

5

O OFÍCIO DE ADAPTADOR: HERDEIROS E SUCESSORES DE LOBATO

Por isso ou aquilo, tive poucas alegrias naquilo que poderia chamar de meu ofício. Uma delas, a mais recente, está sendo um trabalho para a editora Scipione: adaptar para o jovem de hoje o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. Trata-se de um dos primeiros livros que li e que coloco entre os dez que mais me marcaram. Muita gente torce o nariz para essas adaptações, mas Charles Lamb fez o mesmo com Shakespeare e hoje é um clássico. Monteiro Lobato continua sendo porta de entrada para Cervantes e Swift. Considero clássicas suas adaptações de *Dom Quixote* e *Gulliver*. Bem mais modesto, aceitei fazer coisa parecida com o romance de Almeida, eliminando ângulos mortos e referências hoje incompreensíveis. Até certo ponto, é fazer o mesmo que um roteirista de cinema faz quando pega um Dostoiévski, um Dickens, ou um Melville — de quem, por sinal, já fiz uma adaptação de *Moby Dick*.¹

Carlos Heitor Cony, na crônica "Sou doido por essas coisas".

Certos títulos adaptados são lembrados, com saudade, e até carinho, por leitores que eram crianças nas décadas de 1930 e 1940. Tomemos como exemplo o escritor Carlos Heitor Cony — romancista, cronista, jornalista e membro da Academia Brasileira de Letras —, alguém que nunca esqueceu o prazer de ler o “*Gulliver* de Lobato”. Ou o *D. Quixote das crianças*. Ele também se recorda das histórias fabulosas de *As mil e uma noites* em texto de Coelho Neto, a partir da versão de Galland. Adorava ler adaptações, nunca teve preconceitos contra o gênero, tornou-se adaptador profissional e reza pela cartilha de Emília quando é contratado para reescrever um clássico nacional ou estrangeiro.

Como Cony, muitos outros consagrados escritores brasileiros se dedicaram ao ofício de adaptar após a era Monteiro Lobato. Alguns produziram pouco, como Clarice Lispector e Rachel de Queiroz. Contudo, a regra em termos de inspiração para os adaptadores foi mesmo se deixarem levar pela musa industrial (de que nos fala Marisa Lajolo).²

Poucos estudiosos, a exemplo do sociólogo Sérgio Micelli, dedicam-se a certos aspectos práticos da vida dos nossos escritores. É o professor Gilberto Mendonça Teles, em ensaio dedicado ao assunto, quem pergunta: “Não se sabe nada da situação do escritor brasileiro: que é um escritor no Brasil? De que vive? Por que escreve? Que é uma carreira literária? Quais as condições de sucesso a

curto e a longo prazo? Quem lê o escritor brasileiro? Que tipo de público o lê? Qual o gosto do leitor? Enfim, qual é a dimensão e a condição social do leitor?” Ótimas perguntas.³

Um escritor profissional depende do que recebe a título de direito autoral (*copyright*) para remunerar seu trabalho; se o livro não vender, ele não ganha, trabalhou de graça. Mesmo quando ganha um bom dinheiro com as boas vendas do livro, demora a receber, e ainda recebe aos poucos. Já a adaptação é um serviço feito por encomenda e pago à vista, no ato de entrega do novo texto à editora. Esta é a regra. O adaptador tem certeza absoluta de que vai ser remunerado pelo seu trabalho; se o livro encalhar, o prejuízo é somente do editor. E o adaptador sabe de antemão de quanto será sua remuneração. Trabalhar nestas condições é bastante vantajoso para quem vive da própria pena.

Durante a ditadura militar (1964-1985), muitos escritores, principalmente os que viviam do jornalismo, tiveram problemas para trabalhar e ganhar o pão de cada dia. O caso de Carlos Heitor Cony foi, talvez, o mais evidente. Por anos a fio, dependeu das adaptações que escrevia por encomenda da editora TecnoPrint para sustentar sua família.

A antiga editora TecnoPrint, atual Ediouro, é um excelente estudo de caso sobre o ofício de adaptar aqui no Brasil. Para conquistar a liderança no segmento de clássicos adaptados para o público escolar, a empresa investiu, atraiu talentos pagando bem e formou um excepcional time de adaptadores, reunindo no seu catálogo boa parte da elite da literatura brasileira nas décadas de 1960 e 1970.

Para todos que se interessam pela vida profissional dos escritores, catálogos antigos de editoras e outros materiais para divulgação escolar podem ser fontes primárias bastante ricas, principalmente pelas surpresas que nos oferecem.

Que tal ler *Dom Quixote* em texto de Orígenes Lessa ou então *Chamado selvagem*, de Jack London, autor de quem Monteiro Lobato tanto gostava, na prosa de Clarice Lispector?

Clarice adaptou também Poe (*Histórias extraordinárias de Allan Poe*), Oscar Wilde (*O retrato de Dorian Gray*) e Sir Walter Scott (*O talismã*), entre outros. Para um estudioso de sua produção literária não seria, no mínimo, interessante analisar estas escolhas e, talvez, buscar marcas pessoais de estilo?

Até mesmo Paulo Rónai, em parceria com sua filha Cora Rónai, trabalhou como adaptador para a TecnoPrint em 1972, transformando em prosa duas peças

teatrais, no volume intitulado: *O barbeiro de Sevilha e As bodas de Fígaro — comédias de Beaumarchais recontadas em português para a juventude de hoje*.⁴ Outra curiosidade interessante: o *best-seller* infanto-juvenil húngaro *Os meninos da rua Paulo*, de Ferenc Molnár, também foi publicado na mesma coleção (dedicada a clássicos adaptados) com texto em português de Paulo Rónai, que, entretanto, fez questão de assinar sua obra como tradução.*

Que outras surpresas podemos garimpar entre os escritores/adaptadores da Tecnoprint nos anos 1970? Vejamos... Podemos começar com Afonso Arinos de Melo Franco parafraseando *Quo Vadis?*, do autor polônes Henrik Sienkiewicz. Ou com a escritora regionalista Rachel de Queiroz recontando tramas repletas de aventura: *O lobo do mar*, de Jack London, *O romance da múmia*, de Théophile Gautier, e *Miguel Strogoff, o correio do Czar*, de Júlio Verne. Podemos encontrar Nélida Pinon adaptando *A ilha de coral*, de Robert Ballantyne, e Fernando Sabino narrando os *Contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer.⁵

Era uma verdadeira seleção nacional de escritores empregando suas penas, canetas e máquinas de escrever à arte da atualização do discurso literário para uma nova geração de leitores. Havia demanda por talento, havia mercado consumidor.

Como aconteceu? Que indústria poderosa era esta? Como se formou?

5.1 INDÚSTRIA, MERCADO E UM PAGAMENTO GARANTIDO

A indústria editorial brasileira deu um salto impressionante na década de 1960, impulsionada principalmente pelos didáticos. Sempre eles. Os veteranos do setor acreditam que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, aprovada pelo Congresso em dezembro de 1961, criou condições para a expansão da rede pública de ensino, incorporando um vasto universo de crianças e adolescentes à rotina das salas de aula. O currículo escolar foi simplificado para dar ênfase à formação básica dos alunos e diversas disciplinas foram eliminadas. A estratégia era massificar o ensino público. Para a indústria do livro, os resultados foram considerados positivos, pelo rápido e expressivo aumento do número de consumidores.⁶

* Sugestão: rever restrições de Paulo Rónai ao termo “adaptação” no capítulo 3.

