

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Aline Domingues de Paiva

**A ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS COMO UM PROJETO CULTURAL,  
POLÍTICO E ECONÔMICO NO BRASIL E SEU PAPEL NO SURGIMENTO DA  
LITERATURA PARA NEOLEITORES**

Juiz de Fora

2013

Aline Domingues de Paiva

**A ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS COMO UM PROJETO CULTURAL,  
POLÍTICO E ECONÔMICO NO BRASIL E SEU PAPEL NO SURGIMENTO DA  
LITERATURA PARA NEOLEITORES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Clara Castellões de Oliveira.

Juiz de Fora

2013

Aline Domingues de Paiva

**A adaptação de obras literárias como um projeto cultural, político e econômico no  
Brasil e seu papel no surgimento da literatura para neoleitores**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 06/12/2013.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Else Ribeiro Pires Vieira (Membro externo)  
Queen Mary – University of London

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Membro interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar o papel que a adaptação interlingual e intralingual de obras literárias vem desempenhando no Brasil, relacionando-a a questões pertinentes a outras esferas que compõem a cultura: a econômica, a política e a ideológica. Primeiramente, definiremos o processo de adaptação de obras literárias. Para isso, buscaremos averiguar suas semelhanças e diferenças em relação a outros dois tipos de reescritura: a tradução e a apropriação, à luz das reflexões de Georges L. Bastin (1998), Georges L. Bastin e Hugo Vandal-Sirois (2012), Antoine Berman ([1985] 2007), André Lefevere (1992) e Julie Sanders (2006). Em seguida, falaremos sobre o início da tradição de adaptação de obras literárias, que se deu na Inglaterra nos primórdios do século XIX, e trataremos, também, do contexto brasileiro. Abordaremos a adaptação interlingual de obras para o público infanto-juvenil, que foi a primeira a surgir no Brasil, e a apontaremos como precursora do gênero de literatura infanto-juvenil no país. Daremos ênfase às atuações de Monteiro Lobato, especialmente durante a ditadura civil brasileira, e dos adaptadores que realizaram seu trabalho durante a ditadura militar – ilustraremos tal contexto com o caso de Paulo Mendes Campos. Nesse momento, nos apoiaremos, sobretudo, em percepções de Mário Feijó Borges Monteiro (2002, 2006). Finalmente, discorreremos sobre as adaptações intralinguais de obras literárias para o público neoleitor. Falaremos sobre as especificidades desses leitores e sobre as coleções de obras literárias disponibilizadas para esse público-alvo. Avaliaremos, ainda, a adaptação de *O Cortiço* da coleção *É Só o Começo*, que foi produzida pela editora L&PM e distribuída pelas escolas brasileiras como parte de um projeto do governo apoiado por instituições como o SESI e a UNESCO. Esta dissertação evidenciará o fato de que a produção de adaptações como a mencionada foi determinante para o surgimento de um gênero literário escrito originalmente para esse público-alvo no Brasil. Em outras palavras, ela enfatizará a importância desse tipo de reescritura para o processo de formação de leitores e de criação de um novo público-leitor.

**Palavras-chave:** Adaptação interlingual; Adaptação intralingual; Literatura para neoleitores, *O Cortiço*, Coleção *É só o Começo*.

## ABSTRACT

The aim of this thesis is to examine the role that the interlingual and intralingual adaptation of literary works has played in Brazil, relating it to issues pertaining to other areas of influence that make up culture: the economic, the political and the ideological ones. First, we will define the process of adaptation of literary works. In order to do so we will investigate the similarities and differences between this process and two other rewriting processes: translation and appropriation, based on the thoughts of Georges L. Bastin (1998), Georges L. Bastin & Hugo Vandal-Sirois (2012), Antoine Berman ([1985] 2007), André Lefevere (1992) and Julie Sanders (2006). Then, we will tackle the beginnings of the tradition of adaptation of literary works, which happened in England in the early stages of the 19<sup>th</sup> century, and we will also deal with the Brazilian context. We will address the interlingual adaptation of literary works for children and teenagers, which was the first one to emerge in Brazil. This sort of adaptation will be pointed out as the precursor of children's literature as a genre in the country. We will emphasize the roles of Monteiro Lobato, who worked as adaptor during the Brazilian civil dictatorship, and of the adaptors who worked during the military dictatorship – the case of the adaptor Paulo Mendes Campos will be used to enlighten this context. In this moment, we will rely, mostly, on the assumptions of Mário Feijó Borges Monteiro (2002, 2006). Finally, we will bring into discussion the intralingual adaptations of literary works to the “new readers” (our translation for “neoleitores”). We will address the specificities of these readers, and the collections of literary works available to this target audience. Furthermore, we will evaluate the adaptation of *O Cortiço*, from the *É Só o Começo* collection, which has been published by L&PM publishing house and distributed to Brazilian schools as part of a government project supported by institutions such as UNESCO and SESI (Brazilian Social Services for Industry). This thesis will make evident the fact that the production of adaptations such as the one mentioned have determined the emergence of a literary genre specially designed to this target audience in Brazil. In other words, it will stress the importance of this type of rewriting for the education process of readers and for the creation of a new readership.

**Keywords:** Interlingual adaptation; Intralingual adaptation; Literature for new readers (neoleitores); *O Cortiço*; *É só o Começo* collection.

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Níveis de alfabetismo .....	75
--	----

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa/contracapa da versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> .....	83
Figura 2: Textos explicativos e folha de rosto da versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> .....	84
Figura 3: Nota editorial, ficha catalográfica e outro texto direcionado ao público leitor da versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> .....	85
Figura 4: Índice e informações sobre a versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> .....	86
Figura 5: Lista de personagens e texto sobre o cenário no qual se passa a história da versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> .....	87
Figura 6: Mapa e nota informativa presentes na versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> .....	88
Figura 7: Ilustração presente na versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> ....	89
Figura 8: Seções “Depois da leitura” e “Para pensar” da versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> .....	90
Figura 9: Seção “Para saber mais” da versão adaptada de <i>O Cortiço</i> da coleção <i>É só o Começo</i> .....	91

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 1 .....	92
Quadro 2: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 2 .....	93
Quadro 3: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 3 .....	95
Quadro 4: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 4 .....	96
Quadro 5: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 5 .....	97
Quadro 6: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 6 .....	97
Quadro 7: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 7 .....	99
Quadro 8: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 8 .....	99
Quadro 9: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 9 .....	100
Quadro 10: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 10.....	101
Quadro 11: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 11 .....	102
Quadro 12: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 12.....	105
Quadro 13: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 13.....	105

	8
Quadro 14: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 14 .....	106
Quadro 15: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 15.....	106
Quadro 16: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 16.....	106
Quadro 17: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 17.....	107
Quadro 18: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 18.....	108
Quadro 19: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 19 .....	108
Quadro 20: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 20.....	109
Quadro 21: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 21.....	110
Quadro 22: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 22.....	111
Quadro 23: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 23.....	112
Quadro 24: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 24.....	112
Quadro 25: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 25.....	112
Quadro 26: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 26.....	113
Quadro 27: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 27.....	114
Quadro 28: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 28.....	114

Quadro 29: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 29.....	115
Quadro 30: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra <i>O Cortiço</i> : parágrafo 30.....	115
Quadro 31: Concurso Literatura para Todos: Obras eleitas no ano de 2005 .....	122
Quadro 32: Concurso Literatura para Todos: Obras eleitas no ano de 2007 .....	122
Quadro 33: Concurso Literatura para Todos: Obras eleitas no ano de 2009 .....	123
Quadro 34: Concurso Literatura para Todos: Obras eleitas no ano de 2010 .....	123

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1: TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO: DIFERENTES TIPOS DE REESCRITURA</b> .....	19
1.1. REESCRITURA E PATRONAGEM.....	21
1.2. TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO: ABORDAGEM TEÓRICA.....	25
1.2.1. A tradução.....	26
1.2.2. A adaptação .....	29
1.2.3. A apropriação.....	36
<b>CAPÍTULO 2: OS MOVIMENTOS DE ADAPTAÇÃO NO EXTERIOR E NO BRASIL</b> .....	43
2.1. A EXPERIÊNCIA INGLESA .....	44
2.2. A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA .....	49
2.2.1. As adaptações interlinguais e o surgimento da literatura infanto-juvenil.....	52
2.2.2. O caso Monteiro Lobato.....	55
2.2.3. O caso Paulo Mendes Campos .....	64
<b>3. O PROJETO DE FORMAÇÃO DE NEOLEITORES NO BRASIL</b> .....	70
3. 1. QUEM É O NEOLEITOR .....	71
3. 2. <i>O CORTIÇO</i> : UMA ADAPTAÇÃO INTRALINGUAL PARA NEOLEITORES ...	77
3. 2. 1. <u>Elementos pré-textuais</u> .....	81
3. 2. 2. <u>Elementos textuais</u> .....	88
3. 2. 3. <u>Elementos pós-textuais</u> .....	89
3. 3. AS ADAPTAÇÕES INTRALINGUAIS E O SURGIMENTO DA LITERATURA PARA NEOLEITORES .....	117
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	125
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	131
<b>ANEXOS</b> .....	137
ANEXO 1: TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA À EDITORA L&PM POR LUÍS AUGUSTO FISCHER, PAULO SEBEN E SERGIUS GONZAGA SOBRE A COLEÇÃO <i>É SÓ O COMEÇO</i> .....	138
ANEXO 2: TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA PELO PROFESSOR LUIZ PERCIVAL LEME BRITO À TV ESCOLA NO PROGRAMA <i>SALTO PARA O FUTURO</i> .....	143



A motivação para esta dissertação vem de um trabalho anterior, a monografia apresentada para a conclusão do curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, intitulada *Tradutores Mineiros: O Caso de Paulo Mendes Campos* (2010).<sup>1</sup> Sabíamos inicialmente que, assim como outros escritores de renome de sua época, Paulo Mendes Campos foi chamado por diversas editoras para atuar na área da tradução literária. Pretendíamos, então, analisar a metodologia por ele utilizada na tradução de tais obras. Entretanto, enquanto realizávamos pesquisas para a monografia, descobrimos que grande parte dessas reescrituras tratava-se, na realidade, de adaptações. A maioria delas eram obras produzidas em formato de livro de bolso ou direcionadas para o público escolar – estas eram modificadas de acordo com os critérios presentes nos editais do governo, para que fossem produzidas e vendidas em grandes tiragens.

Buscamos coletar a maior quantidade de dados possível sobre a produção intelectual de Paulo Mendes Campos e, de acordo com as informações que obtivemos em uma extensa pesquisa pela Internet e com a cooperação de membros da família do escritor, chegamos a uma lista de 22 coletâneas de crônicas, 12 coletâneas de poesia, 8 obras traduzidas e 17 adaptações. Entre as obras traduzidas, 3 vieram do inglês e apenas 1 do francês. Das obras adaptadas, 11 eram originalmente escritas em inglês e 6 em francês. Esses números apontam para a sedimentação da mudança da língua de cultura do Brasil, que vinha acontecendo desde o início da atuação de Monteiro Lobato como tradutor e adaptador, no final da década de 1930. De acordo com Heloísa Gonçalves Barbosa e Lia Wyler (1998), a aproximação da Segunda Guerra Mundial fez com que o processo de impressão de livros no Brasil deslanchasse devido às dificuldades e ao alto custo da importação nesse momento. Além disso, os Estados Unidos ascenderam como potência mundial, fazendo com que se tornassem

---

<sup>1</sup>A monografia citada resultou da pesquisa “Tradutores Mineiros: O Caso de Paulo Mendes Campos”, realizada com bolsa de Iniciação Científica PROPESQ-UFJF. Essa pesquisa deu prosseguimento ao estudo sobre a tradução em Minas Gerais, iniciado com o projeto “Tradutores Mineiros: O Caso de Agenor Soares de Moura”. Ambos os projetos inserem-se no âmbito do projeto de pesquisa “Traduções Literárias: Jogos de Poder entre Culturas Assimétricas”, coordenado pela orientadora desta dissertação.

muito mais influentes política, econômica e culturalmente. Tal fato foi importante elemento para impulsionar a mudança da língua de cultura do Brasil do francês para o inglês. Desde então, o inglês passou a assumir a posição central no polissistema<sup>2</sup> de literatura traduzida em nosso país (BARBOSA, WYLER, 1998, p. 330), posição que se mantém até os dias de hoje.

Na década de 1960, a fim de manter a hegemonia entre os países do bloco capitalista, os Estados Unidos, por meio da Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional (*United States Agency for International Development* – mais conhecida pelo acrônimo USAID) e junto ao Ministério da Educação brasileiro, injetaram verbas com a finalidade de fomentarem a tradução e a publicação de textos técnicos. Por sua vez, o Setor de Assuntos Públicos da Embaixada dos Estados Unidos da América (*Public Affairs Section of the Embassy of the United States of America*) financiou a publicação de obras literárias e das áreas de ciências humanas e sociais sobre comunismo, economia e história (BARBOSA, WYLER, 1998, p. 331).

Na monografia em questão, a fim de analisarmos as alterações ocorridas durante o processo de tradução e adaptação das obras literárias, buscamos respaldo nas reflexões de Georges L. Bastin (1998), Walter Benjamin ([1923] 2001) e Antoine Berman ([1985] 2007). Os textos selecionados desses autores nos auxiliaram a definir e, conseqüentemente, diferenciar a tradução e a adaptação. A partir da identificação dos recursos utilizados em cada processo, realizamos uma análise dos textos resultantes dos métodos de trabalho adotados por Paulo Mendes Campos em diferentes contextos, especificamente no ano de 1970, quando foi publicada a maior parte das adaptações por ele produzidas. Nesse momento, a censura imposta durante a ditadura militar já vinha se tornando mais rígida, atingindo o seu ápice entre 1974 e 1979.

---

<sup>2</sup>Termo utilizado por Even-Zohar ([1978] 1990), que o define como “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam e que coincidem em parte, usando simultaneamente diferentes opções, mesmo que funcione como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (p. 12). Texto original: “[...] a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent”.

Durante regimes de exceção, devido ao rigor que lhes é característico, é comum que a publicação de traduções aumente muito e até mesmo chegue a superar a publicação de obras de autores nacionais, fazendo com que a tradução ocupe a posição central no polissistema de uma literatura nacional, o que implica no fato de que ela passa a contribuir para a sua modelação (EVEN-ZOHAR, [1978] 1990). Como apontam trabalhos realizados no contexto do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês (DIAS, 2002; CARVALHO, 2002; SILVA FILHO, 2002; OLIVEIRA, 2006), durante a ditadura militar no Brasil, muitas obras foram censuradas por terem conteúdos relacionados a pensamentos de esquerda ou por criticarem direta ou indiretamente o governo. Com medo da prisão e do exílio, muitos autores brasileiros deixaram de publicar suas próprias obras, o que abriu um espaço para o recrudescimento das atividades de tradução e, também, de adaptação nesse período. As obras estrangeiras escolhidas para serem traduzidas e adaptadas geralmente eram de teor politicamente neutro. Quando possuíam um caráter originalmente revolucionário, eram adaptadas, para que as partes que não eram convenientes ao governo fossem retiradas, o que causava a perda de seu teor crítico. Além de se livrarem de possíveis problemas com o governo, ou com os setores de censura por ele criados, os escritores que atuavam como tradutores e adaptadores tinham uma segurança financeira muito maior, pois havia vantagens de caráter mercadológico. As obras, apenas por serem clássicos da literatura, já garantiam uma boa vendagem. Se nos atentarmos para o fato de que a maioria das traduções e adaptações era feita para atender aos editais do governo, que, com a ajuda de verbas do exterior, patrocinava muitas tiragens delas para o público escolar, veremos que o lucro podia ser ainda maior e mais garantido.

A consciência sobre a manipulação das obras realizada durante os regimes ditatoriais faz com que vejamos, com ainda mais nitidez, o quão indispensável é analisar não apenas os fatores culturais, mas as questões éticas, políticas e mercadológicas que traçam os caminhos

do polissistema literário em geral e que o determinaram, principalmente, nas décadas de 60 e 70 do século XX no Brasil.

