hollywood.")⁴⁷

Em uma resenha publicada na *Sur*, nº 87, em dezembro de 1941, Borges comentava a versão hollywoodiana de um de seus clássicos de cabeceira: *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. O filme é *O médico e o monstro*, de Victor Flemming, roteiro de John Lee Mahin, estrelado por Spencer Tracy (EUA, 1941). Borges deu à resenha o título de *Dr. Jekyll e Mr. Hyde, transformados*.

Pela terceira vez, Hollywood difamou Robert Louis Stevenson. Essa difamação se intitula *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) e foi perpetrada por Victor Flemming, que repete com aziaga fidelidade os erros estéticos e morais da versão (da perversão) de Mamoulian. Começo pelos últimos, os morais. No romance de 1886, o doutor Jekyll é moralmente dual, como são todos os homens, enquanto sua hipóstase, Edward Hyde, é malvada, sem trégua e sem liga; no filme de 1941, o doutor Jekyll é um jovem patologista que exerce a castidade, enquanto sua hipóstase, Hyde, é um lascivo, com traços de sádico e de acrobata. O Bem, para os pensadores de Hollywood, é o noivado casto com a recatada e rica Miss Lana Turner; o Mal (...) é a coabitação ilegal com Ingrid Bergman ou Miriam Hopkins. Inútil advertir que Stevenson é completamente inocente dessa limitação ou deformação do problema. No capítulo final de sua obra, ele aponta os defeitos de Jekyll: a sensualidade e a hipocrisia; em um dos seus *Ethical studies*, do ano de 1888, quis enumerar "todas as manifestações do verdadeiramente diabólico" e propõe a seguinte lista: a inveja, a malignidade, a mentira mesquinha, o silêncio mesquinho, a verdade caluniosa, o difamador, o pequeno tirano, o queixoso envenenador da vida doméstica. Eu afirmaria que a ética não abarca os fatos sexuais, quando estes não estão contaminados pela traição, pela cobiça ou pela vaidade.

A estrutura do filme é ainda mais rudimentar que sua teologia. No livro, a identidade de Jekyll e de Hyde é uma surpresa: o autor a reserva para o final do nono capítulo. O relato alegórico finge ser um conto policial; não há leitor que consiga adivinhar que Hyde e Jekyll são a mesma pessoa; o próprio título nos faz postular que eles são dois. Nada mais fácil do que transferir para o cinema esse procedimento. Imaginemos um problema policial qualquer: dois atores que o público reconhece aparecem na trama (George Raft e Spencer Tracy, por exemplo); podem usar palavras análogas, podem mencionar fatos que façam pressupor um passado comum. Quando o problema é indecifrável, um deles engole a poção mágica e se transforma no outro. (Obviamente, a boa execução desse plano comportaria dois ou três ajustes fonéticos: a modificação dos nomes dos protagonistas.) Mais civilizado do que eu, Victor Flemming elude qualquer assombro e qualquer mistério: nas cenas iniciais do filme, Spencer Tracy apura sem medo a versátil bebida e se transforma em Spencer Tracy com peruca diferente e traços negróides.⁴⁸

Jorge Luís Borges adorava cinema, mas não gostava de "adulterações" em seus enredos favoritos. Que isto acontecesse por causa de certo moralismo para não desagradar o público norte-americano, incomodava-o profundamente. Não foi o primeiro nem o último a fazer este tipo de queixa. O que nos interessa, no caso, é que Borges tinha um olhar e tanto para perceber como a "vigilância da moral e dos costumes" (mesmo que fosse a autocensura de Lane) interferia em traduções, versões e adaptações. Ele não gostava nem aprovava, mas com sua extraordinária erudição e lucidez, parecia entender o processo social implícito nestes momentos. Sabia que sempre haveria histórias destinadas à mesinha da sala, aquele centro da leitura sem sobressaltos e da conversa recatada que tanto agradava Edward Lane. Mas não se conformava que fizessem tal coisa com Stevenson, seu mestre.

A preocupação de Borges era com os pudores e a mediocridade. A nossa preocupação aqui será mais ou menos a mesma, mas, à moda de Foucault, vamos denominar a questão de "controle social". Porque toda sociedade, em qualquer tempo, precisa vigiar e punir; ou seja: controlar. Em uma sociedade democrática do século XXI talvez não soe bem o termo "controle", mas há consenso de que deve haver limites para tudo. O sistema educacional tem seus limites.

Estou me repetindo? Sim, mas estou tentando enfatizar como diferentes escritores já se preocuparam com estas questões. E também como elas cabem perfeitamente dentro da lógica exposta por Michel Foucault.