Comparando-se os números escolares de 1965 com os de 1955, observa-se que o número de matriculados do ensino médio da rede oficial triplicou, enquanto as matrículas no primário e no ensino superior quase dobraram. A demanda por livros didáticos e paradidáticos, e também técnicos e universitários, cresceu numa escala nunca vista antes em nosso país.⁷

A partir de 1966, a criação da Comissão Nacional do Livro Técnico e Didático (COLTED) veio novamente favorecer a produção de livros escolares por meio de financiamentos muito expressivos concedidos pelo Ministério da Educação e Cultura e pela agência americana USAID (United States Agency for International Development). Em 1971, a COLTED seria absorvida pelo Instituto Nacional do Livro. Naquele ano, cerca de 2 milhões de alunos de escolas públicas estavam recebendo, de graça, os seus livros escolares, enquanto 13 milhões podiam comprá-los das editoras ou distribuidores, com desconto de 40% sobre o preço de capa.⁸

Nos anos 1960/1970, a taxa de natalidade brasileira continuava alta e a mortalidade infantil apresentava tendência de queda. Era o nosso *baby boom*, ou seja: mais crianças na escola, mais didáticos. Entre 1969 e 1973, a produção anual de livros triplicou, colocando o Brasil, acredite quem quiser, entre os dez maiores produtores do mundo. O mercado editorial nacional, pelo volume total de vendas e quantidade de títulos publicados, era maior do que qualquer outro na América Latina. Os didáticos e paradidáticos rompiam a barreira dos 100 milhões de exemplares ao ano e comandavam aquele período de euforia e bonança, que, por coincidência ou não, era simultâneo ao chamado “milagre econômico brasileiro”. Os investimentos maciços para aumentar o número de matrículas deram resultados concretos. Se em 1960 a taxa de analfabetismo era de 46%, no final da década de 1970 declinara para 29%.⁹

Atenção: estou apenas constatando a espetacular expansão do mercado consumidor de livros didáticos e paradidáticos em determinado período histórico, e o crescimento acelerado de editoras com capacidade para atender às demandas do público escolar. Meu objetivo é tão somente demonstrar uma nova fase da indústria editorial e a necessidade de profissionais especializados.

Não estou endossando de forma alguma a política educacional do regime militar ou seus critérios para compra de livros. A polêmica acerca da acentuada perda de qualidade da escola pública durante o processo de expansão da sua base

de alunos não está sendo tratada aqui. Outras questões como a má qualidade de obras pedagógicas que venciam licitações apenas por terem o preço mais baixo ou a distribuição atrasada do material escolar aos alunos da rede pública, além de uma série de outras possíveis críticas aos “esquemas” da indústria de livros didáticos, não serão abordadas — por não serem relevantes, pelo menos neste momento, para os objetivos específicos desta tese.

Enfim, foi um tempo de mudanças. Editoras tradicionais entraram em crise — como aconteceu com a Cia. Editora Nacional após a morte de seu fundador — e novas potências surgiram, como a Ática, de São Paulo, que se tornou a maior empresa do ramo no Brasil.

Curiosa a trajetória da Ática. Começou como Sociedade Editora do Santa Inês Ltda, em 1962, produzindo apostilas para o Curso de Madureza Santa Inês. Em 1965, seus donos perceberam que o negócio de apostilas era mais rentável do que as matrículas dos alunos do cursinho. Apostaram na publicação de didáticos de preços baixos e num modelo de divulgação ostensiva, com farta distribuição de brindes, catálogos, material publicitário e de um produto chamado “livro do professor”. O que é isso? É um padrão que se tornou dominante no mercado brasileiro, origem das fichas de leitura que acompanham as obras de literatura vendidas ao mercado-escola. O “livro do professor” é uma versão exclusiva para os docentes, em que as questões e os exercícios da obra didática já estão resolvidos, com comentários e propostas de atividades. O foco deste tipo de estratégia é a conveniência do professor. Trata-se de um modelo que, aperfeiçoado ao longo das últimas décadas, permite a certos professores trabalhar bem menos na preparação de suas aulas.¹⁰

A ficha de leitura, também conhecida como roteiro de leitura, é um pequeno folheto ou encarte de atividades que acompanha quase todos os livros de literatura destinados a adoção escolar. Trata-se de uma espécie de “avaliação” do que o aluno leu e entendeu do livro adotado; pode ser usada como um dever de casa ou até mesmo como uma prova. É outro truque que privilegia a conveniência de certos mestres, que ganham a “versão do professor” da ficha de leitura — já devidamente preenchida com as respostas “certas” — diretamente das mãos do divulgador da editora.

Os clássicos adaptados, desde a década de 1970, costumam trazer fichas de leitura para “apoiar” o trabalho dos professores que os adotam. Algumas (entre as

mais recentes) são até muito boas, estimulam a criatividade dos alunos e não a preguiça do professor. Outras, infelizmente, são deprimentes.

Naquela época, quando o atual paradigma brasileiro para divulgar e vender adaptações escolares tomou forma, a liderança deste segmento pertencia à editora e gráfica TecnoPrint. Merecida liderança, pois, até a década de 1990, nenhum concorrente havia conseguido atingir o mesmo grau de profissionalismo e qualidade.

Alguns de nossos melhores adaptadores, como, por exemplo, Carlos Heitor Cony e Paulo Mendes Campos, são autores que começaram a produzir paráfrases escolares na antiga TecnoPrint, atual Ediouro.

Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, ambos falecidos, percorreram o mesmo caminho que Cony: começaram como adaptadores na coleção “Elefante” (atual “Clássicos para o jovem leitor”) e depois migraram para a “Reencontro”, da Scipione. O cronista Rubem Braga e o poeta Paulo Mendes Campos, aliás, jamais são lembrados como adaptadores profissionais, embora tenham produzido bastante. Os textos de Braga para *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand) e *O fantasma de Canterville* (Oscar Wilde) são preciosidades. E das muitas paráfrases escritas por Campos merecem destaque, pelo menos, *Contos de Shakespeare*, *Peter Pan* (James Barrie), *O mágico de Oz* (Frank Baum), *Vinte mil léguas submarinas* (Júlio Verne), *A volta ao mundo em 80 dias* (idem), *Orgulho e preconceito* (Jane Austen) e *Bola de sebo* (Guy de Maupassant).

Muitos dos títulos publicados pela “Elefante” (destinados a alunos adolescentes entre onze e dezessete anos) existiam também numa outra coleção publicada pela própria TecnoPrint, batizada de “Universidade”, sendo que esta coleção era direcionada para os estudantes do ensino superior.

Dizia a propaganda oficial da editora que, na “Universidade”, “os textos originais são respeitados fielmente”. Nos livros dessa coleção, no verso da folha de rosto, havia a seguinte mensagem ao consumidor: “Nossas edições reproduzem integralmente os textos originais”.

Aparentemente, havia dentro da editora TecnoPrint um certo conflito entre “originais” e “adaptados”.

Ah, convém esclarecer que livros escolares e universitários são produtos distintos, preparados por editorias independentes (freqüentemente antagônicas) e com processos de divulgação e comercialização completamente diferentes.