Isso posto, torna-se necessário dizer que o objetivo desta dissertação é avaliar o papel da adaptação de textos literários, vinculando-a a questões que ultrapassam as de ordem literária e alcançam a esfera de outros sistemas (econômico, político e ideológico) que compõem a cultura. Pretendemos, outrossim, apontar para o fato de que o surgimento de adaptações literárias para neoleitores (termo que definiremos adiante) levou à produção de uma literatura originalmente voltada para esse público no Brasil.

No primeiro capítulo da dissertação, apresentaremos reflexões de alguns dos principais estudiosos sobre três diferentes processos de reescritura: a tradução, a adaptação e a apropriação. Para tanto, nos pautaremos nos dois primeiros capítulos de *Translation, Rewriting, and the Manipulation of the Literary Fame* (LEFEVERE, 1992), traduzido no Brasil com o título de *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária* (2007); no livro *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (BERMAN, [1985]2007); nos artigos “Identifying Common Ground” (“Identificando um Campo Comum”, RAW, 2012), e “Adaptation and Appropriation: Is There a Limit?” (“Adaptação e Apropriação: Existe um Limite?”, BASTIN e VANDAL-SIROIS, 2012), no livro organizado por Laurence Raw intitulado *Translation, Adaptation and Transformation (Tradução, Adaptação e Transformação*, 2012, e na obra de Julie Sanders, intitulada *Adaptation and Appropriation (Adaptação e Apropriação* 2006). Outros textos permearão o capítulo, na tentativa de trazermos o que dizem Sanders e os outros autores estrangeiros para a realidade do Brasil.

No segundo capítulo, traçaremos uma breve historiografia da adaptação literária, tendo como ponto de partida a origem de sua prática na Inglaterra. Apresentaremos informações sobre as adaptações realizadas nesse país e sobre as *abbreviations* (livros simplificados) – que foram utilizadas como uma forma de ensino do inglês como segunda

língua com a finalidade de manter o poderio do império britânico. Falaremos sobre o início e o desenvolvimento da adaptação literária no Brasil, apontando-a como precursora do gênero de literatura infanto-juvenil neste contexto. Dando continuidade à história da adaptação no Brasil, abordaremos os pioneiros da adaptação e a atuação de Monteiro Lobato nessa área. Ao contrário do que muitos pensam, já havia adaptadores de obras infanto-juvenis para o português do Brasil antes de Lobato, que foi um grande agente de mudança na literatura brasileira. Lobato adaptou obras estrangeiras para as crianças, em um momento no qual muitas das obras disponíveis para esse público eram apenas traduções feitas para o português de Portugal. Para falarmos sobre a prática tradutória de Lobato nos basearemos na monografia *Monteiro Lobato, o Tradutor* (2002), de Denise Rezende Mendes,<sup>3</sup> e no artigo “The Resistant Political Translations of Monteiro Lobato” (“As Traduções Políticas Resistentes de Monteiro Lobato”), de John Milton (2006).<sup>4</sup> Ainda no capítulo dois, discorreremos sobre as adaptações realizadas por Paulo Mendes Campos durante a ditadura militar, especialmente na década de 1970. Os dados historiográficos sobre a evolução da adaptação literária no Brasil serão retirados da tese de Mário Feijó Borges Monteiro *Adaptações de Clássicos Literários Brasileiros: Paráfrases Para o Jovem Leitor* (2006).

No terceiro capítulo, abordaremos o início da produção de obras literárias adaptadas ou escritas especificamente para o público neoleitor. Esse grupo de leitores existe há muito tempo: são jovens e adultos em processo de alfabetização, que só aprenderam a ler recentemente ou que já aprenderam há bastante tempo, mas que não praticavam a leitura. No entanto foi apenas nos últimos anos que as editoras e o governo reconheceram e buscaram suprir a necessidade desses sujeitos por obras literárias desenvolvidas exclusivamente para eles – obras literárias que, ao mesmo tempo, fossem capazes de complementar o processo de

---

<sup>3</sup>Monografia desenvolvida durante o Bacharelado em Letras com Ênfase em Tradução – Inglês, parte do projeto “Traduções Literárias: Jogos de Poder entre Culturas Assimétricas”, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Maria Clara Castellões de Oliveira.

<sup>4</sup>Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/25091113>>, acessado em 20 mar. 2012.

alfabetização que se dava com os livros didáticos e que estivessem de acordo com a experiência de mundo desses jovens, adultos e idosos. Antes do surgimento dessas obras, em 2003, a solução geralmente adotada pelos professores de EJA (Ensino de Jovens e Adultos) era utilizar livros de literatura infanto-juvenil para apoiar o processo de alfabetização desses alunos. O nível de maturidade dos temas abordados nesses livros obviamente não era compatível com a vivência desse público leitor. O emprego do gênero literatura infanto-juvenil no ensino de jovens, adultos e idosos levava à infantilização desse público, desestimulando os alunos a lerem. Fornecer a esses cidadãos uma literatura atraente é vital para que adquiram o hábito da leitura e não corram o risco de voltarem ao analfabetismo, fato que acaba acontecendo com grande parcela deles.

A primeira iniciativa privada nesse sentido ocorreu no ano de 2003, com a criação da coleção *É só o Começo*, da editora L&PM. Esse projeto foi realizado com o incentivo de diversas instituições, e, em seus primórdios, foi apoiado pelo SESI (Serviço Social da Indústria) e pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) para escolas de todo o país. A coleção era inicialmente composta de adaptações produzidas a partir de obras clássicas nacionais, mas depois passou a possuir adaptações de obras clássicas estrangeiras em seu repertório também. As obras selecionadas para serem adaptadas são, assim como ocorre com quase a totalidade das adaptações, obras pertencentes ao cânone e que já caíram em domínio público. Foram escolhidas obras cujo enredo estava de acordo com o nível de maturidade e os interesses do público-alvo. Para que as obras clássicas escolhidas se tornassem mais acessíveis a esse público, vários procedimentos foram efetuados para a adaptação delas no sentido de atualizar, simplificar sua linguagem e de condensar o texto.

No momento seguinte desse capítulo, nos dedicaremos à análise de um dos livros da coleção *É só o Começo*, publicada pela editora L&PM. Escolhemos a adaptação do livro *O*

*Cortiço*, de autoria de Aluísio Azevedo (1890), feita por Fábio Pinto (2009), pois além de ser um exemplo de literatura adaptada para o público neoleitor, é também uma adaptação realizada a partir de um texto originalmente escrito em português, o que a caracteriza, portanto, como uma adaptação intralingual. Assim, será possível abordarmos não só a adaptação para esse novo público-alvo, como também tratarmos da polêmica que há em torno das adaptações de clássicos nacionais, pois, assim como há os seus defensores, há, também os seus detratores.

Procuraremos, por meio de comparação entre o texto escolhido e o texto original, e pela observação dos pontos de vista de estudiosos que defendem e que rejeitam esse tipo de adaptação literária, verificar a necessidade e a validade da iniciativa de se adaptar os clássicos de língua portuguesa para o público neoleitor. As alterações realizadas na versão adaptada da obra de Aluísio Azevedo serão analisadas em função dos procedimentos de adaptação descritos por Georges L. Bastin (1998).

Ao longo deste trabalho, buscaremos não nos esquecermos do fato de que as obras traduzidas e adaptadas não podem ser vistas de uma forma desvinculada de sua época e que elas prestam-se a projetos políticos que ocorrem nas mais variadas esferas, servindo aos interesses do governo, dos editores, dos adaptadores e/ou de outra forma de patronagem, aqui entendida nos termos de André Lefevere (1992). Acreditamos que somente por meio dessa ótica será possível vislumbrarmos o potencial que os processos de tradução e adaptação possuem para promover mudanças sociais. Precisamos nos manter atentos, pois, como disse Lefevere, “a reescritura manipula e é eficiente” (1992, p. 9).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Texto original: “Rewriting manipulates, and it is effective.” Essa e as demais traduções de trechos dessa obra são de nossa autoria.



Neste capítulo, pretendemos diferenciar os processos de tradução, adaptação e de apropriação. Para tanto, apresentaremos as reflexões de diferentes estudiosos sobre esses três processos de reescritura. Os textos utilizados são *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (André Lefevere, 1992), que foi traduzido no Brasil como *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária* (2007); *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (Antoine Berman, [1985] 2007); *Adaptation and Appropriation* (*Adaptação e Apropriação*), de Julie Sanders (2006), e os artigos “Identifying Common Ground” (“Identificando um Campo Comum”), de Laurence Raw (2012); e “Adaptation and Appropriation: Is There a Limit?” (“Adaptação e Apropriação: Existe um Limite?”), de Georges L. Bastin e Hugo Vandal-Sirois (2012).

Embora – como muitos intelectuais fazem questão de ressaltar – as fronteiras entre os tipos de reescritura em questão (especialmente entre tradução e adaptação) sejam difíceis de serem delimitadas, acreditamos ser necessário tentarmos apontar as características de cada um desses processos e a maneira como se dá a relação entre cada tipo de reescritura e os textos originais. Conhecer tais peculiaridades é um dos caminhos para que adotemos um posicionamento menos preconceituoso em relação às formas mais livres de reescritura, que são adotadas dentro de um contexto que, muitas vezes, justifica as escolhas do reescritor.

O capítulo será subdividido em duas partes. Na primeira, definiremos reescritura e patronagem e mostraremos a relação que se dá entre elas, baseando-nos nas reflexões de André Lefevere (1992) sobre o assunto. Na segunda, partiremos das teorias dos autores citados no primeiro parágrafo, em busca da definição dos diferentes tipos de reescritura em discussão: tradução, adaptação e apropriação.

### 1.1. REESCRITURA E PATRONAGEM

A literatura é um dos sistemas que, nos termos de Itamar Even-Zohar ([1978] 1990), pertence ao polissistema da cultura, e as reescrituras são parte do sistema literário. De acordo com André Lefevere, em *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992), atualmente, a recepção e a sobrevivência das obras literárias depende não só dos autores da obra original, como também, em igual ou maior intensidade, dos reescritores, aqueles que “não escrevem literatura, mas a reescrevem” (p. 1).<sup>6</sup> Tal fato ocorre porque a leitura da obra literária tem sido cada vez mais substituída pela de guias de leitura, que trazem referências rápidas sobre obras e autores. Segundo ele, os leitores não-profissionais, que são a maioria dos leitores na nossa cultura global (p. 1), leem cada vez mais “a literatura como foi reescrita pelos reescritores em vez de lê-la como foi escrita pelos escritores” (p. 4).<sup>7</sup>

Para Lefevere, o único trabalho produzido por leitores profissionais que ainda chega a atingir o leitor não-profissional é justamente “o tipo de reescritura que a maioria dos leitores profissionais tenderia a tratar com um certo desdém” (p. 4).<sup>8</sup> Entre essas reescrituras, ele cita a tradução e, nós, em função de nossos propósitos, citamos as adaptações. Embora essas reescrituras tenham se tornado “a linha vital que, de forma cada vez mais tênue, liga a 'alta' literatura ao leitor não-profissional” (LEFEVERE, 1992, p. 4),<sup>9</sup> as adaptações literárias, de maneira geral, assim como o eram as traduções na época em que o livro de Lefevere foi originalmente escrito, são muito pouco estudadas no meio acadêmico. Como motivos para essa escassez de estudos na área, Lauro Maia Amorim, em *Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da Textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling* (2005), cita dois fatores. O primeiro é que questões de tradução só se

<sup>6</sup>Texto original: “[...] who do not write literature, but rewrite it.”

<sup>7</sup>Texto original: “The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters.”

<sup>8</sup>Texto original: “[...] the type of rewriting most professional readers would tend to treat with a certain disdain.”

<sup>9</sup>Texto original: “[...] they have become the lifeline that more and more tenuously links 'high' literature to the non-professional reader.”

tornaram objeto de estudo em âmbito acadêmico em um momento relativamente recente, fazendo com que os pesquisadores restringissem suas pesquisas apenas aos “aspectos que consideram estritamente relacionados ao conceito de tradução” (p. 15). A adaptação, quando tratada em estudos, tem uma função secundária, é utilizada apenas para complementar o que se diz sobre a tradução. Nos casos em que “[...] ocupa um espaço de maior importância nas pesquisas de pós-graduação, [este espaço] tende a estar mais relacionado aos estudos intersemióticos, campo em que a adaptação de obras literárias para o cinema, televisão ou teatro assume posição central de objeto de pesquisa” (p. 15). O segundo fator apontado por Amorim é a posição marginal ocupada pelas adaptações ou “‘histórias recontadas’, reescrituras de obras clássicas das literaturas estrangeira e nacional, direcionadas a um público específico, como o infante-juvenil” (p. 16). O autor descreve a forma preconceituosa com que as obras adaptadas são tratadas por pesquisadores e tradutores:

[...] é comum tradutores e estudiosos da literatura associarem o conceito de adaptação a uma forma de simplificação ou empobrecimento dos textos originais, que atenderia apenas aos interesses comerciais das editoras, sem nenhuma preocupação com valores estéticos. Por outro lado, a noção de adaptação também pode ser empregada como uma designação pejorativa, geralmente atribuída a qualquer tipo de tradução que não se aproxime suficientemente do texto-fonte ou que faça uso de recursos comumente identificados como não tradutórios. Em ambos os casos, as adaptações tornam-se objetos de estudo, no mínimo, “suspeito”, e, quando focalizado, tende a ser tratado de um ponto de vista prescritivo, ocupando, com frequência, um lugar de oposição à tradução (p. 16).

Ou seja, além de não ser suficientemente pesquisada, no pouco enfoque que recebe a adaptação é referida negativamente quando comparada com a tradução.

As reescrituras são um ato de manipulação da literatura feito no âmbito de uma ideologia e de uma poética específicas a fim de que ela funcione da forma esperada dentro de uma determinada sociedade. A reescritura é realizada “a serviço do poder e, em seu aspecto mais positivo, pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novas técnicas [...] Mas a reescritura pode reprimir a inovação, distorcer e controlar” (BASSNETT; LEFEVERE, 1992

*apud* LEFEVERE, 1992, p. vii, nossa tradução).<sup>10</sup> Entendemos que as formas de produção e de recepção das reescrituras não são determinadas de forma gratuita e nem apenas pelas características linguísticas ou literárias inerentes à obra original, mas são escolhidas – ou impostas – baseando-se em diversos fatores que muitas vezes são externos a elas. Como afirmou Theo Hermans, em *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (*A Manipulação da Literatura: Estudos em Tradução Literária*), “do ponto de vista da literatura-alvo, toda tradução implica em um grau de manipulação do texto-fonte para um determinado propósito” (HERMANS, 1985, p. 11, nossa tradução).<sup>11</sup>

Temos de estudar as reescrituras sem perder de vista o poder de manipulação nelas contido. Devemos, de acordo com Lefevere, nos perguntar “quem reescreve, por que reescreve, sob que circunstâncias e para qual público” (1992, p. 7).<sup>12</sup> O autor afirma ainda que, entre os tipos de reescritura existentes, a tradução é a mais reconhecível e possivelmente a que exerce mais influência, pois faz com que a imagem dos autores e de suas obras seja projetada em outra cultura, superando as “fronteiras de sua cultura de origem” (p. 9).<sup>13</sup>

Lefevere afirma que há, aparentemente, dois fatores que exercem controle sobre o sistema literário para que ele não “perca demais o passo em relação aos outros subsistemas que constituem a sociedade” (p. 14).<sup>14</sup> O primeiro fator é constituído dos profissionais, que “tenta[m] controlar de dentro o sistema literário por meio dos parâmetros estabelecidos pelo segundo fator [...] Dentro do sistema literário, os profissionais são os críticos, os revisores, os professores e os tradutores” (LEFEVERE, 1992, p. 14).<sup>15</sup> Em determinados momentos, esses profissionais “[...] reprimem certas obras literárias que são muito flagrantemente opostas ao

<sup>10</sup>Texto original: “[...] in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices [...] But rewriting can also repress innovation, distort and contain.”