Ah, em seus artigos sobre filmes, Borges, além de reclamar dos pudores, denunciava as deformações das estruturas narrativas. Se um livro contava uma boa história de suspense, e era adaptado para a tela, então o filme também tinha de contar uma história de suspense. No caso de Jekyll e Hyde, era preferível que eles mudassem de nome em prol da fidelidade ao enredo de suspense. Usar dois atores para interpretar as duas personalidades do protagonista não bastaria, pois Borges tinha certeza de que, entre adultos, os nomes de Jekyll e Hyde eram por demais conhecidos (em mais de quatro décadas de sucesso, a trama de Stevenson já havia se tornado muito popular). Entretanto se George Raft (o ator sugerido por Borges) interpretasse, digamos, o Dr. Robert Henry e Spencer Tracy, um certo Mr. Louis Edwards... Quem sabe?

Borges apreciava resumos, nunca criticou um filme por resumir o enredo de um livro. Tampouco criticava livros que o fizessem, pelo contrário: "Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma idéia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos." ⁴⁹ No cinema, uma cena perfeita seria suficiente, desde que fosse mesmo a expressão visual do que estava escrito ou sugerido no livro.

Anos antes, em novembro de 1936, publicara sua resenha para um filme inglês hoje esquecido: *Daqui a cem anos*, roteiro do escritor H.G. Wells, baseado em seu próprio romance; adaptação escrita pelo autor da obra original portanto. A resenha se chamava *Wells, o visionário*. Criticava abertamente as cenas que não estavam à altura do texto, mas elogiava as que funcionavam bem como expressão visual; qualificava estas como "acertadas seqüências fotográficas".

O autor de *O homem invisível*, *Os primeiros homens na Lua*, *A máquina do tempo* e *A ilha do Dr. Moreau* (mencionei seus melhores romances que não são certamente os últimos) publicou em um volume de cento e quarenta páginas o texto minucioso [o roteiro] de seu recente filme, *Daqui a cem anos* (*Things to come*). Será que o fez para se desvincular um pouco do filme, para não ser julgado responsável por tudo nele? A suspeita não é ilegítima. De fato, há um capítulo inicial de instruções que justifica ou tolera essa suspeita. (...) Mais uma constatação: as linhas memoráveis do livro não correspondem (não podem corresponder) aos instantes memoráveis do filme. (...) Há acertadas seqüências fotográficas, no entanto, que nada devem às indicações do texto.⁵⁰

Borges aceitava bem resumos e transformações, desde que atendessem às suas expectativas. Quais? As do leitor experiente e apaixonado, que conhecia as *cenas capitais* (ver Stevenson) e entrava no cinema esperando por elas.

Para os objetivos desta tese, o que mais importa é que, na resenha de *O médico e o monstro* e em outras, Borges apontava para um problema, ou melhor, um desafio que as adaptações cinematográficas baseadas em livros tinham sempre de enfrentar: o conhecimento prévio que parte do público tinha sobre a trama e as expectativas geradas por causa disso.

Jorge Luís Borges nunca usou expressão parecida, mas é a que vou usar doravante: as adaptações de narrativas clássicas têm de lidar com uma freqüente "contaminação das expectativas" do público.

O Borges jornalista da *Sur* foi porta-voz de leitores que se decepçionavam com os filmes. Nascido em 1899, ele já estava com trinta anos quando o cinema ganhou som. Para sua geração, a cultura literária veio primeiro do que a cultura cinematográfica. Para o brasileiro Monteiro Lobato, nascido em 1882, foi igual: primeiro a literatura, depois o cinema. A diferença é que, no ano de 1936, Lobato já percebia a importância do cinema na narrativa juvenil, e fez Emília querer ser estrela nos estúdios da Paramount como Shirley Temple, fez também Pedrinho lutar com o marinheiro Popeye dos desenhos animados (ver capítulo 4).

Enquanto Borges intuiu a "contaminação de expectativas" de boa parte do público leitor quando ia ao cinema, Lobato, sem querer, inverteu aquela intuição e anunciou que no futuro seria diferente: o cinema chegaria às crianças primeiro que a literatura. Isto é: "contaminação das expectativas" por parte da comunicação de massa acontecendo antes do processo de formação de leitores (quando deixamos para a escola a responsabilidade de transformar crianças ou adolescentes em leitores). Um exemplo? Ora, a cena capital de um menino retirando uma espada

encravada na pedra e assim se tornando rei. Ou a de um homem voltando para sua casa após vinte longos anos e se reencontrando com a mulher e o filho. Imagens que se fixam na mente, seja de crianças, adolescentes ou adultos. Cenas básicas que se repetem, mesmo com grande variação. E porque estão sempre expostas na mídia, acabam sendo conhecidas até por quem nunca leu as histórias do rei Artur ou de Ulisses. Nos capítulos 6 e 7, este assunto será retomado.