5.2 VALOR DE GRIFE, COPYRIGHT E A PERDA DE STATUS DO ADAPTADOR

O professor Gilberto Mendonça Teles, em artigo sobre o mercado de livros universitários no Brasil, escreveu que “é curioso como as nossas histórias da literatura ignoram completamente a história do *livro* e, por isso mesmo, não trazem nunca informação sobre *editoras*, sobre o processo editorial no Brasil”.¹¹ É mais curioso ainda se considerarmos quantas informações instigantes podem surgir da leitura de velhos catálogos e outros materiais de divulgação.

Comparando-se catálogos, pode-se observar certa evolução nas capas dos livros publicados pela editora Tecnoprint. Não me refiro aos aspectos gráficos ou estéticos — pois estes, é óbvio, mudam com frequência —, mas às informações oferecidas ao leitor. Por exemplo, naquelas edições mais antigas, a forma de apresentação dos clássicos adaptados era a seguinte: nome do adaptador no topo (detendo o valor de grife), título embaixo e, depois, a referência ao autor da obra original.

A questão de quem detém afinal o valor de grife no caso das adaptações é um foco de polêmica desde o tempo de Monteiro Lobato. Se o escritor-adaptador, por mais competente e profissional que seja, não tiver *status* literário à altura da obra adaptada, com certeza a crítica será contundente, talvez hostil. Não é qualquer um que pode adaptar Homero...

Em linguagem econômica contemporânea, Lobato agregava valor às suas adaptações. O mesmo aconteceu quando Clarice Lispector reescreveu seus contos favoritos de Edgar Allan Poe. Clarice, como Lobato, era o valor de grife em todos os seus textos.

Tomemos como exemplos os clássicos de aventura *Chamado selvagem* e *O lobo do mar*, duas histórias criadas pelo norte-americano Jack London, ambas com forte apelo para os leitores adolescentes do mercado-escola e reescritas por duas grandes damas da nossa literatura: Clarice Lispector e Rachel de Queiroz. A princípio, suas capas apresentavam-se assim:

Clarice Lispector
CHAMADO SELVAGEM
 Baseado na obra original de Jack London

Rachel de Queiroz
O LOBO DO MAR
 Baseado na obra original de Jack London

Com o passar dos anos, estas informações de identificação exibidas nas capas foram modificadas, provavelmente refletindo uma nova diretriz do esforço de divulgação escolar (e, óbvio, uma certa perda de *status* da figura do adaptador). Em meados da década de 1980, o nome do adaptador caiu na hierarquia editorial para depois do título.

Os dois exemplos escolhidos, os livros *Chamado selvagem* e *O lobo do mar*, portanto, ficaram da seguinte maneira:

Jack London CHAMADO SELVAGEM Texto em português de Clarice Lispector	Jack London O LOBO DO MAR Texto em português de Rachel de Queiroz
---	--

Quando a Scipione, atual líder do segmento de clássicos adaptados, lançou os primeiros títulos da sua coleção “Reencontro”, a partir de 1985, já o fez usando o formato de apresentação estabelecido pela concorrente Tecnoprint: autor da obra original no topo da capa / título do livro / nome do adaptador. Vejamos os exemplos de *Os Lusíadas* e *Dom Quixote*:

Luís de Camões OS LUSÍADAS Adaptação de Rubem Braga e Edson Rocha Braga	Miguel de Cervantes DOM QUIXOTE Adaptação de José Angeli
---	---

Como e por que o adaptador perdeu prestígio, caindo de tal maneira na hierarquia da capa? O que aconteceu na década de 1980? Não encontrei respostas por escrito em livros ou catálogos, nem pude localizar nenhum editor antigo da Ediouro, cuja memória pudesse me socorrer. Entretanto, posso arriscar uma explicação bastante plausível: disputas por *copyright* e pagamento de *royalties* a herdeiros dos escritores.

Na velha editora Tecnoprint, o adaptador assinava uma cessão definitiva de direitos à editora. Nem sempre reconhecida pelos seus herdeiros*. Ah, sim. O chamado “contrato de cessão definitiva de direitos” é o tipo de documento que jornalistas *free-lancers*, capistas, ilustradores, tradutores ou adaptadores assinam ao entregar seu trabalho à editora que o encomendou. Este documento serve, juridicamente, para caracterizar uma prestação de serviço por encomenda. Na

* Há sérios conflitos entre as legislações sobre *copyright* de 1973 e de 1998.

legislação internacional, este tipo de trabalho é conhecido como *work for hire* e não gera direitos de *copyright*.

Chegamos a um momento em que, acredito, discussões sobre valor de grife do adaptador ou sobre o conceito de autoria em uma adaptação deixam de ser questões teóricas ou filosóficas e se tornam problemas práticos, com desdobramentos jurídicos e econômicos.

A perda de *status* do adaptador, sua queda na hierarquia editorial, pode ter sido resultado de uma manobra defensiva para evitar contestações aos contratos de cessão definitiva de direitos assinados nos anos 1960 e 1970. A legislação sobre *copyright* mudou muito desde então, tanto no Brasil como no mundo.

Na Inglaterra e nos Estados Unidos, países em que qualquer discussão pode parar nos tribunais, o nome de quem escreveu a adaptação não aparece na capa do livro, consta somente da folha de rosto (e dos catálogos). Assim, não há base para nenhuma alegação de que foi a força do nome do adaptador que promoveu a venda da obra. Foi apenas um *work for hire* e ponto final.

Mudanças abruptas em livros didáticos e paradidáticos costumam ser condicionadas por alterações nos critérios de compra do governo federal ou de alguns governos estaduais. O estado de São Paulo, por exemplo, sempre foi um grande comprador de paradidáticos de literatura — desde aquela época em que Washington Luís mandava seu secretário Alarico da Silveira comprar 30 mil exemplares de *A menina do narizinho arrebitado*.

Podemos imaginar, portanto, que, certo dia, um especialista em formação de novos leitores, contratado para assessorar algum programa governamental de incentivo à leitura, avisou ao representante da Tecnoprint: não recomendaria a compra dos clássicos adaptados da editora, pois apresentar Clarice Lispector como “autora” de *Chamado selvagem* ou Orígenes Lessa como “autor” de *Dom Quixote* era um equívoco. Numa situação dessas, o departamento comercial conseguiria aprovação da empresa para refazer os fotolitos das capas imediatamente.

Fotolito é um tipo de matriz (como se fosse o negativo de uma fotografia, digamos assim) usado para imprimir ou reimprimir qualquer material gráfico; refazer um fotolito custa caro e raramente um departamento editorial consegue autorização para isso, mesmo tendo detectado um erro grave em um livro já impresso. O departamento comercial, porém, muda quantos fotolitos quiser, quando bem entender.

Na estrutura altamente capitalista e hierarquizada ao extremo das grandes editoras voltadas para o mercado-escola, o poder pertence aos homens dos números, como gerentes de vendas ou de *marketing*. Os editores cuidam dos livros a serem publicados, mas não se envolvem com os negócios. Vai longe aquele tempo em que Lobato fazia de tudo na sua editora: era dono, *publisher*, marqueteiro, contato comercial, editor, escritor e o que mais fosse preciso.