<sup>11</sup>Texto original: “From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.”

<sup>12</sup>Texto original: “[...] who rewrites, why, under what circumstances, for which audience.”

<sup>13</sup>Texto original: “[...] boundaries of their culture of origin.”

<sup>14</sup>Texto original: “[...] fall too far out of step with the other subsystems society consists of.”

<sup>15</sup>Texto original: “[...] from the inside within the parameters set by the second factor [...] Inside the literary system the professionals are the critics, reviewers, teachers, translators.”

conceito dominante do que a literatura deveria (ser permitida) ser – sua poética – e o que a sociedade deveria (ser permitida) ser – ideologia” (p. 14).<sup>16</sup> No entanto, o que esses profissionais farão com maior frequência é “[...] reescrever as obras literárias até que elas sejam consideradas aceitáveis de acordo com a poética e a ideologia de um determinado tempo e lugar” (p. 14).<sup>17</sup> O segundo fator é o que Lefevere chama de patronagem.<sup>18</sup> A patronagem é uma forma de controle que “opera principalmente fora do sistema literário em si” (p. 15)<sup>19</sup> e que é exercida por elementos “que podem favorecer ou impedir a leitura, a escrita e a reescrita de literatura” (p. 15).<sup>20</sup> De acordo com Lefevere, esses elementos, os chamados patronos, podem ser “[...] pessoas, como os Medici, Mecenas ou Luís XIV, [...] grupos de pessoas, uma organização religiosa, um partido político, uma classe social, uma corte real, editoras, e, por último, mas não menos importante, a mídia, tanto as revistas e jornais quanto as maiores corporações de televisão” (p. 15).<sup>21</sup> São os patronos que “tentam regular a relação que se dá entre o sistema literário e os outros sistemas, que juntos formam a sociedade, a cultura” (p. 15).<sup>22</sup> Esses patronos exercem sua influência por meio de “instituições que foram criadas para regular, senão a escrita da literatura, ao menos sua distribuição: academias, agências de censura, revistas de crítica, e, de longe a mais importante, os estabelecimentos de ensino” (p. 15).<sup>23</sup>

A patronagem possui três componentes, que interagem entre si de várias formas. O

<sup>16</sup>Texto original: “[...] repress certain works of literature that are all too blatantly opposed to the dominant concept of what literature should (be allowed to) be – its poetics – and of what society should (be allowed to) be – ideology.”

<sup>17</sup>Texto original: “[...] rewrite works of literature until they are deemed acceptable to the poetics and the ideology of a certain time and place.”

<sup>18</sup>Na tradução brasileira dessa obra de Lefevere, o termo *patronage* foi traduzido por *mecenato*. Acreditamos, juntamente com a orientadora desta dissertação, que existe no termo em inglês um componente político e ideológico que não está contido na palavra escolhida pela tradutora da obra para o português do Brasil.

<sup>19</sup>Texto original: “[...] which operates mostly outside the literary system as such.”

<sup>20</sup>Texto original: “[...] that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature.”

<sup>21</sup>Texto original: “[...] persons, such as the Medici, Maecenas, or Louis XIV, and also by groups of persons, a religious body, a political party, a social class, a royal court, publishers, and, last but not least, the media, both newspapers and magazines and larger television corporations.”

<sup>22</sup>Texto original: “[...] try to regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together, make up a society, a culture.”

<sup>23</sup>Texto original: “[...] institutions set up to regulate, if not the writing of literature, at least its distribution: academies, censorship bureaus, critical journals, and, by far the most important, the educational establishment.”

primeiro componente é o ideológico e atua como “uma limitação sobre a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo” (LEFEVERE, 1992, p. 16).<sup>24</sup> O segundo é o econômico. O patrono é quem garante o sustento do escritor ou reescritor, diretamente ou conseguindo-lhe algum cargo remunerado. O terceiro componente é o status: no momento em que o escritor ou reescritor aceita a patronagem, isso implica que ele se integrará a esse “determinado grupo de apoio e ao seu estilo de vida” (p. 16).<sup>25</sup>

Lefevere divide a patronagem em duas categorias: diferenciada e indiferenciada. Ela será diferenciada quando “[...] o sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos e não necessariamente traz *status* consigo, ao menos não aos olhos da elite literária que preserva seu estilo próprio. A maioria dos autores de *best-sellers* contemporâneos ilustram bem esse ponto” (1992, p. 17).<sup>26</sup> Ela será indiferenciada quando o mesmo patrono for responsável pelo fornecimento dos três componentes acima citados, o que ocorre no “caso nos estados totalitários contemporâneos” (p. 17), dizia Lefevere em 1992.<sup>27</sup>

## 1. 2. TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO: ABORDAGEM TEÓRICA

Neste momento, delinearemos, de acordo com o pensamento de Antoine Berman ([1985] 2007), duas diferentes formas de traduzir textos em prosa e a relação que cada uma delas estabelece entre o texto original e a sua tradução. Devemos ressaltar que a reflexão de Berman está vinculada, principalmente, aos pensamentos sobre tradução defendidos por Walter Benjamin e por Jacques Derrida, respectivamente em “A Tarefa-Renúncia do Tradutor” ([1923] 2001) e *Torres de Babel* ([1985] 2001) e sobre ética e alteridade apresentado por Emmanuel Lévinas, entre outras obras, em *Totalidade e Infinito* ([1961]

<sup>24</sup>Texto original: “[...] acts as a constraint on the choice and development of both form and subject matter.”

<sup>25</sup>Texto original: “[...] certain support group and its lifestyle.”

<sup>26</sup>Texto original: “[...] economic success is relatively independent of ideological factors, and does not necessarily bring status with it, at least not in the eyes of the self-styled literary elite. Most authors of contemporary bestsellers illustrate this point rather well.”

<sup>27</sup>Texto original: “[...] case in contemporary totalitarian states.”

1980). Utilizaremos as reflexões de Julie Sanders (2006), de Laurence Raw (2012) e de Marilise Rezende Bertin (2008) para abordarmos as questões relativas à fidelidade ao texto original. Definiremos os procedimentos adotados no processo de adaptação de acordo com a lista fornecida por Georges L. Bastin e pontuaremos as diferenças em relação ao processo de apropriação, de acordo com a reflexão de Hugo Vandal-Sirois e Bastin (2012) e de Sanders (2006).

### 1.2.1. A tradução

Para falarmos sobre o processo tradutório, nos apoiaremos nas ideias expostas no texto de Antoine Berman, *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* ([1985] 2007), no qual ele defende a tradução da letra no contexto da tradução de obras literárias em prosa. No início do livro de Berman, encontra-se traduzida a nota introdutória feita pelos editores franceses, na qual eles explicam que a obra teve origem nas reflexões propostas pelo autor em seminários sobre diferentes abordagens da tradução. É nesse momento que os editores dizem também que, para entendermos as posturas adotadas em tais seminários, devemos atentar para os dois diferentes métodos de tradução existentes na percepção de Friedrich Schleiermacher, que abordou a oposição existente entre tradução estrangeirizante e domesticante.<sup>28</sup> Segundo o filósofo alemão: “ou o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou deixa o leitor o mais tranquilo possível e faz com que o escritor vá ao seu encontro” (SCHLEIERMACHER, [1813] 2001, p. 43). O segundo tipo de tradução é, nos termos de Lawrence Venuti (1995, [1998] 2002) domesticante, e, na conceitualização proposta por Berman no seminário que deu origem a *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* ([1985] 2007) “etnocêntrico, hipertextual, platônico [...] capta o sentido desvinculado da letra e rejeita a tradução como tal” (EDITORES FRANCESES *apud*

<sup>28</sup>Termos utilizados por Lawrence Venuti (1995, [1998] 2002) a partir do ensaio de Friedrich Schleiermacher sobre tradução, que foi publicado em 1813 com o título de “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” ou, em tradução para o português, “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução” ([1813] 2001).

BERMAN, 2007, p. 10). O primeiro tipo de tradução “[...] cultiva a língua materna pela incidência de uma outra língua e de um outro mundo [...] ele faz, com a tradução pensada em si mesma, a prova do estrangeiro, ou seja, 'abre o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua’” (2007, p. 10). Os editores afirmam que, para Berman, a letra “[...] não é a palavra, mas o lugar habitado onde a palavra perde sua definição e onde ressoa o 'ser-em-línguas’” (2007, p. 11).

Berman define o etnocêntrico como a valorização de sua própria cultura, valores e normas e a conseqüente consideração daquilo que não pertence a ela “como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza dessa cultura” (2007, p. 28). Para ele, por sua vez, o hipertextual está relacionado a “qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto *já* existente” (2007, p. 28). Berman afirma que essas duas características ocorrem simultaneamente: “A tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e a tradução hipertextual, necessariamente etnocêntrica” (2007, p. 28).

Para o estudioso da tradução, ser fiel ao sentido de um texto significa, obrigatoriamente, ser infiel à sua letra: é como optar pelo universal em vez do particular. A infidelidade em relação à letra do texto original decorrente da tradução do sentido deste texto constitui não só uma infidelidade em relação à letra do original, mas também em relação à letra do texto traduzido.

Segundo Berman, a hipertextualidade “une um texto x com um texto y que lhe é anterior” em “uma relação de engendramento livre, quase lúdico, a partir de um 'original’” (p. 34). A intraduzibilidade, no caso dos textos literários, especialmente poemas, é considerada uma forma de se medir o valor deles. Já a traduzibilidade pode ser vista como uma característica indicadora de alta racionalidade (p. 40).

O objetivo da tradução é triplo, segundo Berman: ele é ético, poético e filosófico, pois

a tradução relaciona-se com a verdade (BERMAN, 2007, p. 67). Nas palavras de Berman, “o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (p. 68), levando, dessa forma, “às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua 'poética' própria” (p. 39). A tradução ética estaria, portanto, conectada à tradução da letra da obra:

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à letra. Ser “fiel” a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o “espírito” do contrato. Ser fiel ao “espírito” de um texto é uma contradição em si. [...] Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve [...] sua *Sprachlichkeit* e realiza sua manifestação do mundo (p. 70-71).

Berman diferencia a tradução da letra da tradução feita palavra por palavra e da tradução do sentido da obra, pois, de acordo com ele, essas deformariam a letra do texto. A tradução da letra de um texto é, para Berman, uma forma de tradução que vai além da tradução palavra por palavra e da tradução do sentido: “Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes” (2007, p. 16). A tradução da letra deixa transparecer as diferenças linguísticas e culturais que existem entre o texto original e o texto traduzido, dando voz à sua alteridade. Berman cita o caso da tradução de provérbios, que é em si uma forma, e por isso ilustra bem claramente seu conceito, para dizer que buscar equivalentes entre as línguas de partida e de chegada, trocando um provérbio próprio de uma língua pelo 'equivalente' de outra ou traduzi-lo 'literalmente' palavra por palavra, sem cuidar da relação entre os significantes, não é o suficiente. No primeiro caso, significaria “recusar introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original [...] recusar fazer da língua para a qual se traduz 'o albergue do longínquo” (p. 17). No segundo caso, a forma provérbio se esfacelaria. Enfim, as duas opções levariam à deformação da letra.

### 1.2.2. A adaptação

Entre os processos de reescritura, de tradução e de adaptação há pontos em comum e pontos de divergência que não são muito claros. Devido a isso, há uma questão referente à sua conceituação: a adaptação é considerada por alguns estudiosos como um procedimento que faz parte do processo tradutório e, por outros, como um processo diferente, autônomo.

Hugo Vandal-Sirois e Georges L. Bastin (2012) dizem que os processos de reescritura que envolvem uma modificação maior em relação ao texto original, como a adaptação e a apropriação, permitem que o reescritor vá mais longe do que quando ele está traduzindo, pois a tradução é um processo limitado (há problemas que a tradução não consegue resolver, como é o caso de algumas diferenças culturais). Os autores completam dizendo que, mesmo sendo estratégias que extrapolam os procedimentos da tradução, a adaptação e a apropriação são utilizadas muitas vezes durante a produção de traduções e que, por isso, “elas são essenciais para os estudos da tradução e não deveriam mais ser vistas como 'não-traduições', 'traições' ou 'transgressões' de um texto-fonte. Pelo contrário, elas representam a visibilidade que dá aos tradutores o mesmo reconhecimento recebido pelo autor do texto-fonte” (BASTIN, VANDAL-SIROIS, 2012, p. 37).<sup>29</sup>

De acordo com Berman, a tradução hipertextual e etnocêntrica é caracterizada pelo “sincretismo”,<sup>30</sup> a exemplo do que acontece com as adaptações. Para ele, “a adaptação toma, em geral, formas mais discretas, formas *sincréticas*, a medida em que o tradutor ora traduz 'literalmente', ora traduz 'livremente” (2007, p. 36). Berman diz que o sincretismo é peculiar à tradução adaptadora, pois, nela, o reescritor obedece ao mesmo tempo a exigências de naturezas diferentes: algumas literárias e outras puramente linguísticas “em que a não-

<sup>29</sup>Texto original: “They are essential to translation studies and should not be seen any more as 'non-translations', 'treasons', or 'transgressions' of a source text. On the contrary, they represent the visibility that gives translators the same recognition as the author of the source text.” Essa e as demais traduções de trechos dessa obra são de nossa autoria.

<sup>30</sup>Considerado, a partir da definição presente no dicionário *Robert* como a “combinação pouco coerente, mescla de doutrinas, de sistemas” (BERMAN, 2007, p. 30).

correspondência das estruturas formais das duas línguas obriga, segundo ele, todo um trabalho de reformulação” (p. 36).

Laurence Raw, no texto introdutório da coletânea de ensaios *Translation, Adaptation and Transformation (Tradução, Adaptação e Transformação)*, de 2012, afirma que, ao contrário de alguns autores, o pesquisador da tradução John Milton, radicado no Brasil, vê a tradução e a adaptação como processos essencialmente diferentes (RAW, 2012, p. 1-2)<sup>31</sup> e que, como um exemplo que corrobora o seu pensamento, Milton cita o trabalho realizado por Monteiro Lobato como tradutor. Milton disse que Lobato, ao traduzir textos de literatura infanto-juvenil, “estava lutando para valorizar o português brasileiro, que em sua época era dominado pelas normas de Portugal” (p. 2).<sup>32</sup> Além de abraçar a ideia da utilização da língua nacional, Lobato incluía nas suas adaptações de clássicos para crianças comentários paratextuais, nos quais expressava suas opiniões sobre diversos assuntos, como política e economia e discorria até mesmo sobre como os textos para as crianças deveriam ser adaptados. Para Milton, no caso de Lobato, a tradução seria a recriação do texto na língua nacional e a adaptação seria representada pela inserção da realidade brasileira no texto já traduzido (RAW, 2012, p. 2).

Quando relata que busca levar a análise da tradução e da adaptação para além de uma lista fechada de procedimentos e produtos, Raw vai ao encontro das ideias de Maria Tymoczko (2007).<sup>33</sup> O autor afirma: “ao focar nos processos transformativos, como a transferência e a representação,<sup>34</sup> vejo os estudos da tradução e da adaptação dentro de uma

<sup>31</sup>Há estudiosos que veem a adaptação como um procedimento radical e desnecessário ou como uma forma de 'tradução livre', há até mesmo os que a veem, como Vinay e Darbelnet, como um dos procedimentos (o mais radical deles) pertencentes à tradução e que deveria ser utilizado apenas em último caso, “[...] majoritariamente para lidar com questões culturais que podem afetar a recepção ou o entendimento do texto-fonte” (RAW, p. 22, nossa tradução). Texto original: “[...] mostly to deal with cultural issues that might affect the target readers' reception or understanding of the source text.”