Antes disto, porém, será preciso conhecer melhor as origens do *copyright* e da chamada ideologia do autor para entender por que, juridicamente, não se pode pensar a literatura como Jorge Luís Borges pensava. Questão de ordem. Ordem e autoridade. A literatura pode ser uma intertextualidade infinita, mas a ordem exige discursos políticos, econômicos, sociais e jurídicos estabelecendo limites e regras. Escolas, livrarias e editoras fazem parte de um tipo de ordem baseada em certos princípios jurídicos, entre eles o direito de propriedade intelectual, uma extensão bastante sofisticada do direito de propriedade.

Gutenberg inventou a imprensa no século XV, mas foi só com a revolução industrial do século XVIII que um novo negócio, a impressão e comercialização de livros, passou a ser economicamente relevante. Negócios exigem contratos, que por sua vez devem estabelecer punições. Em vez das vozes, os textos. Em vez dos narradores, os autores. Em vez das narrativas variadas sobre os mesmos temas, as obras definidas e protegidas por lei.

Verdade que as práticas nem sempre obedecem às leis. Monteiro Lobato ignorou solenemente diversos *copyrights* para compor sua obra. Sua adaptação de *Peter Pan*, criação de James Barrie, é o exemplo mais famoso. Bom, ser escritor em países periféricos na década de 1930 tinha lá suas vantagens.

Um dia desses, porém, todas as obras escritas caem em domínio público. Está escrito: a tinta de impressão volta a ser areia, fluida, mágica; infinita como diria Borges, sempre atual como diria Foucault, fator de integração tanto quanto de hegemonia entre gerações, diria Said. As vozes contidas se libertam, a linguagem reverte à narrativa.

NOTAS DO CAPÍTULO 2

- ¹ BARTHES. Ver verbete referente a Texte (théorie du).
- ² CARDOSO. Ver primeiro capítulo.
- ³ FOUCAULT. "O que é um autor?", p.267.
- ⁴ CHARTIER, 1998.
- ⁵ CHARTIER, 1994.
- ⁶ PERRONE-MOISÉS, p. 61.
- ⁷ VERNANT, p. 13.
- ⁸ VERNANT, p. 14.
- ⁹ STEVENSON, citado por COZARINSKY, p. 19.
- ¹⁰ ELIOT, citado por PERRONE-MOISÉS, p. 40.
- ¹¹ CULLER, 1999.
- ¹² POUND, citado por PERRONE-MOISÉS, p. 64.
- ¹³ POUND, citado por PERRONE-MOISÉS, p. 208.
- ¹⁴ CALVINO, citado por PERRONE-MOISÉS, p. 56.
- ¹⁵ PERRONE-MOISÉS, p. 150.
- ¹⁶ BORGES. "O primeiro Wells".
- ¹⁷ MEC, p. 13.
- ¹⁸ BORGES. "A procura de Averróis", p. 98 e 99.
- ¹⁹ CULLER, p. 85 e 86.
- ²⁰ SAID, *Orientalismo*, p. 31.
- ²¹ BORGES, "Pierre Menard", p. 61 e 62.
- ²² SAID, *Orientalismo*, p. 15.
- ²³ SAID, *Cultura e imperialismo*, p. 13.
- ²⁴ SAID, *Cultura e imperialismo*, p. 43 e 44.
- ²⁵ SAID, *Cultura e imperialismo*, p. 124.
- ²⁶ SAID, *Cultura e imperialismo*, p. 200.
- ²⁷ FOUCAULT, *A ordem do discurso*, p. 21 a 25.
- ²⁸ SANT'ANNA, 1999, p. 21 e 22.
- ²⁹ BORGES, "A Biblioteca de Babel", p. 100.
- ³⁰ BORGES, "O livro de areia", p. 113 e 114.
- ³¹ BORGES, citado por PERRONE-MOISÉS, p. 149.
- ³² BORGES, "O jardim das veredas que se bifurcam", p. 110.
- ³³ BORGES, "O jardim das veredas que se bifurcam", p. 106.
- ³⁴ BORGES, "História da eternidade", p. 27.
- ³⁵ BORGES, "O livro de areia", p. 115.
- ³⁶ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 80.
- ³⁷ BORGES, citado por PERRONE-MOISÉS, p. 150.
- ³⁸ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 82 e 83.
- ³⁹ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 85.
- ⁴⁰ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 86.
- ⁴¹ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 89.
- ⁴² BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 82.
- ⁴³ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 91.
- ⁴⁴ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 89.
- ⁴⁵ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 103.
- ⁴⁶ MACHADO, *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, p. 75 e 76.

⁴⁷ BORGES, "Os tradutores das *Mil e uma noites*", p. 83.

⁴⁸ BORGES, "Dr. Jekyll e Mr. Hyde, transformados". In: COZARINSKY, p.87 e 88.

⁴⁹ BORGES, citado por COZARINSKY, p. 16.

⁵⁰ BORGES, "Wells, visionário". In: COZARINSKY, p. 51 e 52.