Vale lembrar que vendas especiais para governo geram lucro elevado; e o que mais motiva herdeiros de escritores (e seus advogados) a entrar na justiça contra as editoras é justamente a expectativa de participação em um lucro elevado. Se apenas uma disputa judicial acontecesse, haveria alguma manobra defensiva da editora imediatamente. Volto a insistir que departamento editorial não tem força política para promover mudanças bruscas que custem caro. Mas o comercial tem e o jurídico também.

Claro que nenhuma hipótese se sustenta apenas por ser provável, é preciso ser verificável. No caso, a maneira de testar a hipótese de que foram vendas governamentais e questões de *copyright* que condicionaram a mudança na apresentação e divulgação dos clássicos adaptados da Tecnoprint, rebaixando o *status* do adaptador, seria o cruzamento de dados entre catálogos, fichas de impressão e relatórios comerciais — fichas catalográficas do SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livros) não teriam utilidade neste caso, pois só foram adotadas nos clássicos da Ediouro na década de 1990.

Formando uma série completa, ano a ano, de todos os catálogos da Tecnoprint/Ediouro desde 1970, teríamos como datar exatamente as mudanças a serem pesquisadas, checando a seguir as fichas de impressão (um tipo de histórico de cada livro, arquivado no departamento gráfico da empresa; é nelas que tiragens e alterações de fotolito são registradas). Com as fichas de impressão desejadas em mãos, poderíamos localizar os relatórios de vendas. Seria possível, então, comprovar que as alterações nas capas das adaptações coincidiram com vendas especiais a órgãos governamentais. Às vezes, mesmo sem os relatórios comerciais, é possível confirmar uma venda especial usando apenas as fichas de impressão, pois determinadas tiragens elevadas (acima de 10 mil exemplares) só se justificam com encomendas de governo.

Infelizmente, a editora não permite acesso a tais fontes primárias, que, somadas aos contratos assinados pelos adaptadores, poderiam render pesquisa nos

moldes daquela realizada pelas professoras Marisa Lajolo e Regina Zilbermam em *O preço da leitura — Leis e números por detrás das letras*.

Contratos de encomenda de obra intelectual ou mesmo de cessão definitiva de direitos que tenham sido assinados pelos adaptadores podem revelar os valores de remuneração e as condições de pagamento que foram, de fato, oferecidos a cada um; é improvável que todos tenham recebido o mesmo tratamento por parte da editora. Certas diferenças nas cláusulas contratuais constituem uma forma objetiva de avaliar e comparar o prestígio dos adaptadores em determinado contexto histórico. Muitas biografias poderiam ser enriquecidas com detalhes que, de repente, surgem durante a leitura atenta de contratos e recibos.

A dificuldade de acesso aos arquivos da Ediouro parece ser motivada por litígios. Em entrevista com Maria Eduarda Lessa, viúva do escritor e adaptador Orígenes Lessa, realizada em 15 de abril de 2002, tomei conhecimento de que um grupo de herdeiros de escritores, que atuaram como adaptadores na década de 1970, estava contestando na justiça os antigos contratos de cessão definitiva de direitos da Tecnoprint. Estes herdeiros entendem que estão sendo lesados por não receberem direitos autorais sobre livros (adaptações) reeditados constantemente há mais de trinta anos.

Relembrando o capítulo anterior, reafirmo que foi o nome (e o talento) de Lobato que promoveu o extraordinário sucesso de suas adaptações de *D. Quixote*, *Peter Pan*, *Hans Staden*, *Viagens de Gulliver*, *Robin Hood*... Naqueles tempos, o nosso mercado editorial ainda era um tanto quanto ingênuo e amador (relações pessoais prevaleciam até sobre os contratos assinados), por isso a indústria permitia que o valor de grife pertencesse ao adaptador.

Na década de 1970, o crescimento (e enriquecimento) sem paralelo das empresas de didáticos e paradidáticos criou uma nova situação para editores, escritores, críticos e professores; um ambiente muito mais profissional, frio e pragmático emergia. E veio para ficar.

O rebaixamento do *status* do adaptador, acredito, desvalorizou também as próprias adaptações escolares, que deixaram de ser percebidas como recriações literárias válidas e pertinentes para o público escolar e passaram a ser tratadas apenas como produtos das editoras para ganhar muito dinheiro fácil. O *Dom Quixote* de Orígenes Lessa, por exemplo, passou a ser o *Dom Quixote* da Ediouro. O *Peer Gynt* de Ana Maria Machado, por sua vez, virou o *Peer Gynt* da

Scipione. Pode-se dizer que, no novo contexto, a logomarca das empresas pesa mais do que a assinatura do adaptador.

Contraditório, não? Ao mesmo tempo que a maturidade da indústria editorial brasileira estimulava a profissionalização dos adaptadores, por meio de boa remuneração e fluxo de trabalho constante, retira-lhe o prestígio literário de que gozou, por exemplo, Monteiro Lobato. Tão contraditório quanto Lobato ter sido um dos principais pioneiros da nacionalização do livro brasileiro e depois prisioneiro político do governo que assumiu sua iniciativa como um projeto prioritário do Estado.

Mas se o desenvolvimento capitalista da indústria do livro escolar retirou do adaptador seu *status* de autor, transformando-o em mero colaborador, um prestador de serviços, nem por isso aqueles profissionais “doidos por essas coisas” perderam o entusiasmo e o prazer de adaptar.

Como Lobato, Carlos Heitor Cony fez questão de inserir suas adaptações na relação completa de suas obras, publicada em *Cadernos de Literatura Brasileira*, número 12. Em oito ocasiões diferentes, publicou crônicas no jornal *Folha de S. Paulo* para comentar ou defender sua atividade como adaptador, da qual sempre se orgulhou; entre outros motivos, porque viveu de adaptações de clássicos durante muitos anos, foi assim que pôde sustentar sua família após deixar o jornal *Correio da Manhã*, por pressão do regime militar instaurado pelo Golpe de 1964.

É lugar-comum dizer que Cony esteve afastado da literatura entre *Pilatos* (1974) e *Quase memória* (1995). Reescrever a literatura de outros autores com talento e competência não parece ser, entre nós, motivo para elogios. Com isso, anos de trabalho de um grande escritor, que tanto se orgulha de ser um adaptador profissional, costumam ficar nas sombras.

Começando com as histórias de Mark Twain, Cony continuou sua brilhante carreira de adaptador parafraseando muitas outras obras-primas: de Júlio Verne, Alexandre Dumas, Emílio Salgari, Dostoievski, Herman Melville... e também de Raul Pompéia, Eça de Queiroz e agora Manuel Antônio de Almeida. A lista de livros adaptados é bastante longa, pois afinal são quase quarenta anos de atividade. Mesmo assim, ele sabe exatamente quais são suas adaptações favoritas: *Moby Dick*, da Ediouro, e *Memórias de um sargento de milícias*, da Scipione.