<sup>32</sup>Texto original: “[...] was struggling to give value to his own language, the Portuguese of Brazil, dominated at the time by the norms of Portugal.” Essa e as demais traduções de trechos dessa obra são de nossa autoria.

<sup>33</sup>Tymoczko disse que o entendimento do processo de representação é essencial para “construir, ler e desconstruir os produtos da tradução” (2007, p. 115, nossa tradução). Texto original: “[...] knowing how to construct, read, and deconstruct translation products.”

<sup>34</sup>Em um momento posterior, Raw explica que utiliza o termo 'representação' de forma “[...] deliberada, como uma maneira de resumir uma forma de transformação que envolve questões de gênero, raça, política e

moldura mais abrangente, que reconhece as demandas de um mundo em globalização que exige flexibilidade e respeito às diferenças nas tradições culturais” (p. 2-3).<sup>35</sup> O autor diz que a percepção das diferenças entre os processos de tradução e de adaptação é determinada também pelo contexto cultural e histórico. Mas, além desse fator, Raw diz que a forma com que entendemos ambos os processos também é delimitada “[...] pela relação do criador com seus textos” (p. 7).<sup>36</sup> Segundo esse autor, enquanto a tradução já era realizada há muito tempo (tendo se tornado dominante já na era medieval), a adaptação só se tornou um processo de transformação textual reconhecido depois que entraram em vigor as leis de propriedade intelectual.<sup>37</sup> Antes desse momento, as diferenças entre o texto original e uma adaptação não seriam notadas, porque havia uma grande liberdade para modificar o original (p. 3-4).

Em sua dissertação intitulada “*Traduções, Adaptações, Apropriações: Reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare* (2008), Marilise Rezende Bertin diz que a dificuldade na delimitação do que é tradução e do que é adaptação também ocorre no contexto intralingual. Segundo ela, apesar de Roman Jakobson já ter utilizado o termo tradução intralingual para designar a “interpretação de signos verbais por meio de outros signos em uma mesma língua” (BERTIN, 2008, p. 20), outros autores consideram essa atividade um processo de adaptação do texto original. Entre eles, Bertin cita Carlos Heitor Cony e seu posicionamento sobre suas próprias reescrituras:

[...] Ele próprio usa o termo *adaptação* para designar um tipo de trabalho específico que, segundo Jakobson, seria chamado de *tradução intralingual* [...] Fez ele não só a *atualização* de textos clássicos famosos brasileiros para o português moderno – em muitos casos fazendo o uso da *tesoura* – como *condensou* outros textos, principalmente clássicos mundiais, *cortando* e *reescrevendo* obras para um público infante-juvenil em uma linguagem corrente, direta, num texto extremamente *simplificado*, por vezes (p. 20-21).

transferência intercultural” (p. 6, nossa tradução). Texto original: “[...] deliberate, as a way of summing up a form of transformation that involves issues of gender, race, politics, and cross-cultural transfer.”

<sup>35</sup>Texto original: “[...] By focusing on transformative processes such as transfer and re-presentation, I view translation and adaptation studies within a more all-inclusive framework that recognizes the demands of 'a globalizing world demanding flexibility and respect for differences in cultural traditions.’” (p. 2-3)

<sup>36</sup>Texto original: “[...] by the creators' relationship to their texts.”

<sup>37</sup>“Elas apareceram na Grã-Bretanha de 1838 em diante e foram codificadas na Convenção de Berna para a Proteção de Trabalhos Artísticos (1928)” (RAW, 2012, p. 4). Texto original: “They appeared in Britain from 1838 onwards, and later codified in the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works (1928).”

Bertin diz que a adaptação intralingual pode ocorrer para que uma obra possa atender novos públicos, mas que quando seu “fim é educativo, o *sentido* se mantém: ou *deveria* se manter relativamente “*fidel*” ao texto de partida” (p. 21).

No artigo “Adaptation and Appropriation: Is There a Limit?” (“Adaptação e Apropriação: Existe um Limite?”), de Hugo Vandal-Sirois e Georges L. Bastin, incluído em *Translation, Adaptation and Transformation (tradução)*, de 2012 (p. 21-53), os autores relatam que, durante a experiência com a produção de textos didáticos para o ensino da tradução, Bastin notou que a adaptação se fez necessária quando referências culturais eram feitas e não havia correspondentes no contexto de seus alunos. Assim, era necessário efetuar um ato de recriação no texto, substituindo a tradução dos trechos em que se faziam tais referências culturais por referências mais próximas do contexto dos alunos, conseguindo, desse modo, que a leitura do texto feita por eles finalmente obtivesse o mesmo efeito que o original desejava causar. O propósito da adaptação não é explicar a intenção da obra original, mas exatamente o de replicar a reação por ela causada em outro público leitor. A partir dessa observação, Bastin criou três hipóteses para auxiliar a definição de adaptação: “são recriações; adaptações são necessárias ou indispensáveis; e [...] é possível separar as definições de adaptação e de tradução” (BASTIN, VANDAL-SIROIS, 2012, p. 24).<sup>38</sup> Bastin parte da teoria de Hans J. Vermeer (1998), que apoia a ideia de que diferentes públicos necessitam de diferentes traduções. No entanto, é Bastin quem incorpora a esse preceito o uso da terminologia *adaptação*. De acordo com Bertin (2008), a teoria de Vermeer serve como uma confirmação do fato de que se faz necessário produzir textos que contemplem as especificidades de cada público. É o que Vermeer chama de *skopos*, o propósito ou o objetivo de cada tradução (BERTIN, 2008, p. 47-49). Bertin considera que essa teoria é válida em princípio, pois “todo texto tem um *alvo*, uma *função* ou uma *intenção*, e também um grupo de

---

<sup>38</sup>Texto original: “[...] are 'recreations'; adaptations are necessary if not indispensable; and [...] it is possible to draw a line between the notions of adaptation and translation.” Essa e as demais traduções de trechos dessa obra são de nossa autoria.

destinatários” (p. 48) e que essa ideia fez com que as adaptações e outras formas mais livres de reescritura (que a autora nomeia de traduções livres) fossem vistas de uma forma mais compreensiva, e não mais como mutilações do texto original “[...] mas como novos textos com metas específicas, com uma *função* real e necessária” (p. 49).

Embora saiba que as adaptações sejam feitas de acordo com um determinado público, Bertin tem a consciência de que quando o texto em questão é publicado, o grupo de pessoas interessadas pela obra pode tornar-se maior. Com base na reflexão apresentada por Maria Tymoczko, ela pondera sobre o assunto:

Maria Tymoczko critica a teoria do skopos especialmente no que se refere a fixar um perfil de destinatário. Segundo ela, intenções subconscientes do tradutor podem até ser mais fortes do que definir o destinatário. Outros pontos a serem discutidos são que: “[...] não há uma única função para a maioria dos textos complexos, não existem meios para controlar completamente a resposta do leitor e as traduções geralmente têm funções radicalmente diversas de suas fontes” (BERTIN, 2008, p. 48-49).

Ela cita o exemplo do que aconteceu com as adaptações de obras de Shakespeare realizadas por ela em parceria com John Milton. Inicialmente as obras adaptadas eram destinadas ao público escolar adolescente. No entanto, alunos de língua inglesa e de literatura inglesa e professores de língua inglesa também se interessaram pelo trabalho. Tendo em vista a 'alteração' do público interessado em sua adaptação, Bertin justifica o porquê de ter dito que a teoria de Vermeer era válida apenas em princípio.

Embora tenha utilizado o termo adaptação ao longo de seu trabalho, Bertin ressalta o fato de que muitos dos estudiosos da tradução, majoritariamente os funcionalistas (Vermeer é um deles), optam por evitar o termo adaptação por acreditarem que “o conceito de *tradução* pode alcançar e abranger todos os tipos de *transformação* ou *intervenção*, uma vez que a função da fonte ou do alvo seja levada em consideração devidamente” (BERTIN, 2008, p. 31). A autora lembra que a adaptação é sempre analisada e estudada considerando-se as semelhanças e diferenças entre o seu processo e o processo tradutório. Tal prática cria um

vínculo de dependência da adaptação em relação à tradução para seu estudo e classificação (2008, p. 31). Quando analisamos a adaptação sem nos lembrarmos de que ela foi feita para contemplar um determinado público, a tendência é a de que, indiscriminadamente, comparemos seu resultado final aos resultados esperados de uma tradução literal. Quando dissociamos as escolhas do adaptador desse objetivo específico da adaptação, tendemos a associá-la à mutilação do original.

Além disso, na definição de adaptação fornecida por Bastin (1998, p. 5-8), ele divide as adaptações em duas categorias: local (utilizada para suprir qualquer problema cultural ou linguístico encontrado durante a tradução de parte do original) e global (tipo de adaptação no qual são realizadas alterações globais em relação ao texto original; recorre-se a esse tipo de adaptação para que a validade e a utilidade do texto original sejam mantidas). De acordo com esse autor, a opção pela adaptação local ou global será feita de acordo com as motivações que levam à adaptação do texto. A escolha pode ser feita pelo próprio tradutor ou pode ser uma imposição vinda de forças externas, como uma política editorial. Na prática, as motivações podem coexistir e juntas fazerem com que o adaptador tome um ou outro caminho (BASTIN, 1998, p. 7). Segundo ele, o primeiro tipo de adaptação é facultativo, mas o segundo é necessário para que o texto atenda às expectativas do público-alvo e de sua cultura.

Por meio da comparação de textos adaptados e seus originais, Bastin (1998, p. 7-8) produziu uma lista das motivações e limitações para a realização de adaptações e dos procedimentos que o adaptador utiliza em seu trabalho. As motivações que mais frequentemente levam os tradutores a fazerem adaptações, segundo Bastin (1980), são: a) quebra da correspondência entre os códigos (*cross-code breakdown*) – quando falta um equivalente lexical na língua em que a adaptação está sendo escrita; b) inadequação situacional – quando a cultura da língua alvo não possui um contexto igual àquele que a obra original faz referência; c) mudança de gênero – geralmente requer uma extensa recriação do

texto original, e d) ruptura do processo comunicativo – quando são necessárias modificações na apresentação, no conteúdo ou no estilo para que o processo comunicativo adquira fluência em uma época mais atual ou quando se dirige a outro público leitor.

Na concepção de Bastin (1998), existem algumas limitações para que se possa fazer uma adaptação: a) “o conhecimento e as expectativas do público leitor: o adaptador tem de avaliar até que ponto o conteúdo do texto original constitui informação nova ou compartilhada pelo potencial público leitor” (p. 7),<sup>39</sup> b) a língua alvo: “o adaptador tem que encontrar uma escolha adequada na língua alvo para o estilo de discurso do texto original e procurar coerência dos procedimentos de adaptação” (p. 7),<sup>40</sup> e c) “o significado e o propósito dos textos original e texto-meta” (p. 8).<sup>41</sup>

Os procedimentos utilizados no processo de adaptação, de acordo com Bastin, são:

a) transcrição do original; b) omissão de parte do texto; c) expansão (adição de informações que no original permaneciam implícitas); d) exotismo (substituição de expressões específicas de uma língua por palavras de significado semelhante na língua alvo); e) atualização; f) equivalência situacional (troca do contexto original por um mais familiar), e g) criação (o texto original sofre uma mudança mais ampla, preservando apenas as ideias, funções e mensagens essenciais do original).

Concordamos com o posicionamento de Bastin por considerarmos tradução e adaptação processos distintos. Assim, no último capítulo desta dissertação, nos valeremos de suas reflexões para analisarmos uma das obras adaptadas da coleção *É só o começo*. Mas, como o processo de adaptação não pode ser desvinculado do contexto no qual é realizado, também levaremos em consideração a influência exercida por meios externos, como a

<sup>39</sup>Texto original: “[...] the knowledge and expectations of the target reader: the adapter has to evaluate the extent to which the content of the original text constitutes new or shared information for the potential audience.” Essa e as demais traduções de trechos dessa obra são de nossa autoria.

<sup>40</sup>Texto original: “[...] the adapter must find an appropriate match in the target language for the discourse style of the original text and look for coherence of adapting modes.”

<sup>41</sup>Texto original: “[...] the meaning and purpose(s) of the original and target texts.”

exigência das editoras e dos editais do governo para a compra de material paradidático, e influências culturais e históricas. Consideraremos as justificativas para a adaptação com base não apenas nas motivações e limitações apontadas por Bastin, como também nas diferentes funções que a adaptação pode exercer na reescritura de um texto, como citadas por Julie Sanders, na obra intitulada *Adaptation and Appropriation* (2006):

A adaptação pode ser uma prática de transposição, levando um gênero específico para outro modo genérico, um ato de re-visão em si. Pode equiparar-se à prática editorial em alguns aspectos, entregando-se ao exercício de podar e aparar; mas também pode ser um procedimento amplificador, ligado à adição, expansão, acréscimo e interpolação [...] a adaptação geralmente está envolvida em oferecer comentários sobre um texto-fonte. [...] Mas a adaptação também pode constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos 'relevantes' ou de fácil compreensão para novos públicos e leitores por meio dos processos de aproximação e de atualização (p. 18-19, nossa tradução).<sup>42</sup>

Acreditamos que, dessa maneira, poderemos entender e analisar de maneira mais abrangente esse processo de reescritura.

### 1.2.3 A apropriação

A fim de definirmos o processo de apropriação e diferenciá-lo da adaptação, nos basearemos nas reflexões de Julie Sanders, na obra intitulada *Adaptation and Appropriation* (2006), já mencionada. Embora seja relativamente recente, essa obra é considerada um dos clássicos dos estudos da adaptação. Sanders acredita que as reescrituras, entre elas adaptação e apropriação, são mais do que imitações, são releituras que incrementam a obra original ao fornecer novas leituras dela. Para a autora, “[...] todos os textos envolvem e retrabalham outros textos em um mosaico cultural que está sempre se desenvolvendo” (p. 19).<sup>43</sup>

Segundo Sanders, devemos entender primeiramente que essas duas formas de

<sup>42</sup>Texto original: “Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation [...] adaptation is frequently involved in offering commentary on a sourcetext. [...] Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts 'relevant' or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating.” Essa e as demais traduções de trechos dessa obra são de nossa autoria.

<sup>43</sup>Texto original: “[...] all texts involve and rework other texts in a rich and ever-evolving cultural mosaic.”

reescritura são motivadas por uma agenda ética ou política. O que as diferencia é o fato de que assumem seu propósito intertextual em diferentes medidas: enquanto muitas adaptações baseiam-se geralmente em apenas um hipotexto<sup>44</sup> e deixam esse fato explícito, as apropriações geralmente partem de diferentes hipotextos e fazem com que sua relação com eles permaneça mais velada (SANDERS, 2006, p. 2).

Embora se tratem de dois processos intertextuais, a autora diz que as intenções que há sob essa interação entre os textos na adaptação e na apropriação podem ser de naturezas diferentes: a “[...] adaptação [...] constitui um engajamento mais sustentado em relação a um único texto ou fonte do que seria permitido por um ato mais oblíquo de alusão ou citação direta ou até mesmo de citação indireta. [...] a apropriação tem o mesmo engajamento sustentado que a adaptação, mas frequentemente adota uma postura de crítica, até mesmo de agressão” (p. 4).<sup>45</sup>

Para a autora, geralmente é na infidelidade em relação ao original que é possível atingir o máximo da criatividade nos processos de adaptação e de apropriação. Portanto, nos domínios dos estudos da adaptação, não devemos emitir “[...] julgamentos de valor polarizados, mas [...] analisar o processo, a ideologia e a metodologia” (p. 20).<sup>46</sup> Embora a adaptação e a apropriação se inter-relacionem em sua prática e nos seus efeitos, é importante não nos esquecermos das diferenças que elas guardam entre si enquanto atividades criativas:

A adaptação assinala uma relação com um texto-fonte ou original [...] Por outro lado, a apropriação geralmente embarca em uma jornada para muito longe do texto-fonte, em direção a domínio e produto cultural totalmente novos. Isso pode envolver ou não uma mudança de gênero, e pode ainda requisitar a justaposição intelectual de (pelo menos) um texto contra o outro que sugerimos ser essencial para a experiência que o leitor ou espectador tem das adaptações. Mas os textos apropriados nem sempre estão claramente assinalados ou reconhecidos como no processo adaptativo (p. 26).<sup>47</sup>

<sup>44</sup>Os termos hipotexto (que seria um 'texto-fonte') e hipertexto foram utilizados por Gérard Genette, na obra *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1982). Para esse autor, a poética não trata do texto literário em si, mas de sua característica transcendente, de quando interage com outros textos. Para ele, essa relação sempre se estabelece e, assim, todo texto, mesmo o hipotexto é também um hipertexto e a literatura está sempre em segundo grau.