Cony tem certeza de que “nenhuma adaptação, nunca, jamais, substitui o texto original”. Quando alguém, amigo ou inimigo, seja escritor, jornalista, professor ou especialista em literatura, por qualquer motivo, menciona que a adaptação escolar pode vir a ser uma espécie de rival ou mesmo uma ameaça à difusão da obra original, ele logo esclarece que tal pensamento não passa de um equívoco. A paráfrase, no seu entender, quando bem feita, além de ser um tributo ao livro que lhe deu origem, presta-lhe um serviço importantíssimo, servindo-lhe de introdução:

A primeira leitura que fiz de *D. Quixote* foi por causa de Monteiro Lobato. Eu li o *D. Quixote* de Monteiro Lobato ainda menino, numa idade em que não teria condições de ler, de apreciar, o *D. Quixote* de Cervantes. A mesma coisa com *Viagens de Gulliver*. De novo, a primeira versão que eu li foi escrita por Monteiro Lobato. Li e percebi apenas a história do gigante que faz uma viagem à terra dos pigmeus. Depois, muito depois, é que eu vi a beleza e toda a sacanagem que havia naquele troço. Swift me influencia muito até hoje. Eu li *Viagens de Gulliver* no original umas cinco vezes; já a adaptação de Lobato, apenas uma vez — mas foi através do Lobato que eu descobri tanto o *Gulliver* como o *D. Quixote*.¹²

Segundo Sâmia Rios, editora de literatura infanto-juvenil da Scipione e responsável pela série “Reencontro”, atual líder neste segmento de mercado, a estratégia comercial da empresa tem sido essa mesmo: divulgar e promover as adaptações nas escolas como se fossem introduções, de acordo com o grau de desenvolvimento dos alunos.

Atualmente, a Scipione oferece seus clássicos ao mercado-escola em diferentes versões. O sucesso das adaptações escritas para alunos adolescentes, publicadas na já tradicional “Reencontro”, motivou a criação de uma nova coleção, batizada de “Reencontro Infantil”. Tomemos como exemplos *Os Lusíadas* e *Dom Quixote*. Os dois livros existem em versão ilustrada para crianças, em versão para adolescentes entre onze e catorze anos e também na chamada versão “com texto integral”, consumida por estudantes que estão se preparando para prestar vestibular. Muitos professores, inclusive, estimulam seus alunos a comparar o texto original com o adaptado. No caso dos clássicos de língua portuguesa, o esforço de divulgação da editora é direcionado aos alunos da sétima série do ensino fundamental. Aos treze anos, o estudante experimenta *O*

Ateneu, de Cony, preparando-se para, aos dezesseis, ler o outro: *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

A Scipione, que inovou ao lançar as adaptações de clássicos brasileiros em 1998 (a divulgação escolar começou em 1997), também está investindo em adaptações dos principais clássicos portugueses, como *O crime do padre Amaro* (texto de José Louzeiro) e *O primo Basílio* (texto de Carlos Heitor Cony).

Vale registrar o quanto esta estratégia de publicar diferentes adaptações de uma mesma obra, concebidas conforme a capacidade de leitura do aluno, assemelha-se ao paradigma adotado por editoras da Inglaterra e dos Estados Unidos que são especializadas em paradidáticos de literatura para ensino de idiomas. Quem estudou inglês na Cultura Inglesa ou no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) teve a oportunidade de ler livros como *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Drácula*, *Frankenstein*, *Robin Hood*, *Peter Pan* ou *Tom Jones* várias vezes; começando pelo “nível elementar”, passando pelo “intermediário” e depois alcançando o “nível avançado”. Essas adaptações usadas para ensino de idiomas costumam trazer seções de exercícios, com avaliação de vocabulário e gramática, no próprio corpo do livro, frequentemente ao final de cada capítulo.

Talvez seja mera coincidência, talvez seja mesmo determinação de explorar um segmento de mercado em todas as suas frentes, mas a Scipione publica uma coleção para ensino da língua inglesa nas escolas chamada “*Reading and Training*”, formada por adaptações de clássicos da literatura escritas em inglês. Trata-se de material comprado, ou seja: a editora detém os direitos de publicação dos livros aqui no Brasil. Entre os títulos já lançados estão: *Alice’s Adventures in Wonderland*, *Robinson Crusoe*, *Treasure Island*, *A Christmas Carol*, *Hamlet*... E há também uma coleção para ensino de espanhol, “*Leer y Aprender*”. Claro que o livro *Don Quijote de la Mancha* é o destaque desta série.¹³ De qualquer maneira, acredito que essa experiência de publicar adaptações para ensino de idiomas, que é posterior ao lançamento da série “Reencontro”, gere uma percepção mais ampla (em comparação com seus concorrentes) do potencial das paráfrases escolares.

Nos últimos anos, pode-se dizer que segmento das adaptações ficou mais aberto a narrativas de linhagens diversas, inclusive aquelas geradas em países e comunidades culturais não-hegemônicos. Mitologias indígenas (brasileiras, mas também peruanas, chilenas, mexicanas etc.) e africanas, por exemplo, são cada

vez mais usadas como referências para adaptações infantis. Já para o público adolescente, a novidade é o lançamento de aventuras árabes e persas, sem que estas narrativas adaptadas tenham nada a ver com o cânone das *Mil e uma noites*. Imagino que seja uma conseqüência direta do maior interesse que as escolas passaram a ter sobre os conflitos no Oriente Médio.

5.3 A TEORIA DA NARRATIVA: CONTRIBUIÇÕES AO ESTUDO DAS ADAPTAÇÕES

Mieke Bal, crítica literária e professora da Amsterdam School for Cultural Analysis, conquistou grande prestígio internacional nos últimos vinte anos com seus trabalhos sobre narratologia, ou teoria da narrativa. A princípio, foram suas análises da Bíblia como livro coletivo (escrito, reescrito, traduzido, interpretado) que chamaram atenção: em vez da *palavra revelada*, uma lenta construção por sucessivas gerações para dar sentido ao mundo. Bal, em suas análises, privilegiou o que muitos críticos chamaram de "perspectiva feminista". Herdeira de uma certa tradição estruturalista, ela tentou decodificar passagens da Bíblia como narrativas, como histórias que produzem sentido, articulam significados entre si, estabelecem valores, legitimam ou censuram conflitos. Em um momento posterior, Mieke Bal passou a aplicar suas idéias para comparar narrativas verbais e artes visuais; ou seja: literatura versus cinema. Simplificando ao máximo, diria que ela se propôs a empregar a narratologia para explicar por que alguns filmes baseados em livros dão certo e outros, não.

Afirmo que Mieke Bal nunca teve a intenção de escrever sobre adaptações, seu objeto de estudo é a narrativa em si como estrutura lógica, seus elementos, sub-elementos e variações. Entretanto, como aconteceu bem antes com Jorge Luís Borges na revista *Sur* (ver capítulo 2 desta tese), a professora Bal, ao comparar livros e filmes, pode ter oferecido uma importante contribuição ao estudo das adaptações escolares.

Em *Narratology: introduction to the theory of narrative*, publicado pela primeira vez em 1985 e revisto em 1997, Bal sistematizou com bastante clareza sua proposta para decodificar estruturas narrativas. Uma leitura fundamental para jovens escritores interessados no ofício de adaptador.

Aristóteles, como recordamos na introdução, citou a estrutura da *Odisséia* como exemplo perfeito de uma unidade de ação. Que disse mesmo ele? Que, ao

compor a *Odisséia*, Homero "não deu acolhida nela a todos os acontecimentos da vida de Ulisses", em vez disto, o aedo agrupou os elementos da trama em torno de uma ação única (o retorno de Ulisses para Penélope).