<sup>45</sup>Texto original: “[...] adaptation, which constitutes a more sustained engagement with a single text or source than the more glancing act of allusion or quotation, even citation, allows. [...] appropriation carries out the same sustained engagement as adaptation but frequently adopts a posture of critique, even assault.” (p. 4)

<sup>46</sup>Texto original: “[...] polarized value judgements, but about analysing process, ideology, and methodology.”

<sup>47</sup>Texto original: “An adaptation signals a relationship with an informing sourcetext or original [...] On the other

Sanders divide as apropriações em duas grandes categorias: “apropriações encaixadas”<sup>48</sup> (*embedded texts*) e “apropriações apoiadas”<sup>49</sup> (*sustained appropriations*) (p. 26). Para ilustrar o caso das apropriações encaixadas, que a autora diz ser uma outra forma de funcionamento da adaptação, ela cita o exemplo do musical *West Side Story*, que tem sentido por si só, independentemente de o espectador reconhecer ou não a sua conexão com o texto dramático de Shakespeare *Romeu e Julieta*. Mas, ao mesmo tempo, é um musical que contém em si elementos (nomes, músicas, personagens etc.) que remetem à peça original, fazendo com que os espectadores que conhecem a última reconheçam a conexão entre as duas. Os elementos não são retirados diretamente da peça original, são elementos externos a ela, mas fazem essa ponte entre o original e a apropriação. Um dos exemplos citados por Sanders é a música *There's a place for us (Há um lugar para nós)* que, segundo ela, “sem dúvida alguma nos remete às questões de confinamento espacial na peça original” (p. 28).<sup>50</sup> Esses elementos despertam o que a autora chama de consciência intertextual. Ela também diz que essa consciência “aprofunda e enriquece o leque de possíveis respostas [ao musical]” (p.28),<sup>51</sup> o que acreditamos poder ser perfeitamente aplicável às apropriações de obras literárias.

Sanders utiliza o mesmo exemplo para voltar a falar da diferença essencial que existe entre o tratamento dado ao texto original nos processos de adaptação e de apropriação: “Esse é um bom exemplo de revisão mais apoiada do texto-fonte que identificamos como intrínseca à apropriação: em vez dos movimentos de aproximação ou de interpretação intergenérica que identificamos como central para a adaptação, aqui temos um repensar em grande escala dos termos do original” (p. 28).<sup>52</sup> No caso das apropriações apoiadas, o fato de serem textos

---

hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. But the appropriated texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptive process.”

<sup>48</sup>Utilizamos a tradução do termo realizada por Bertin (2008, p. 37).

<sup>49</sup>Utilizamos a tradução do termo realizada por Bertin (2008, p. 39).

<sup>50</sup>Texto original: “[...] undoubtedly return us to issues of spatial confinement in the original play.”

<sup>51</sup>Texto original: “[...] deepens and enriches the range of possible responses.”

<sup>52</sup>Texto original: “This is a fine example of the more sustained reworking of the source text which we have

apropriados não fica tão evidente, o que ocorre é o empréstimo de alguns elementos do original.

Para que os leitores sejam capazes de reconhecer os textos utilizados no processo de apropriação e assim recebam o impacto planejado pelo reescritor, os hipotextos que são citados ou retrabalhados têm de ser parte de um conhecimento compartilhado: “É por isso que [...] a adaptação e a apropriação tendem, de maneira geral, a trabalhar dentro dos parâmetros de um cânone estabelecido [...]” (p. 97),<sup>53</sup> para que, assim, o público desfrute do prazer de reconhecer tais elementos e o entendimento da obra não fique comprometido.

Sanders cita um caso em que foi especulado se esse tipo de apropriação seria, em relação ao texto original, homenagem ou plágio. Segundo ela, houve um questionamento sobre se Graham Swift merecia ou não o Booker Prize que recebeu em 1996 pelo seu romance *Last Orders*. Apontava-se que a obra de Swift possuía conexões com a obra de William Faulkner *As I Lay Dying*, traduzida no Brasil com o título *Enquanto Agonizo* (2009), que data do ano de 1930. Segundo ele, havia semelhanças muito estreitas entre a estrutura e o assunto tratado nas duas obras.

Um caso semelhante ocorreu com o escritor brasileiro Moacyr Scliar. Em entrevista concedida à editora L&PM,<sup>54</sup> o autor de *Max e os Felinos* relatou que, por meio de uma jornalista, obteve conhecimento de que o escritor canadense Yann Martel havia sido acusado de plagiar essa sua obra, que havia sido publicada no ano de 1980 e traduzida para o inglês no ano de 1990, com o título de *Max and the Cats*. O livro que teria se originado do plágio, *Life of Pi*, traduzido no Brasil com o título *As Aventuras de Pi* (2012), foi publicado em 2001 e recebeu no ano seguinte o Booker Prize. A obra de Martel tornou-se muito popular, tendo originado, inclusive um filme homônimo, lançado em 2012 e alvo de várias premiações na

---

identified as intrinsic to appropriation: rather than the movements of proximation or cross-generic interpretation that we identified as central to adaptation, here we have a wholesale rethinking of the terms of the original.”

<sup>53</sup>Texto original: “This is why [...] adaptation and appropriation tend on the whole to operate within the parameters of an established canon [...]”

<sup>54</sup>Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jIQitu5oYWw>>, acessado em 13 jul. 2013.

85ª. edição do Oscar. Diante desses fatos, especulações sobre o plágio surgiram e tomaram grandes proporções. A história principal de Max e os felinos, de acordo com Scliar, é a de um

[...] jovem que foge da Alemanha nazista num navio, ele vem para o Brasil nesse navio que o comandante vai afundar para ganhar o seguro. Tem também os animais de um circo e o navio, de fato, naufraga e o rapaz se salva num bote. Aí quando ele está no meio do oceano, ao redor dele tem jaulas de animais flutuando e, de uma dessas jaulas pula um jaguar para dentro do bote. [...] a história é basicamente isso: a relação desse rapaz com a fera, com aquela criatura feroz, imprevisível, enigmática, que é o jaguar.<sup>55</sup>

Já no livro de Martel, o personagem parte da Índia para o Canadá e, em vez do jaguar, havia um tigre de bengala. Para Scliar isso não se constituiria rigorosamente em um plágio. Martel, por sua vez, apesar de admitir que sua história baseava-se na de Scliar, alegou que não havia lido a obra do escritor brasileiro, apenas uma crítica negativa a respeito dela. Isso incomodou Scliar. Para ele, tal afirmação equivalia a dizer que Martel considerava boa a sua ideia, mas que a forma com que a exprimiu, como se desenvolveu a história, não foi satisfatória, e que ele a teria utilizado de uma maneira melhor. Scliar lembra que sua obra tem um caráter político de crítica ao regime ditatorial, que o jaguar era justamente a representação do opressor que coagia o povo, representado pelo jovem, dando a entender que Martel talvez tenha tirado essas supostas conclusões sem conhecimento do contexto que era simbolizado na obra.

Sanders pondera sobre o forte questionamento feito a respeito do valor desse tipo de apropriação. Ela parte do ponto de que quando se faz o mesmo tipo de empréstimo de obras de Shakespeare ou de outros autores clássicos, isso é visto como um empréstimo criativo, mas que basta fazer-se o mesmo em relação a uma obra mais recente, como o romance moderno em questão, para que emerja o que ela considera uma “discussão reducionista de plágio e 'inautenticidade'” (p. 34).<sup>56</sup> Isso nos leva a pensar sobre se um romancista que produz uma apropriação tem, necessariamente, de reconhecer de uma maneira mais explícita a

<sup>55</sup>Disponível em: <<http://blog.brasilacademico.com/2013/02/moacyr-scliar-o-escritor-brasileiro-que.html>>, acessado em 21 abr. 2013.

<sup>56</sup>Texto original: “[...] reductive discussion of plagiarism and 'inauthenticity'.”

intertextualidade e a alusão presentes em sua criação.

A obra de Swift, por não revelar abertamente os hipotextos nos quais se baseia, deixa para o leitor o prazer de reconhecer, aqui e acolá, as características de tais textos-fonte: “Temos aí um belo modelo da maneira com que o(s) intertexto(s) em um romance, como o *Last Orders* funcionam como a base ou o 'chão' para o leitor, dando o toque final ou a improvisação que é o novo ato criativo ou produção cultural” (2006, p. 39).<sup>57</sup> Sanders cita o ensaio de Eliot, “Tradição e Talento Individual”, de 1919, dizendo que o processo de criação com base em uma obra-fonte que ocorreu nesse contexto parece fornecer a esse texto “uma nova vida estética” (p. 39).<sup>58</sup> Baseando-se nas palavras de Eliot, Sanders diz que a “adaptação tanto parece requerer quanto perpetuar a existência de um cânone, embora ela possa, por sua vez, contribuir para sua contínua reformulação e expansão” (2006, p. 8).<sup>59</sup> Quando pensamos na adaptação para além de seu caráter inovador (as alterações feitas em relação ao original muitas vezes fazem com que ela seja apontada como algo desnecessário ou radical pelo senso comum), notamos que ela atua, por outro lado, de forma conservadora, agindo como um instrumento para a manutenção do cânone literário.

Em defesa da apropriação, Sanders diz que talvez devamos ter em relação à literatura a postura que muitos já defendem em relação a recursos utilizados na música, como o *sampling*: ver o potencial que esses processos de apropriação têm de “[...] adotar uma nova estética [...], criando novas possibilidades culturais e estéticas que convivam, lado a lado, com os textos que as inspiraram, enriquecendo-os e não roubando deles. Isso poderia [...] estabelecer um método mais vibrante de explorar o processo apropriativo” (p. 41).<sup>60</sup> Levando

---

<sup>57</sup>Texto original: “We have in this a rather beautiful model for the way in which intertext(s) in a novel, such as *Last Orders* might operate as the base or 'ground' for the reader, informing the top note or improvisation that is the new creative act or cultural production.”

<sup>58</sup>Texto original: “[...] new aesthetic life.”

<sup>59</sup>Texto original: “Adaptation both appears to require and to perpetuate the existence of a canon, although it may in turn contribute to its ongoing reformulation and expansion.” (p. 8)

<sup>60</sup>Texto original: “[...] foster a new aesthetic [...] creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than robbing them. This would [...] establish a more vibrant method of exploring the appropriative process.”

o que Eliot disse para o contexto dos estudos da adaptação, Sanders vincula a obra original à tradição e o texto adaptado à produção do talento individual. No ensaio, Eliot propõe uma abordagem na qual não se coloca no centro as características inerentes a determinado autor e que o tornam único, mas o seu trabalho realizado com base no passado literário, em resposta aos textos anteriores. Eliot questionava o motivo pelo qual a originalidade era mais valorizada do que a representação. O mesmo acontece no âmbito da adaptação, o senso comum vê as obras adaptadas como inferiores às obras originais, comparando-as apenas para indicar as perdas que ocorreram em relação a estas. Não há muito esforço no sentido de valorizar a obra adaptada como um instrumento para a sobrevivência da original e muito menos de valorizar as boas soluções muitas vezes encontradas pelo reescritor.

**CAPÍTULO 2:**  
**OS MOVIMENTOS DE ADAPTAÇÃO NO EXTERIOR E NO**  
**BRASIL**

Neste capítulo, abordaremos o surgimento das adaptações literárias nos contextos inglês e brasileiro. As adaptações surgiram como uma forma de apresentar as obras clássicas às crianças inglesas. Para abordarmos esse momento, nos apoiaremos no que disseram os adaptadores Charles e Mary Lamb no prefácio de *Tales from Shakespeare* (1807), no qual revelam por que e como produziram essas adaptações das peças de Shakespeare, que são pioneiras desse gênero literário. Além disso, apresentaremos as colocações de Mário Feijó Borges Monteiro, presentes em sua tese *Permanência e Mutações: O Desafio de Escrever Adaptações Escolares Baseadas em Clássicos da Literatura* (2006), sobre os contextos nos quais essas adaptações foram produzidas e, posteriormente, tornaram-se instrumento para o ensino de língua inglesa nas colônias britânicas e, finalmente, no mundo todo. Em um segundo momento, nos valeremos de outra produção de Monteiro, intitulada *Adaptações de Clássicos Literários Brasileiros: Paráfrases para o Jovem Leitor* (2002), para abordarmos as adaptações realizadas no contexto britânico e para falarmos sobre Monteiro Lobato e o desenvolvimento do mercado editorial brasileiro. Para abordarmos a influência do pensamento político de Lobato sobre suas obras infanto-juvenis e sobre como ele se utilizava dessa literatura como forma de resistência ao regime ditatorial imposto por Getúlio Vargas, partiremos do artigo “The Resistant Political Translations of Monteiro Lobato” de John Milton (2006). A produção de Paulo Mendes Campos como adaptador será discutida a partir da monografia *Tradutores Mineiros: o Caso de Paulo Mendes Campos* (2010), por mim elaborada.

## 2. 1. A EXPERIÊNCIA INGLESA

A adaptação de clássicos de literatura em língua nacional para o público infanto-juvenil é uma tradição na Inglaterra. Desde que começaram a ser produzidas, as adaptações desempenharam um papel importante na formação de leitores neste cenário. Posteriormente,

as obras adaptadas foram difundidas nas colônias inglesas e, finalmente, no mundo todo. Desde então, passaram a ser não só uma forma de introdução à literatura nacional para o público infanto-juvenil britânico, como também um instrumento para auxiliar no aprendizado da língua inglesa como segunda língua ou como língua estrangeira. Nos próximos momentos, falaremos brevemente sobre como a produção das adaptações literárias foi iniciada, a importância dessas obras como meio de divulgação da língua inglesa e sua relevância para a manutenção do poder do Império Britânico.

Foi na Inglaterra, no ano de 1807, que os irmãos Charles e Mary Lamb publicaram pela primeira vez *Tales from Shakespeare (Contos de Shakespeare)*. Tratava-se de uma coletânea formada por 20 peças de William Shakespeare, reescritas em forma de contos. Os irmãos Lamb produziram essa compilação inicialmente para que ela fosse apresentada aos alunos de Charles Lamb. De acordo com Marilise Bertin, no artigo “*Tales from Shakespeare no Brasil: Traduções e Adaptações do Conto 'The Tempest' Endereçadas ao Leitor Infanto-juvenil*”, de 2011, Charles Lamb disse, em carta destinada a William Wordsworth, que reescreveu as seis tragédias presentes na coletânea (a saber: *O rei Lear*; *Macbeth*; *Hamlet*, *o príncipe da Dinamarca*; *Otelo*; *Romeu e Julieta*; e *Timão de Atenas*), enquanto sua irmã reescreveu as 14 comédias (*Tudo está bem quando acaba bem*; *A tempestade*; *Sonho de uma noite de verão*; *Conto de inverno*; *Muito barulho por nada*; *Como gostais*; *Os dois cavalheiros de Verona*; *O mercador de Veneza*; *Cimbelino*; *A megera domada*; *A comédia dos erros*; *Olho por olho*; *Noite de Reis*, ; e *Péricles, príncipe de Tiro*).

A mudança da tipologia do texto, de peça para conto, constituía uma estratégia adotada pelos reescritores para aproximar os leitores infanto-juvenis ingleses da produção shakespeariana. De acordo com as explicações fornecidas no prefácio de *Tales from Shakespeare*, a intenção dos adaptadores era a de que seus textos funcionassem para os leitores infanto-juvenis “[...] como uma introdução ao estudo de Shakespeare”(p. vii).<sup>61</sup> Sobre

---

<sup>61</sup>Texto original: “[...] as an introduction to the study of Shakespeare.” Essa e as demais traduções de trechos

a composição do público-alvo desses contos, os adaptadores afirmaram que eles foram escritos visando principalmente as crianças pequenas (p. viii). No entanto, essas adaptações dirigiam-se também às moças, pois, naquela época, nem sempre lhes era permitido o acesso às obras originais. No início do século XIX na Inglaterra, considerava-se que o conteúdo de tais livros não era adequado para as jovens. Os rapazes, ao contrário, tinham acesso à biblioteca do pai muito mais cedo e, portanto, poderiam (os adaptadores inclusive recomendam) desfrutar da leitura das obras originais (p. vii).

Ao mesmo tempo em que os reescretores realizaram uma adaptação global das peças para transformá-las em contos, eles buscavam manter a fidelidade ao vocabulário empregado por Shakespeare: “[...] suas palavras [de Shakespeare] foram usadas sempre que pareceu possível inseri-las; e em tudo aquilo que foi adicionado para dar-lhes [às adaptações] a forma de uma história conectada um cuidado atento foi tomado para selecionar tais palavras de maneira a interromper o menos possível o efeito da bela língua inglesa na qual ele escreveu: assim, as palavras que foram introduzidas na nossa língua depois de seu tempo foram evitadas tanto quanto possível” (p. vii).<sup>62</sup> Ou seja, a atualização do vocabulário, que é um procedimento bastante comum nas adaptações para adequá-las à linguagem das novas gerações, foi evitado ao máximo pelos Lamb nessa reescritura, segundo informações contidas no prefácio da obra. Em uma atitude coerente com essa opção, quando realizavam acréscimos para facilitar o entendimento de seus leitores, os adaptadores buscavam manter suas escolhas lexicais tão próximas quanto possível do vocabulário original.

O prefácio também informa que o leitor que fizer uma comparação entre obra original e adaptação encontrará nas tragédias muitas vezes as palavras de Shakespeare reproduzidas nas formas narrativa e de diálogo, enquanto, no caso das comédias, houve uma manutenção

---

dessa obra são de nossa autoria.

<sup>62</sup>Texto original: “[...] his words are used whenever it seemed possible to bring them in; and in whatever has been added to give them the regular form of a connected story, diligent care has been taken to select such words as may least interrupt the effect of the beautiful English tongue in which he wrote: therefore, words introduced into our language since his time have been as far as possible avoided.”

maior dos diálogos existentes nas peças originais (p. vii). Admite-se que a adaptação em questão, devido às adequações realizadas em função de seu objetivo, é apenas uma sombra diante da grandeza da obra original (p. viii), a partir de cuja leitura esperava-se que o leitor da adaptação viesse a deliciar-se no futuro.

No momento final do prefácio, evidencia-se o intuito dos adaptadores de reproduzir os ensinamentos de valores que acreditam estar presentes nas peças de Shakespeare:

O que esses Contos devem ter sido para os jovens leitores, isso e muito mais é o que os escritores desejam que as verdadeiras Peças de Shakespeare possam revelar-lhes quando estiverem mais velhos – enriquecedoras da imaginação, fortalecedoras da virtude, um afastamento de todos os pensamentos egoístas e mercenários, uma lição de todos os pensamentos e ações doces e honrosos, ensinar a cortesia, a bondade, a generosidade, a humanidade: pois de exemplos, ensinando essas virtudes, suas páginas [de Shakespeare] estão repletas” (p. ix).<sup>63</sup>

As passagens consideradas inapropriadas por conterem, por exemplo, conteúdo erótico, foram retiradas. O resultado foi uma literatura que buscou facilitar a leitura (mudando seu gênero, tornando a sequência da obra mais direta, adequando o vocabulário quando necessário e condensando a obra), tendo em vista os propósitos de introduzir o público leitor à obra de Shakespeare e de transmitir os valores e o estímulo à imaginação que os reescritores detectaram nas peças originais.

De acordo com Mário Feijó Borges Monteiro, em *Permanência e Mutações: O Desafio de Escrever Adaptações Escolares Baseadas em Clássicos da Literatura* (2006), no momento em que a coletânea de contos *Tales from Shakespeare* foi escrita, ainda não havia se consolidado a legislação do *copyright* (p. 45). Portanto, era normal e aceitável que um professor elaborasse paráfrases com propósito didático. A obra tornou-se leitura obrigatória nas escolas do Império Britânico durante a maior parte do século XIX (p. 39-40). Além disso, o contexto no qual a obra foi publicada foi influenciado fortemente pelo pensamento

---

<sup>63</sup>Texto original: “What these Tales shall have been to the young readers, that and much more it is the writer’s wish that the true Plays of Shakespeare may prove to them in older years – enrichers of the fancy, strengtheners of virtue, a withdrawing from all selfish and mercenary thoughts, a lesson of all sweet and honourable thoughts and actions, to teach courtesy, benignity, generosity, humanity: for of examples, teaching these virtues, his pages are full.”

romântico, que passou a valorizar mais enfaticamente a infância como um período importante na formação do indivíduo. A partir dessa perspectiva, um novo público leitor foi delineado e a produção de uma literatura que contemplasse suas especificidades passou a ser uma possibilidade de obtenção de lucro.

A literatura pode ir além da arte e do entretenimento, servindo a outros interesses. Ela pode funcionar como um instrumento por meio do qual um povo busca sobrepor sua cultura à de outro para criar uma identidade cultural e ideológica única, para que o poder sobre os dominados seja assim mantido ou fortalecido. Como afirmou Edward Said em *Cultura e Imperialismo*, “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” (1999, p. 13). As obras que desempenham esse papel são chamadas por Said de *narrativas de integração* (p. 124). De acordo com Monteiro, a Inglaterra foi a nação na qual a literatura atuou mais enfaticamente como uma “estratégia político-econômica” (2006, p. 45). Assim, além de servirem ao propósito de introduzir jovens e adolescentes à literatura do país, as obras eram utilizadas nesse contexto para trazer para o público leitor das colônias inglesas um sentimento de unidade cultural em relação ao Império Britânico, para fazer com que esses leitores aspirassem ao padrão cultural e comportamental apresentado em tais obras como o ideal. O padrão correspondia, obviamente, às características próprias da Inglaterra e dos ingleses. As obras em questão deviam fazer com que esse ideal parecesse atingível para seus leitores. A literatura passou, então, a ser uma matéria ensinada nas escolas das colônias pertencentes ao Império Britânico e utilizada com o objetivo de “dar aos nativos uma apreciação da grandeza da Inglaterra e de envolvê-los como participantes agradecidos num empreendimento civilizador histórico” (MONTEIRO, 2006, p. 45).

Por outro lado, conhecer a língua, a literatura e, conseqüentemente, a cultura de seus colonizadores era uma vantagem para os colonizados. Os colonizadores ingleses não se

importavam em conhecer a língua daqueles que estavam sob seu domínio, isso fazia com que eles permanecessem dependentes de seus funcionários nativos para se comunicarem. Estes, por sua vez, tiravam proveito dessa falta de conhecimento e utilizavam-na para sua defesa (MONTEIRO, 2006, p. 46).<sup>64</sup>

No contexto do Império Britânico, para serem consideradas civilizadas e bem-educadas, era indispensável que as pessoas conhecessem os cânones da literatura universal. A literatura desempenhava o papel de civilizar, de ditar as regras comportamentais. As adaptações de obras literárias utilizadas nas escolas do Império Britânico no século XIX atingiram seus objetivos – fazer com que as crianças conhecessem os cânones literários desde cedo e lhes transmitir ensinamentos morais.

A partir dessa experiência, começaram a surgir as *abbreviations* (livros simplificados), utilizadas para o ensino do idioma e da literatura. As *abbreviations* eram protótipos das adaptações escolares como as conhecemos atualmente (MONTEIRO, 2006, p. 47). Essa tradição ultrapassou as fronteiras do Império Britânico, e as adaptações passaram a ser um instrumento utilizado para o ensino da língua inglesa no mundo todo. Parte da receita de grandes editoras britânicas tem origem na comercialização desse tipo de livros e até mesmo editoras universitárias como Cambridge e Oxford têm seu segmento de adaptações de obras literárias para o ensino da língua inglesa.

## 2. 2. A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA

A experiência brasileira com a adaptação, em seus primeiros momentos, diferiu da experiência inglesa, pois se deu não de forma intralingual e sim interlingual. Tal fato se deve à posição ex-cêntrica, colonizada, da cultura brasileira. As adaptações intralinguais surgiram no contexto brasileiro apenas recentemente, quando a cultura brasileira começou a voltar-se

---

<sup>64</sup>Situação semelhante foi descrita, provavelmente entre 1610-1611, por William Shakespeare, em *A Tempestade*, peça na qual Caliban, escravizado por Próspero, se vale dos ensinamentos linguísticos que lhe foram ministrados pelo mesmo Próspero para maldizê-lo.

para si própria. Este momento será abordado no capítulo final da dissertação.

A tradição de adaptações interlinguais no Brasil iniciou-se com as obras adaptadas para crianças e isso se deu muito antes de Monteiro Lobato, seu maior expoente, começar a atuar. Desde o surgimento das primeiras adaptações interlinguais em português brasileiro até os dias de hoje, muitas alterações ocorreram. A língua da qual mais se adaptava, passou do francês para o inglês, o número de leitores aumentou muito com a expansão do ensino, os adaptadores e tradutores foram se profissionalizando, o governo passou a adquirir obras literárias e adaptações de obras literárias para distribuir em as escolas, entre outras coisas.

De acordo com Mário Feijó Borges Monteiro, em *Adaptações de Clássicos Literários Brasileiros: Paráfrases para o Jovem Leitor* (2002), as adaptações intra- e interlinguais realizadas no Brasil inserem-se na tradição que se iniciou na Inglaterra, durante o século XIX. Elas tomaram para si a missão de “propagar e perpetuar enredos e juízos de valor por meio das leituras feitas nas escolas” (MONTEIRO, 2002, p. 92-93), o mesmo objetivo que os irmãos ingleses Charles e Mary Lamb tinham quando produziram a coletânea *Tales from Shakespeare*, que inaugurou essa tradição.

Em um primeiro momento, as adaptações de obras literárias para o público infantil brasileiro eram realizadas visando a nacionalização do livro escolar. Assim, não eram vistas com preconceito, mas como uma demonstração de resistência da indústria editorial que nascia no país, combatendo a necessidade de importar livros. De acordo com Monteiro (2002):

A adaptação brasileira, seja na narrativa escrita ou na nossa esplêndida tradição oral, nasceu recontando romances de cavalaria, histórias das mil e uma noites e até mitos gregos (Obs.: as histórias árabes, indianas, chinesas e persas das mil e uma noites só chegaram a nós depois de se tornarem populares e consagradas na Europa). O público adora, e nem precisa ser letrado. O folclorista Câmara Cascudo registrou dezenas de contos populares lá do sertão nordestino (narrativas orais) que são versões de histórias medievais europeias e árabes (p. 7).

Contudo, foi com a atuação de Monteiro Lobato que as adaptações infanto-juvenis tornaram-se mais populares.

Na década de 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, houve uma aceleração na

expansão do ensino. As políticas do governo, implementadas pelo novíssimo Ministério da Educação e Saúde, juntamente com as altas taxas cambiais, tornaram o cenário perfeito para a consolidação do livro escolar brasileiro. De acordo com Monteiro (2002), esse era o primeiro momento na história do Brasil no qual os livros nacionais podiam ser adquiridos por um valor mais acessível do que os exemplares importados (p. 34). Se, por um lado, a política de Vargas incentivava a indústria do livro didático nacional, por outro, exigia que as obras mantivessem um viés nacionalista sintonizado com suas ideias ditatoriais (MONTEIRO, 2002, p. 34).

Já nos anos 1960, período em que a ditadura militar se instaurou no Brasil, a então editora Tecnoprint (atual Ediouro) contratou escritores de renome, como Paulo Mendes Campos e Carlos Heitor Cony, para adaptarem obras estrangeiras clássicas para o público infanto-juvenil. As adaptações fizeram sucesso com os professores, pois eram textos que, atualizados e condensados, eram mais fáceis de serem trabalhados em sala de aula. Apesar dessas alterações, as editoras garantiam que os livros adaptados para o público escolar mantinham fidelidade à essência da obra original – “E a confiança nesta fidelidade é vital para os professores que os adotam” (MONTEIRO, 2002, p. 7). Isso era possível devido à conjunção de alguns fatores: as obras a serem adaptadas já haviam caído em domínio público, portanto não geravam custos com direitos autorais; eram condensadas, o que fazia com que menos material fosse necessário para sua produção e com que os custos com o transporte diminuíssem, e sua venda era certa, pois eram produzidas sob encomenda. A partir da experiência da Tecnoprint, outras editoras viram que esse mercado era rentável e começaram a fazer o mesmo.

Nos anos 1970, momento em que Paulo Mendes Campos teve a maioria de suas adaptações publicadas, as adaptações haviam se tornado um negócio ainda mais lucrativo para as editoras e sua venda em conjunto com os livros didáticos para as escolas já estava consolidada. A escola era o grande consumidor das adaptações literárias para o público

infanto-juvenil.

### 2.2.1. As adaptações interlinguais e o surgimento da literatura infanto-juvenil

Foi na França, na segunda metade do século XVII, que se assumiu abertamente a necessidade da criação de uma literatura feita especialmente para crianças e jovens. Segundo Nelly Novaes Coelho, em *A Literatura Infantil* (1982), esse foi o contexto do surgimento dos primeiros livros infantis que correspondem aos moldes que ainda hoje conhecemos: “*As Fábulas* (1668) de La Fontaine; os *Contos da Mãe Gansa* (1691/1697) de Charles Perrault; os *Contos de Fadas* (8 volumes. – 1696/1699) de Mme. D'Aulnoy, e *Telêmaco* (1699) de Fénelon” (COELHO, p. 226). A literatura infantil produzida nesse período privilegiava a fantasia e a imaginação, mas mantinha, sob essa temática, objetivos didáticos e de transmissão de sua cultura, tendo sido construída com base nos “textos da Antiguidade Clássica ou de narrativas que viviam oralmente entre o povo” (COELHO, p. 226).

A literatura disponível para o público infantil brasileiro em um primeiro momento constituía-se, em sua esmagadora maioria, de histórias europeias de língua francesa e espanhola que eram editadas em Portugal, portanto, traduzidas para o português de Portugal. Isso causava um distanciamento ao mesmo tempo linguístico e temático em relação ao contexto de nossas crianças. De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias* (1982), essa questão começou a ser discutida na virada do século XVIII para o século XIX, quando então surgiram tentativas de aproximar a realidade linguística do texto à do público leitor. Inicialmente, o que houve foi a nacionalização das obras infantis de origem europeia por meio de formas de adaptação cada vez mais “progressivas” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1985, p. 31).

Como pioneiro dessas tentativas, podemos citar Carlos Jansen, que traduziu e adaptou as obras *Contos Seletos das Mil e Uma Noites*, em 1882; *Robinson Crusóé*, em 1885; e *As*

*Aventuras do Celeberrimo Barão de Münchhausen*, em 1891, todas elas publicadas pela Editora Laemmert. No entanto, a primeira coleção de livros infantis adaptados e que atingiu uma circulação relevante foi a *Biblioteca Infantil Quaresma*. A primeira obra adaptada foi *Contos da Carochinha*, em 1894, reescrita pelo cronista Figueiredo Pimentel. Histórias de autores como Grimm e Perrault também fizeram parte dessa coleção. Em 1915 surgiu a coleção *Biblioteca Infantil*, da Editora Melhoramentos, que foi desenvolvida sob a direção do educador Arnaldo de Oliveira Barreto. Configura-se aí a retomada da ideia da coleção anterior, mas em combinação com um elemento extra: o fato de ser dirigida por um educador a aproxima mais da escola, ambiente no qual “se encontram os leitores-consumidores visados” (LAJOLO, ZILBERMAN, p. 31).