Charles Lamb, em 1809, quando escreveu *Adventures of Ulysses* para seus alunos não seguiu o velho conselho de Aristóteles e fez uma biografia romanceada de Ulisses para adolescentes, "respeitando" inclusive a ordem cronológica. A maioria das adaptações da *Odisséia* no mercado brasileiro repete este erro. No capítulo 7, ao comentar e elogiar o trabalho de Ruth Rocha, explicarei por que Lamb errou. Por ora, o relevante é que a história da vida de Ulisses é uma coisa e a *Odisséia*, outra.

Pela narratologia de Mieke Bal, eu diria que Charles Lamb produziu uma *fabula* sobre Ulisses, enquanto Homero teria contado uma *story* sobre o mesmo personagem. Esta *story* é a narrativa de valor artístico, que pode ser transmitida em texto, usando o livro como suporte; ou em imagens, no caso de um filme.

Bal estabelece três níveis básicos de narrativa: *fabula*, *story* e *text*. Optei por empregar os termos em inglês por desconhecer como eles estão grafados em holandês (idioma em que a autora escreve e ensina). Em português, creio que seria adequado traduzir estes termos por: fábula (*fabula*), relato (*story*) e texto (*text*).

A *fábula* (ou *fabula*) é um tipo de descrição, refere-se a uma seqüência de acontecimentos, verdadeiros ou inventados, que obedece à ordem cronológica e às necessárias relações de causa e efeito entre os fatos narrados.

O *relato* (ou *story*) não assume compromisso com a ordem cronológica ou com uma exposição completa e detalhada dos fatos, ele pode ser um recorte, um resumo ou até uma derivação do conteúdo da fábula.

O *texto* (ou *text*) é a forma de apresentação do relato devidamente tratada para obter o máximo valor estético possível. Geralmente é sobre os textos que se debruçam os estudos literários.

As adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura, por serem paráfrases, não se referem mais aos textos anteriormente escritos (e canonizados), mas aos relatos e às fábulas pré-existentes. As melhores adaptações do ponto de vista literário são as que referem aos relatos (*stories*). As que se propõem a ser meramente fábulas, mesmo que corretas e válidas pedagogicamente, são as que tendem a ser classificadas como medíocres. Veremos exemplos em breve.

Agora, como posso ter resumido e simplificado em demasia as estruturas básicas da narratologia, creio ser urgente dar a palavra à própria Mieke Bal:

A **text** is a finite, structured whole composed of language signs. (...) A **story** is a fabula that is presented in a certain manner. A **fabula** is a series of logically and cronologically related events that are caused or experienced by actors. An event is the transition from one state to another state. Actors are agents that perfom actions. They are not necessarily humam. To act is defined here as to cause or to experience an event. The assertion that a narrative text is one in which a story is related implies that the text is not identical to the story. If two terms clearly have the same meaning, we might as well discard one. What is meant by these two terms can be clearly illustrated by the following example. Everyone is Europe is familiar with the story of Tom Thumb [o Pequeno Polegar]. However, not everyone has read that story in the same text. There are different versions; in other words, there are different texts in which that same story is related. There are noticeable differences among the various texts. Some texts are considered to be literary while others are not; some can be read aloud to children, others are too difficult. Evidently, narrative texts differ from one another even if the related story is the same. It is therefore useful to examine the text separately from the story. (...) ¹⁴

The example of Tom Thumb can again be used to illustrate the next distinction, that between story and fabula. This distinction is based upon the difference between the sequence of events and the *way in which* these events are presented. That difference lies not only in the language used. Despite their having read different texts, readers of Tom Thumb usually agree with one another as to which of the characters deserves sympathy. They applaud the clever boy and they rejoice at the giant's misfortunes. In order that Tom might triumph over his enemy, readers are quite prepared to watch unabashedly as Tom exchanges crowns so that the giant unwittingly eats his own children. Readers are, in fact, delighted by this trick. Evidently, this rather cruel formula is presented in such a way in all of the texts that the readers are willing to sacrifice one group of children for another. When Tom Thumb is related in another sign system – in a film, for example – the same reactions are evoked. This phenomenon demonstrates that something happens with the fabula which is not exclusively language-related.

These definitons suggest that a three-layer distinction - text, story, fabula - is a reasonable basis for further study of narrative texts. ¹⁵

Mieke Bal insiste várias vezes ao longo de seu livro que a narrativa não se restringe à linguagem verbal, nem pode existir por si só, independente do mundo ou das pessoas. Toda e qualquer narrativa depende de uma infinidade de relações sociais e culturais para existir e ter sentido, pois "the narrative is a cultural phenomenon, partaking of cultural processes". ¹⁶

Ora, se toda narrativa é inevitavelmente parte integrante e inseparável de múltiplos processos culturais e sociais maiores do que ela, e se isto é aceito como válido para "análises feministas", então as adaptações escolares devem realmente

refletir certos aspectos da sociedade em que são produzidas e consumidas. Refiro-me ao sistema educacional em geral (entendido como parte do sistema social com suas regras e valores), às orientações pedagógicas que podem variar de uma escola para outra e ao perfil médio dos leitores aptos a comprar determinados livros (ou recebê-los por doação).

Bal, como Borges, não pretendia pensar ou escrever sobre adaptações, mas foi o que acabou fazendo ao formular certas perguntas: "How is it that a narrative text comes across to the reader in a certain manner? Why do we find the same fabula beautiful when presented by one writer and trite when presented by another? Why is so difficult in a **simplified edition of a classic** [grifo meu], or of a masterpiece of world literature, to preserve the effect of the original?"¹⁷

Estas edições simplificadas de clássicos da literatura a que Bal se refere algumas vezes em suas reflexões são adaptações, não necessariamente adaptações escolares (venda por adoção), mas muito provavelmente paráfrases para crianças ou adolescentes comercializadas em livrarias (venda por impulso).

Como seu objetivo é comparar livros e filmes, dissecando suas *stories*, Bal menciona os "clássicos simplificados" apenas como pontos de apoio, não chega a formular nenhuma análise específica sobre eles. Para ela, vital é demonstrar que "the translation of a novel into film is not a one-to-one transposition of story elements into images, but a visual working-through of the novel's most important aspects and their meanings".¹⁸ Para nós, o importante é que suas ferramentas de trabalho podem ser usadas para estabelecer comparações entre diferentes tipos de adaptações escolares e até propor por que algumas são mais sofisticadas ou têm mais mérito do que outras.

De volta aos sucessores de Lobato.

Desde que o segmento das adaptações escolares se consolidou como parte da indústria do livro didático, trinta anos atrás, alguns padrões foram estabelecidos e continuam a ser repetidos. E podemos reconhecê-los em diversas editoras do ramo, seja a Ediouro (a mais tradicional), a Scipione (a atual líder), a Companhia das Letras (com os livros mais caros) ou a Escala Educacional (com os produtos mais baratos).

Lobato, em seus tempos, produziu dois tipos de adaptações: convencionais e não-convencionais. Por convencionais entendo aquelas que ele escreveu para a coleção Terramarear (*Robin Hood*, *Alice no País das Maravilhas* etc) e a série

Brasil Antigo (*Meu cativo entre os selvagens do Brasil*). Ou seja, aquelas em que Lobato, como adaptador, se escondeu. Entre as não-convencionais, temos as já citadas e comentadas aqui: *D. Quixote*, *Peter Pan*, *Aventuras de Hans Staden*, *Fábulas*, *O Minotauro*, *Os doze trabalhos de Hércules*... Todas histórias que fizeram parte da série "Sítio do Picapau Amarelo", com aquele estilo dialógico que vimos no capítulo 4.