No século XIX, muitos dos livros que faziam sucesso entre crianças e adolescentes eram obras de ficção originalmente escritas para o público adulto e que foram adaptadas para contemplar as necessidades desse novo público. Tratavam-se, em sua maioria, de “livros em idioma francês (pois além de suas obras originais, a França nos enviava traduções de livros de todo mundo), ou então, estrangeiros em tradução portuguesa” (COELHO, 1982, p. 280). Foi apenas na segunda metade do século XIX, quando já haviam sido e continuavam a ser publicadas muitas traduções e adaptações de obras literárias tanto para o público infanto-juvenil quanto para o público adulto, que se começou estabelecer a consciência da necessidade de uma literatura nacional dirigida para o público infantil. De acordo com Coelho, essa experiência se dá no âmbito do ensino escolar, pois nesse momento literatura e pedagogia ainda se encontravam muito unidas (p. 340). Coelho assinala que no Brasil, assim como em outros países, a literatura didática, “os *livros de leitura* [...] foram [...] a primeira manifestação consciente da produção de uma leitura específica para crianças. E em última análise foram também a *primeira tentativa de realização de uma literatura específica para crianças*” (p. 341).

Havia muitas dificuldades de se publicar no Brasil até o final do século XIX, o que obrigava muitos escritores a imprimirem seus livros na Europa. Foi então que começou a haver esforços no sentido de viabilizar a produção de livros em âmbito nacional. Chegou ao Brasil, também por meio da adaptação do modelo literário europeu, o projeto educativo-ideológico que vislumbrou a possibilidade de se utilizar os textos infantis e o ambiente escolar como instrumentos para a formação de cidadãos. As obras que exaltavam o sentimento nacional inspiraram os escritores brasileiros e esse projeto ficou mais evidente em nosso contexto nos anos próximos à instauração da República (LAJOLO, ZILBERMAN, p. 32). Como exemplo de uma obra nacional que surgiu a partir desse modelo europeu, encontra-se o livro *Através do Brasil* (1910), escrito por Olavo Bilac e Manuel Bonfim. A obra originou-se sob a influência do livro *Le Tour de la France par Deux Enfants (Viagem ao redor da França por duas crianças)*, de G. Bruno, publicado em 1877, e se tornou uma leitura que caiu no gosto do público e que foi obrigatória para muitas gerações de brasileiros (LAJOLO, ZILBERMAN, p. 34). Antes de *Através do Brasil*, houve a publicação de outras obras que, embora sem a mesma repercussão, também visavam difundir os valores do civismo e do patriotismo. Entre elas encontram-se o livro *Contos Infantis*, de 1886, escrito por Júlia Lopes de Almeida e por Adelina Lopes Vieira, e uma obra escrita por Olavo Bilac, juntamente com Coelho Neto, intitulada *Contos Pátrios*, publicada no ano de 1904.

Comparando o surgimento da literatura para crianças no contexto inglês e brasileiro, podemos dizer que houve em ambos os casos a influência da adaptação de obras literárias. Apesar de se tratarem de experiências com adaptações de diferentes tipos de literatura – no caso da Inglaterra, literatura nacional, no caso do Brasil, literatura estrangeira – esses momentos se equiparam. Ou seja, foi a prática da adaptação intra e interlingual que levou ao surgimento de uma literatura escrita originalmente para o público leitor infanto-juvenil local inglês e brasileiro, respectivamente.

### 2.2.2. O caso Monteiro Lobato

Monteiro Lobato nasceu em 18 de abril de 1882, em Taubaté, estado de São Paulo. Empreendedor nato, sempre esteve envolvido com negócios, editando e publicando os livros que, em suas mãos, passaram a ser abertamente tratados como produtos a serem comercializados. Em 1918, comprou a *Revista do Brasil*. Era uma revista de cunho nacionalista, que havia sido lançada dois anos antes. Ao comprá-la, Lobato formou a empresa relacionada à Olegário & Cia, que passou se chamar Olegário Ribeiro, Lobato e Cia.. No ano seguinte, as empresas dissolveram-se e originou-se a Sociedade Editora Olegário Ribeiro. Como os negócios prosperavam, em 1920 Lobato criou a Monteiro Lobato e Cia.. Essa companhia se endividou e, para dar sequência aos seus empreendimentos, Lobato a transformou na Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, que tinha como sócios pessoas influentes de São Paulo e acabou por tornar-se a maior editora brasileira da época, dispondo de tecnologias avançadas. Apesar da prosperidade garantida pela venda das obras direcionadas ao público escolar, vários fatos ocorridos em 1924 colaboraram para que a Monteiro Lobato & Cia. fosse à falência no ano seguinte. A conjunção entre as dívidas contraídas para a importação de maquinário, o panorama político desfavorável (Revolução dos Tenentes em São Paulo em julho de 1924), e a seca, que fez com que houvesse racionamento de energia, levando à paralisação da produção, foi fatal para a empresa.

Depois de todos esses acontecimentos, ainda no ano de 1925, Lobato inaugurou uma nova editora a partir do que lhe restou da anterior. Decorridos apenas três meses da falência da Monteiro Lobato & Cia., a Companhia Editora Nacional iniciou suas atividades com a publicação de uma obra traduzida pelo próprio Monteiro Lobato. A obra era *Meu cativoiro entre os selvagens do Brasil*, escrita originalmente por Hans Staden, com o título *Zwei Reisen nach Brasilien*. Já na segunda edição, de 1927, essa obra passaria a chamar-se *Aventuras de Hans Staden*, título muito mais adequado, segundo Monteiro (2002), pois a versão de Lobato

pendia muito mais para a adaptação do que para a tradução, sendo ela a “narrativa de Lobato sobre Hans Staden” (p. 30). Além da alteração no título, foi inserido um longo subtítulo, que deixava transparecer bastante a forma com que a história seria contada: “o homem que naufragou nas costas do Brasil em 1553 e esteve oito meses prisioneiro dos índios tupinambás; narradas por Dona Benta aos seus netos Narizinho e Pedrinho” (MONTEIRO, 2002, p. 30). No prefácio à segunda edição, Lobato ressaltou a importância da obra de Hans Staden, o que justificaria sua escolha em adaptá-la e incluí-la entre os episódios do Sítio:

As aventuras de Robinson Crusóe constituem talvez o mais popular livro do mundo. Da mesma categoria são estas de Hans Staden. Se as de Robinson tiveram a divulgação conhecida, proveio de passarem às mãos das crianças em adaptações conforme a idade, e sempre remoçadas no estilo, de acordo com os tempos. Com as de Staden tal não sucedeu — e em consequência foram esquecidas. Quem lê hoje, ou pode ler, o livro de Defoe na forma primitiva em que apareceu? Os eruditos. Também só os eruditos arrostam hoje a leitura do original das aventuras de Staden. Traduzidas ambas, porém, em harmonia moderna, toante com o gosto do momento, emparelham-se em pitoresco, interesse humano e lição moral. Equivalem-se.

Anos atrás tivemos a idéia de extrair do quase incompreensível e indigesto original de Staden esta versão para as crianças — e a acolhida que teve a primeira edição, bastante larga, leva-nos a dar a segunda. Trazia à guisa de prefácio estas palavras que ainda não são descabidas:

É inestimável o valor das memórias de Hans Staden, o aventureiro alemão que esteve prisioneiro dos tupinambás oito meses durante o ano de 1554. Representam o melhor documento daquela época quanto aos costumes e mentalidade dos índios. Em vista disso Dona Benta não poderia deixar de contar a história de Hans Staden aos seus queridos netos — como não poderão as outras avós e mães deixar de repeti-la aos seus netos e filhos. Para facilitar-lhes a tarefa, damos a público este apanhado, em linguagem bem simples, no qual seguimos fielmente a obra original.

O grande valor do livro de Hans Staden para nós do Brasil é que é o primeiro aparecido no mundo, sobre a nossa terra. A primeira edição foi dada em Marpurgo, na Alemanha, em 1557 — isto é, 57 anos apenas, depois do descobrimento de Pedro Álvares Cabral (LOBATO, 1968, p. 119 e 120, v. 3).

Além disso, nesse texto Lobato defende as adaptações literárias (a atualização das obras e sua adequação ao gosto da época em que é publicada) como uma forma de sobrevivência do original.

A partir do período em que passou em Nova Iorque como adido comercial brasileiro nos Estados Unidos, de 1927 a 1931, Lobato passou a admirar as ideias de Henry Ford e a exploração mineral feita no país. Ele acreditava que se tratavam de modelos eficientes e que

deveriam ser adotados no Brasil para que o país progredisse. Essas e outras posições políticas de Lobato influenciavam a escolha das obras a serem por ele traduzidas e também eram expostas nas obras de sua autoria. Como escritor para adultos, podemos mencionar a crítica feita por meio do personagem Jeca Tatu, em *Urupês* (1918), obra na qual denunciava a situação miserável do homem do campo, gerada pelo descaso do Estado, que não garantia sequer o saneamento básico à população rural. Para falarmos mais profundamente sobre como essa influência se dava no caso das traduções feitas para o público infantil, nos basearemos no que disse John Milton no artigo “The Resistant Political Translations of Monteiro Lobato” (2006).<sup>65</sup>

Enquanto tradutor de obras infantis, Lobato “reestrutura e manipula os trabalhos que traduz para crianças para inserir seu próprio programa social, educacional e político” (MILTON, 2006, p. 493).<sup>66</sup> Para Milton, isso se tornava possível devido à técnica de tradução adotada por Lobato, técnica essa que inclui “[...] a reescritura e a adaptação; ele promove uma linguagem mais simplificada e coloquial que pode ser imediatamente compreendida pelas crianças, o público-alvo, e essa técnica permite as intervenções de cunho ideológico” (MILTON, 2006, p. 493).<sup>67</sup> Lobato sentia-se livre para alterar tanto as traduções destinadas ao público infanto-juvenil, realizando omissões, adições e mudanças estilísticas porque acreditava que “[...] as qualidades 'literárias' não tinham lugar nas obras para as crianças, cujas imaginações deviam ser estimuladas pela linguagem fluente e fácil” (MILTON, 2006, p. 496).<sup>68</sup>

Lobato transformava narrativas como as *D. Quixote*, *Peter Pan* e a de Hans Staden em

<sup>65</sup>Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/25091113>>, acessado em 20 mar. 2012.

<sup>66</sup>Texto original: “Monteiro Lobato reframes and manipulates the works he translates for children to insert his own social, educational, and political program.” Essa e as demais traduções de trechos dessa obra são de nossa autoria.

<sup>67</sup>Texto original: “[...] rewriting and adaptation; he promotes a more simplified and colloquial language that could immediately be understood by children, the target audience, and this technique allows for interventions with an ideological slant.”

<sup>68</sup>Texto original: “[...] 'literary' qualities had no place in works for children, whose imaginations should be stimulated by fluent, easy language.”

episódios da turma do Sítio do Picapau Amarelo, incluindo os personagens do sítio em tramas já conhecidas. Monteiro (2002) diz que o modelo de paráfrase presente na narrativa de Hans Staden e das outras obras que se passam no Sítio do Picapau Amarelo era o seguinte: “O narrador da história era a nossa querida Dona Benta. Sim, a boa vovó do Sítio do Picapau Amarelo, é ela quem conta, com suas próprias palavras, a história de Staden aos netos. Enquanto isso, o narrador Lobato vai contando ao seu leitor como se dá a recepção daquela leitura por Pedrinho, Narizinho, Emília, Visconde e tia Nastácia” (p. 30). As vozes desses diferentes personagens, de acordo com Milton, “refletem diferentes aspectos das crenças do próprio Monteiro Lobato; assim seus métodos de reescritura e tradução alteram o local de enunciação do autor original para Lobato” (MILTON, 2006, p. 499).<sup>69</sup> Milton afirma que esse modelo se repetiu muitas vezes, especialmente a partir da instauração do Estado Novo, constituindo uma forma de resistência ao regime de Vargas: “Obras para crianças, que são geralmente lidas em voz alta, têm uma dupla audiência complexa, aquela do leitor (geralmente um dos pais, o professor, um parente ou outra criança), que está lendo em voz alta, conspirando assim com Monteiro Lobato, e o ouvinte (geralmente uma criança mais nova)” (2006, p. 500).<sup>70</sup>

Suas intervenções nas traduções para o público infantil chegaram ao ponto de tornar o projeto ideológico inserido em suas obras tão visível que “[...] sua tradução de Peter Pan, supostamente inofensiva, tornou-se alvo de censura” (MILTON, 2006, p. 493).<sup>71</sup> Exceto pelo caso da tradução de Peter Pan que acabamos de citar, Milton diz que as traduções de literatura infantil foram aparentemente bem sucedidas enquanto estratégia de resistência à ditadura imposta pelo governo Vargas. Milton diz que isso se deve ao fato de que “[...] é sempre mais

<sup>69</sup>Texto original: “[...] reflect different aspects of Monteiro Lobato's own beliefs; thus his rewriting and translation methods shift the place of enunciation from the source author to Lobato himself.”

<sup>70</sup>Texto original: “[...]Works for children, which are often read aloud, have a complex dual audience, that of the reader (usually a parent, teacher, relative, or older child), who is reading aloud and thereby colluding with Monteiro Lobato, and the listener (usually a younger child).”

<sup>71</sup>Texto original: “[...] his supposedly innocuous translation of Peter Pan became a target for censorship.”

difícil para um sistema ditatorial fazer objeções a afirmações na literatura infantil<sup>72</sup> e enfatiza que o deslocamento causado pelo fato de as histórias serem re-narradas pela Dona Benta dificultava ainda mais a ação da censura (2006, p. 501).

De acordo com dados fornecidos por Denise Rezende Mendes, em *Monteiro Lobato, o tradutor* (2002), Lobato atuou como adaptador e tradutor por cerca de nove anos, período durante o qual adaptou e traduziu aproximadamente setenta e sete obras cujas línguas de origem eram o inglês, o francês e o italiano (p. 12). A atividade reescritora de Lobato contribuiu para a formação da identidade cultural brasileira, pois teve papel preponderante na mudança do francês como principal língua de tradução no Brasil. Segundo Mendes, o volume de obras que foram adaptadas e traduzidas a partir do inglês para o português por Lobato foi muito grande: cerca de 70% do total das obras por ele adaptadas e traduzidas, sendo o restante composto de traduções feitas de maneira indireta, via inglês, a partir do alemão, do francês, do dinamarquês e do italiano. Lobato entendia a tradução como remodelação do original (CAMPOS, OLIVEIRA, 2009, p. 72-73) de modo a adequar os textos traduzidos aos padrões linguísticos e literários vigentes no contexto da língua portuguesa do Brasil: não buscava manter a forma do original, mas provocar o abasileiramento da língua da tradução. Sua prática, portanto, está ligada a procedimentos domesticantes” (CAMPOS, OLIVEIRA, 2009, p.71). Giovana Cordeiro Campos de Mello, em *Assimilação e resistência sob uma perspectiva discursiva: o caso de Monteiro Lobato* (2010), afirma que a atuação de Lobato enquanto tradutor era, quanto à forma, em consonância com o que já afirmamos aqui, domesticante, mas, ao mesmo tempo, no que tange às escolhas das obras a serem traduzidas, era estrangeirizante porque “a fonte das traduções é deslocada para abranger o mundo inteiro” (p. 129). Mello diz que o abasileiramento e a simplificação da linguagem eram características comuns às traduções infanto-juvenis e adultas realizadas por Lobato. Contudo, com base nas pesquisas realizadas por ela até aquele momento, a autora constatou que “[...]”