Ah, sim. Outra diferenciação óbvia e digna de registro ocorre entre as adaptações não-convencionais: aquelas cujo enredo não foi criado por Monteiro Lobato, e que podem ser consideradas como cem por cento paráfrases (*D. Quixote*, *Hans Staden*, *Peter Pan*), e as narrativas híbridas derivadas da mitologia grega (*Minotauro*, *Hércules*). Naquele primeiro grupo, temos paráfrases que atualizam discursos escritos. No segundo, narrativas em que personagens de Lobato "entram" no mundo da mitologia para testemunhar, protagonizar ou apenas contar histórias consagradas pela tradição canônica. Um exemplo bem simples... Jovens leitores precisam saber quem foi Prometeu, por que ele foi acorrentado e que o herói Hércules o libertou de seu tormento, certo? Então o Visconde de Sabugosa contava a história do titã e de sua punição por dar o fogo aos homens, Emília escutava horrorizada aquele castigo e, mais do que imediatamente, exigia que Hércules (a quem ela chamava carinhosamente de Lelé) fosse libertar o coitado do Prometeu acorrentado. Lelé obedecia.

Repito a informação de que, ao organizar suas obras completas em forma de coleção para a editora Brasiliense, o próprio Monteiro Lobato separou suas adaptações puras (cem por cento paráfrases) para compor a chamada "terceira série" de suas obras, formada por nove volumes e identificada oficialmente como "traduções e adaptações".*

Não sou um narratologista, mas creio que é possível e razoável dizer que o trabalho de Lobato como adaptador pode ser classificado em:

- 1) adaptações convencionais (*Meu cativo entre os selvagens do Brasil*);
- 2) adaptações não-convencionais interpretativas (*Hans Staden*, *Peter Pan*);
- 3) adaptações não-convencionais híbridas (*O Minotauro*, *Hércules*).

Com certeza absoluta, as adaptações lobatianas de maior valor literário são aquelas classificadas como não-convencionais; sejam as narrativas interpretativas

* Ver capítulo 4.

(ou dialógicas), sejam as híbridas. Entretanto, devido a uma série de múltiplos fatores históricos e mercadológicos, incluindo aí a evolução da legislação nacional sobre *copyright*, a herança não-convencional de Lobato não teve continuidade nas adaptações escolares pós-anos 1960. Seus sucessores no ofício de adaptar, todos, dedicam-se a escrever adaptações convencionais porque é para isso que são contratados pela indústria do livro escolar (didáticos e paradidáticos).

Ah, sim. As adaptações de Lobato eram enormes...

As adaptações modernas devem ser bem enxutas. Se forem livros para participar de licitações governamentais, aí terão de ser mínimos. Quanto menor o número de páginas, maiores serão as chances de venda de um "clássico universal, em texto integral ou adaptado"* para os diversos programas de incentivo a leitura patrocinados pelo governo brasileiro.

Às vezes, uma adaptação não-convencional chega às livrarias, mas é uma raridade e vem sempre fora do esquema de distribuição da indústria de didáticos. No universo aqui abordado das adaptações para adoção escolar, a regra dominante é a narrativa convencional.

Dizer que esta ou aquela adaptação é convencional, contudo, é pouco para uma avaliação. Há nuances a serem consideradas, e nem estou me referindo aqui a questões como talento, estilo ou técnica. Refiro-me à estrutura narrativa em si.

Usando aqueles conceitos básicos de Mieke Bal (fábula, relato e texto), eu diria que um adaptador escolar precisa, antes de qualquer outra coisa, decidir se vai construir sua narrativa adaptada, que é sempre um texto novo, com base na fábula ou no relato da obra canônica.

Exemplos? Voltemos a nossa velha amiga *Odisséia*...

Charles Lamb, no distante ano de 1809, escolheu descrever as aventuras de Ulisses em vez de recriar o relato de Homero. Foi a mesma escolha feita por Roberto Lacerda, adaptador da Coleção Reencontro, publicada pela Scipione. Já Ruth Rocha preferiu recriar a *Odisséia* respeitando sua estrutura clássica em três partes (drama de Penélope e mistério sobre paradeiro de Ulisses na primeira parte, o herói lutando para recuperar sua memória e identidade e também narrando sua fantástica jornada na segunda parte, o retorno do rei à Ítaca e sua vingança contra os pretendentes da esposa na terceira). Ruth Rocha seguiu o relato de Homero.

* Esta é a expressão padrão nos editais de licitação para compra de livros de literatura.

Entendo que uma adaptação escolar convencional admite, portanto, duas classificações: ela pode ser uma narrativa-fábula (baseada na *fabula*) ou então uma narrativa-relato (baseada na *story*). A primeira informa, e o compromisso do seu texto não é estético. O segundo caso é uma mimese, e assim sendo assume, sim, um compromisso estético-literário.

Parece-me que estas duas classificações básicas atendem razoavelmente a expectativas dos próprios adaptadores. Convidada a justificar por que os clássicos da literatura devem ser adaptados para jovens, Ana Maria Machado declarou:

No caso das adaptações destinadas a um público juvenil, para que elas agucem a curiosidade e funcionem como um “trailer”, mostrando que existe aquela obra, tem aquele clima e trata daquilo — um dia a obra pode ser buscada em sua íntegra. Ou, pelo menos, para dar uma visão geral do patrimônio cultural que todos herdamos e não vamos conseguir ler em sua totalidade. Para que possamos depois ler outros livros, posteriores aos clássicos, e entender suas alusões e referências, por exemplo.¹⁹

São muitos os desafios de um adaptador. É mais fácil errar do que acertar. Há muitas escolhas a fazer antes mesmo de ele começar a escrever; há muito o que estudar e compreender sobre aquela obra a ser adaptada, qual sua importância para a sociedade, os motivos de sua permanência (e de sua adoção). Mas há também os possíveis inconvenientes que um clássico pode causar em sala de aula (narrativas são fenômenos culturais submetidos a contextos sociais). Será preciso lidar com estes inconvenientes...

Se uma adaptação usará a *fabula* ou a *story* de determinado clássico, bem, esta pode até ser uma decisão editorial a partir de critérios mercadológicos. Outras decisões, porém, o adaptador terá de tomar sozinho no decorrer do seu trabalho.

Quando um escritor aceita escrever uma adaptação ele tem de estar apto a selecionar o quanto daquele enredo canônico deverá permanecer; tem de estar apto também a produzir uma narrativa nova, com texto inédito numa linguagem acessível ao perfil do aluno-leitor; e, por fim, um bom adaptador não pode jamais permitir que sua narrativa entre em conflito com aqueles valores éticos e morais recomendados e/ou praticados pela escola. Afinal, a adaptação como atualização do discurso literário é parte de um sistema...

5.4 ARTUR E ULISSES: PESQUISANDO AS ADAPTAÇÕES EM SALA DE AULA

Se aceitarmos que os chamados "grandes clássicos da literatura universal" são "os livros infinitos", aqueles que permanecem entre nós porque podem gerar, indefinidamente, novas narrativas, sempre atualizadas ao contexto histórico em que são produzidas, e também ao público a que se destinam, então poderemos pensar na adaptação escolar como um procedimento inerente à renovação da tradição literária; como perpetuação e divulgação dos cânones; como atualização de um discurso literário considerado de valor. Mas a grande pergunta a partir daí é: até que ponto é possível uma obra permanecer, e ser recontada, geração após geração, sem sofrer mutações?

Resposta: enquanto o seu *copyright* estiver em vigor.

A partir do momento em que uma obra cai em domínio público, nada além da vigilância dos críticos literários impede que um novo autor se aproprie dela, seja para paródia, pastiche, paráfrase ou roteiro de cinema.

Os autores que aqui nos interessam são os adaptadores, aqueles escritores profissionais contratados pelas editoras do setor de didáticos e paradidáticos para recontar os clássicos da literatura que são adotados para leitura nas escolas. Como eles trabalham? Quais seus desafios e técnicas? Quais os truques da profissão?

Formulei algumas hipóteses e tentei testá-las por meio de duas pesquisas de campo, ambas apoiadas em questionários e realizadas no Colégio Santo Inácio. Escolhi duas adaptações escolares para serem lidas e avaliadas por alunos da sétima série do ensino fundamental, principal fatia do mercado consumidor de adaptações de clássicos (idade média de 13 anos):

1) *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*, adaptação juvenil escrita por Ana Maria Machado para a Série Reencontro (editora Scipione, São Paulo, 2002). Este livro é baseado em *A morte de Artur*, clássico de Thomas Malory datado do século XV, por sua vez inspirado em outros textos escritos nos séculos anteriores.

2) *Ruth Rocha conta a Odisséia*, adaptação juvenil escrita por Ruth Rocha (editora Companhia das Letrinhas, São Paulo, 2002). Livro baseado na mais famosa das poesias épicas, atribuída a Homero, um aedo grego cego que teria vivido no século VIII a. C., uma época em que a palavra era indissociável da voz,

do canto e da dança. A *Odisséia* foi transmitida oralmente durante séculos antes de ganhar suas primeiras versões escritas.

Optei por estudar clássicos muito antigos, ricos em tradição e carregados de significados, e mesmo de valores éticos, para poder me aprofundar nos desafios de ser um adaptador, tentar decodificar alguns dos padrões que se repetem na arte de adaptar os cânones para crianças e adolescentes em idade escolar. Observar o que permanece e o que muda com o passar do tempo. Ou o que professores, escolas, editores e adaptadores acham que deve permanecer ou mudar.

Minha opção pela adaptação escrita por Ana Maria Machado foi por se tratar de uma escritora refinada, militante radical da linguagem literária, autora consagrada, imortal da Academia Brasileira de Letras e uma rara unanimidade por parte da crítica literária nacional.

A opção por Ruth Rocha também foi uma opção pela excelência.

Juntas, Ana Maria e Ruth são sempre apontadas pela crítica especializada em literatura infantil e juvenil como "as filhas de Lobato". São também herdeiras de sua tradição como adaptador de clássicos, embora sigam o padrão estabelecido pela indústria editorial nas últimas décadas (convencional), passando bem longe daquele estilo lobatiano de parafrasear usando sofisticados recursos dialógicos.

Ambos os livros adotados para as pesquisas de campo foram muito bem aceitos no Colégio Santo Inácio, um dos melhores da cidade do Rio de Janeiro, e serviram satisfatoriamente para analisar e comentar a recepção dos jovens leitores, enfatizando as seguintes hipóteses:

1) **influências da comunicação de massa** no horizonte de expectativas do público juvenil (o adaptador tem de considerar que o leitor pode ter tido contatos anteriores com o enredo e os personagens por meio de filmes, seriados, gibis ou desenhos animados);

2) **o uso da confluência**, técnica de fusão de personagens, episódios e também objetos, como uma estratégia fundamental do adaptador para reduzir e/ou simplificar as narrativas;

3) **a necessidade de adequar a nova narrativa à moral vigente** e às normas do sistema educacional, principalmente no que tange ao comportamento dos heróis, ou das heroínas, nem que seja pela eliminação daquelas passagens inaceitáveis (comportamento cruel, machista ou racista, por exemplo).

Devo esclarecer que todos os leitores no Santo Inácio foram voluntários para este projeto, não lucraram nada além do próprio exemplar da adaptação que cada um ganhou. Não estavam, portanto, obrigados a ler o livro nem a responder os questionários. Foi por livre e espontânea vontade que colaboraram com minha pesquisa. Para cada livro, ocupei cinco aulas de Português, tempo generosamente cedido pelas professoras Regina Lucia Silveira Martins (coordenadora da sétima série), Lenilse Pimentel Resende (turma 77) e Leila Hauat Valente (turma 72).

Os alunos responderam o primeiro questionário antes de receberem o livro para leitura. O segundo questionário foi respondido depois da leitura. O terceiro questionário, depois de assistirem a um filme baseado no texto clássico; *Excalibur* no caso do mito arturiano e *Ulisses* no caso da epopéia homérica.

Os custos inerentes às duas pesquisas de campo (livros, questionários, cópias dos filmes etc.) correram por minha conta. Felizmente, as editoras Scipione e Companhia das Letrinhas puderam me conceder desconto de quarenta por cento para compra dos exemplares a serem doados aos leitores.

As pesquisas no Santo Inácio foram realizadas em 2004. Em 2005, durante meu exame de qualificação, foi solicitado pela banca que eu as repetisse em um bom colégio público para fins de comparação. A princípio, tentei contatar escolas municipais, sem sucesso. A seguir, procurei o Colégio Pedro II, federal, um centro de excelência, conhecido e respeitado. Infelizmente, porém, o "Setor de Pesquisa, Extensão e Cultura" do colégio tem uma rotina de exigências burocráticas capaz de inviabilizar qualquer projeto. Foi preciso, com a ajuda de amigos, contornar as instâncias superiores e entrar em contato diretamente com os professores em sala de aula para afinal conseguir "preparar o terreno" para o trabalho. Parecia que no segundo semestre de 2005 haveria condições para repetir o que tinha sido feito no Santo Inácio. Antes disso, começou uma das mais longas greves da história do Pedro II. Foi impossível repetir as pesquisas de leitura. E não havia como atrasar meu cronograma de doutorado em um ano para tentar de novo em 2006, ainda mais sem garantias oficiais de que conseguiria. Quanto mais pesquisas de campo, melhor. É certo. Entretanto, repetir as pesquisas no Pedro II não era indispensável.

NOTAS DO CAPÍTULO 5

- ¹ CONY, “Sou doido por essas coisas!”.
- ² Cf. LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 80.
- ³ TELES, p. 44.
- ⁴ CATÁLOGO EDIOURO, 1999.
- ⁵ CATÁLOGO EDIOURO, 1999.
- ⁶ PAIXÃO, p. 157.
- ⁷ PAIXÃO, p. 157.
- ⁸ PAIXÃO, p. 158.
- ⁹ PAIXÃO, p. 143.
- ¹⁰ PAIXÃO, p. 160.
- ¹¹ TELES, p. 42.
- ¹² CONY, ENTREVISTA.
- ¹³ CATÁLOGO SCIPIONE, 2001.
- ¹⁴ BAL, p. 5.
- ¹⁵ BAL, p. 6.
- ¹⁶ BAL, p. 9.
- ¹⁷ BAL, p. 78.
- ¹⁸ BAL, p. 164.
- ¹⁹ ANA MARIA MACHADO, ENTREVISTA.