---

<sup>72</sup>Texto original: “[...] it is always more difficult for a dictatorship to object to statements in children's literature.”

não seria incorreto sustentar que a manipulação do texto-fonte pelo tradutor era realizada com maior liberdade nos textos que se destinavam ao público leitor infanto-juvenil" (p. 167).

De acordo com Monteiro (2002), por gostar muito das adaptações e traduções, quando organizou o conjunto de suas obras para a editora Brasiliense nos anos 1940, Lobato o dividiu em três grupos, foram eles: a literatura feita para o público adulto, a literatura infantil e, em um último grupo, as adaptações e traduções (p. 30). No primeiro grupo, Lobato enquadrava as obras nas quais inseria enredos já conhecidos, adaptando-os ao contexto do Sítio do Picapau Amarelo, como *Aventuras de Hans Staden*. Em sua tese de doutorado, Monteiro retoma o assunto e afirma que "[...] o próprio Monteiro Lobato separou suas adaptações puras (cem por cento paráfrases) para compor a chamada 'terceira série' de suas obras" (2006, p. 136). Do grupo das adaptações constam nove obras: "*Contos de fadas, Contos de Andersen, Novos contos de Andersen, Alice no País das Maravilhas, Alice no País do Espelho, Contos de Grimm, Novos contos de Grimm, Robinson Crusó e Robin Hood*" (p. 30).

As circunstâncias em que Lobato atuou como tradutor fizeram dele um caso totalmente diverso de seus sucessores. Como percebeu Oliveira (2006, p. 170-171), Lobato, nos termos Lefevere (1992), atuou em um contexto de patronagem não-diferenciada, pois todos os três componentes da patronagem estavam concentrados em sua pessoa: os de cunho ideológico (ele decidia quais obras seriam adaptadas e traduzidas), econômico (era editor, das obras que adaptava e traduzia) e de status (a sua fama como escritor dava aval aos textos que adaptava e traduzia).

Desde o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, as importações a partir da Europa foram dificultadas. Com isso, o processo de substituição dos produtos importados pelos nacionais foi acelerado, as fábricas de papel e gráficas nacionais se desenvolveram. Todas as etapas de produção de um livro, desde a fabricação do papel, já eram feitas nacionalmente. As gráficas eram responsáveis pela impressão de jornais, revistas e outros

produtos, produzindo livros apenas no tempo restante. Entre os que ajudaram no início do desenvolvimento do setor gráfico brasileiro, muitos eram profissionais estrangeiros, que vieram da Europa fugindo da Primeira Guerra Mundial. No entanto, foi apenas com Lobato que a publicação de livros foi modernizada. De acordo com Monteiro (2002), ele foi o primeiro a montar uma empresa com equipamentos específicos para produzir livros e foi responsável, entre os anos de 1918 e 1925, pela transformação do mercado editorial do Brasil (p. 24).

Assim, preocupava-se com todos os aspectos a eles pertinentes: produção, distribuição, divulgação e venda. Como disse Monteiro (2002), “para Lobato, planejamento industrial, criação artística e comércio com objetivo de lucro não eram atividades estanques, não estavam separadas por barreiras intransponíveis” (p. 28). O título da obra deveria ser escolhido de forma a atrair o público. Esse preceito Lobato não apenas aplicava a seus livros, mas aconselhava os que publicavam em sua editora para que também o fizessem. A qualidade das obras de suas editoras vinha demonstrada logo de início, em seu aspecto físico: investiu na importação de maquinário moderno e adequado para a impressão de livros e desfrutou de toda a qualidade técnica por ele proporcionada. As obras de suas editoras eram diferenciadas: capas coloridas, ilustrações atraentes. Lobato também trabalhava para que os livros produzidos fossem divulgados em seu lançamento por meio da publicação de críticas e resenhas, bem como em anúncios que ocupavam, muitas vezes, uma página inteira em jornais de ampla circulação. Os anúncios em jornais já eram, àquela altura, um instrumento de promoção de vendas bastante comum, mas “[...] em 1918 ainda era considerado uma afronta à dignidade de um livreiro respeitável” (HALLEWELL, 1985, p. 250). Como já dissemos, Lobato considerava seus livros como mercadorias iguais a todas as outras, e não se importou com essa convenção.

Quando comprou a empresa Revista do Brasil, no ano de 1918, havia em no Brasil

muito poucas livrarias, no máximo quarenta delas. Lobato sabia que as limitações na distribuição de seu produto impediriam muitas vendas, dificultando o crescimento de sua empresa. Então, utilizou-se de uma estratégia ousada. Informou-se com agências de correio, prefeituras e outras instituições do país inteiro sobre os pontos de comércio confiáveis que poderiam vender seu produto: os livros de sua editora. Conseguiu mil e duzentas indicações e então redigiu uma circular, destinando-a a esses comerciantes. Todos os comerciantes contatados aceitaram vender seus livros sob regime de consignação e, assim, as obras por ele editadas começaram a ser comercializadas nos mais diversos tipos de estabelecimentos, desde bancas de jornais até açougues (MONTEIRO, 2002, p. 25-26).

Essa primeira intervenção de Lobato no mercado de livros fez com que eles se tornassem um produto mais popular. Passaram a circular em áreas nas quais não existiam livrarias: em meio ao povo, no comércio varejista, e não apenas entre aqueles já acostumados a adquirir livros. No entanto, a grande realização de Lobato enquanto editor veio um pouco depois, em 1920. Por meio de seu empreendedorismo, a editora Revista do Brasil já havia progredido e se tornado a editora e gráfica Monteiro Lobato & Cia.. Nesse ano, o escritor publicou sua primeira obra destinada ao público infantil, *A Menina do Narizinho Arrebitado*, cuja primeira tiragem, de acordo com Hallewell (1985, p. 259), foi de 50.500 exemplares. Era um número muito alto, que praticamente igualava-se ao total de livros produzidos no ano anterior pela sua editora. Assim, para conseguir vendê-las, além de utilizar-se de anúncios em destaque nos jornais, Lobato inventou um tipo de divulgação. Enviou, de forma totalmente gratuita, 500 exemplares da obra às escolas, onde estavam as crianças, que eram o público leitor por ele visado, e o professorado, uma voz importante, legitimadora do que deve ou não ser incluído na formação delas. Durante as visitas que o governador do estado de São Paulo Washington Luiz fez para inspecionar as escolas, notou que as crianças liam aquela obra com muito gosto. Resolveu disponibilizá-la para outras escolas e, assim, realizou a compra de 30

mil exemplares. A partir daí, as vendas desse e de outros livros infantis publicados pela editora de Lobato fluíram:

Ao mesmo tempo que escrevia seus livros para crianças Lobato estimulou outros autores a submeterem originais para publicação, e lançou traduções como a do *The Happy Prince*, de Oscar Wilde, e versões dos *Contos de fadas* de Grimm, *As viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoe* e *Dom Quixote*, baseadas nas traduções anteriores portuguesas publicadas pela Garnier e pela Laemmert, mas com a linguagem cuidadosamente modernizada e abasileirada (HALLEWELL, 1985, p. 260).

Iniciou-se, assim, a tradição da divulgação escolar no contexto brasileiro, pois, observando seu êxito comercial, outras editoras passaram a utilizar a mesma estratégia.

Lobato sabia do grande mercado que era a escola. A venda de obras infantis nesse segmento permitia uma rentabilidade alta e imediata e com um fator de risco muito baixo. De acordo com Hallewell (1985, p.261), ao contrário do que ocorreu nos “primeiros anos de atividade editorial de Lobato”, no final do ano de 1923, com a depressão do pós-guerra, houve a desvalorização da moeda brasileira e a crise financeira se instalava, atingindo fortemente o mercado editorial. Para driblar os efeitos negativos sobre suas vendas, Lobato passou a “[...] cortar em literatura, de modo que, em 1924, invertendo sua política original, começou a limitar-se a nomes já conhecidos e a traduções. Os livros didáticos passaram a dominar seu programa editorial: 'O bom negócio é o didático. Todos os editores começam com a literatura geral e por fim se fecham na didática’” (Hallewell, p. 262).

É por tudo o que foi exposto que o nome de Lobato surge tão forte quando falamos da nacionalização da literatura infantil. Foi seu trabalho de escritor, de editor, de adaptador e de tradutor que fez com que esse processo se desenvolvesse em sua plenitude. Por caminhos inusitados para a época, ele conseguiu fazer com que muitas das crianças brasileiras pudessem ler “livros escritos por um brasileiro, para crianças brasileiras, editados e impressos no Brasil, distribuídos de forma massificada (para os padrões da época) e fartamente consumidos pelo público escolar” (MONTEIRO, 2002, p. 28).

Apesar de utilizar a literatura para ensinar assuntos de diversos campos do conhecimento para as crianças, vemos que ela está, na visão de Lobato, muito ligada à diversão, ao prazer e à imaginação. Suas obras infantis e suas adaptações e traduções eram escritas em linguagem descomplicada e atual e ele buscava fazer com que as edições fossem esteticamente atraentes. Além desses recursos, nas obras que constituem a série que se passa no Sítio do Picapau Amarelo, incluía outros 'apelos para as crianças: apropriava-se de personagens que já haviam caído no gosto delas para construir suas narrativas.

### 2.2.3. O caso Paulo Mendes Campos

Quando se iniciou a ditadura militar brasileira, em 1964, a indústria editorial nacional já estava consolidada. A partir da década de 1970, a venda de adaptações, feita em conjunto com a venda dos livros didáticos para o governo, tornou-se um negócio de lucro certo para as editoras brasileiras. Em 1966, foi criada a Comissão Nacional do Livro Técnico e Didático (COLTED), que incentivava a produção de adaptações escolares por meio do investimento maciço feito pelo Ministério da Educação e Cultura e pela Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional (*United States Agency for International Development – USAID*). Outros fatores que reforçaram a venda de livros didáticos e paradidáticos no contexto brasileiro durante as décadas de 1960 e 1970 foram o crescimento populacional e a massificação do ensino público. De acordo com Monteiro (2002), a taxa de analfabetismo, que em 1960 chegava a 46%, caiu para 29% no final dos anos 1970. Esses fatores em conjunto fizeram com que de 1969 a 1973 a produção brasileira de livros triplicasse, nos colocando entre os dez países com maior produção editorial do mundo. Os livros didáticos e paradidáticos garantiam o crescimento do mercado editorial durante o período conhecido como “milagre econômico brasileiro”, com vendagem acima de 100 milhões de exemplares ao ano (MONTEIRO, 2002, p. 49).

Como nos informa Monteiro (2002), diante desse surpreendente crescimento da indústria editorial brasileira em virtude da expansão do mercado-escola, surgiu a necessidade da profissionalização na produção das obras destinadas a esse público. A editora Tecnoprint era a líder do mercado de adaptações escolares nessas décadas (1960 e 1970), momento em que se moldou a forma com que essas obras são, até hoje, divulgadas e vendidas. Como um atrativo para os leitores, e em busca de garantir a qualidade das adaptações, a Tecnoprint contratou escritores já conhecidos do público para produzi-las. Nessa safra de adaptadores, podemos citar nomes importantes como os de Carlos Heitor Cony, Rubem Braga e Paulo Mendes Campos. Para esses escritores, a produção de adaptações escolares representava não apenas uma forma de sobrevivência financeira, como também uma maneira de não se envolver em problemas com o governo. Durante esses anos de repressão, muitos escritores tiveram suas obras censuradas e foram até mesmo exilados por contestarem os posicionamentos do governo em seus livros.

O escritor mineiro Paulo Mendes Campos nasceu em Belo Horizonte, em 28 de fevereiro de 1922. Foi cronista, poeta e redator, tendo trabalhado em diversos jornais, fez textos para o cinema e escreveu roteiros para a televisão. Atuou também em diversos cargos como servidor público, o que, segundo ele, lhe trouxe a segurança financeira para “criar uma família e alguma literatura” (CAMPOS, 2001, p. 85 *apud* PAIVA, 2010, p. 16).

Segundo Monteiro (2006), Paulo Mendes Campos iniciou sua carreira de adaptador de forma análoga à do também escritor e cronista Carlos Heitor Cony. Nas décadas de 1960 e 1970, ambos já produziam adaptações para o público escolar na Technoprint (atual Ediouro). Os escritores adaptaram muitas obras para a coleção *Elefante* dessa editora, coleção que é chamada hoje em dia de *Clássicos para o jovem leitor*, e, depois, passaram a produzir adaptações para a série *Reencontro*, da Scipione (p. 51). De acordo com os dados que recolhemos durante a pesquisa feita para a realização da monografia intitulada *Tradutores*

*Mineiros*: o Caso de Paulo Mendes Campos (2010), a maioria das 17 adaptações<sup>73</sup> por ele produzidas era de obras de ficção direcionadas para o público infanto-juvenil e escritas originalmente em inglês. A publicação dessas adaptações se deu, em sua totalidade, por meio de editoras especializadas em adaptações escolares: a Ediouro foi responsável pela publicação da grande maioria delas, 13 obras, e a Scipione publicou as 4 obras restantes. Ambas as editoras interessavam-se e atuavam no mercado-escola por meio da venda de adaptações feitas de acordo com as especificidades linguísticas desse público (infanto-juvenil). Tratava-se de obras clássicas de autores como Shakespeare, Jane Austen, Julio Verne e Gustave Flaubert (PAIVA, 2010, p. 34). Do total de adaptações, 11 eram obras adaptadas a partir do inglês e apenas 6 eram provenientes do francês. Isso demonstra um reflexo da mudança da língua de cultura no Brasil sobre as obras adaptadas, pois, desde 1930, o francês já vinha perdendo espaço para o inglês. Por sua vez, a adaptação de obras originárias de países de língua inglesa ajudou para que essa situação se fortalecesse.

Como reconhecimento pela sua atuação enquanto adaptador de obras para o público infanto-juvenil, Paulo Mendes Campos recebeu diversos prêmios durante sua carreira, entre eles o Prêmio Jabuti, em 1989, pela adaptação da obra de Guy de Maupassant *Bola de Sebo e outras histórias*; menção honrosa, em 1988, como melhor tradutor de obra literária pela adaptação de *Bouvard e Pécuchet* de Gustave Flaubert. Em 1990, foi contemplado com o prêmio Monteiro Lobato, concedido pela Fundação Nacional de Livros Infanto-juvenis, pela adaptação da obra de Alphonse Daudet *Cartas do meu moinho* (PAIVA, 2010, p. 34-35).<sup>74</sup>

De acordo com Monteiro (2006), nas adaptações escolares realizadas depois dos anos 1960 (caso das obras adaptadas por Paulo Mendes Campos), o adaptador não dispunha da mesma liberdade que seus predecessores, devido às leis de *copyright*, que se tornaram mais

---

<sup>73</sup>Conseguimos identificar que 10 das 17 obras citadas tratavam-se de adaptações. Não obtivemos acesso a todas elas, mas, “pelo histórico de publicações de adaptações escolares pela Ediouro, inferimos que as outras 6 narrativas foram provavelmente adaptadas com o mesmo propósito” (PAIVA, 2010, p. 37).

<sup>74</sup>Todas as obras premiadas foram publicadas na série *Reencontro*, da Scipione.

rigorosas, e à exigência que o governo fazia quanto ao número de páginas dessas adaptações. John Milton, em *O Clube do Livro* (2002), diz que “a obra original será ou não cortada de acordo com o mercado visado pela tradução” (p. 93). No caso das adaptações escolares, elas deveriam ser breves, enquadrando-se no número de páginas requisitado pelo governo em seus editais, para que os custos de produção e de distribuição fossem menores.

Muitas das adaptações publicadas nos anos em que Paulo Mendes Campos atuou enquanto adaptador podem ser consideradas, de acordo com a terminologia apresentada por John Milton, como condensações disfarçadas. São chamadas assim porque eram vendidas ao público como se fossem traduções do original, mas eram na realidade adaptações que, por questões econômicas, diminuía bastante o texto original (2002, p. 94). Apesar de possuir características semelhantes (ter sido publicada pela Ediouro e ter um número reduzido de páginas), a adaptação de Paulo Mendes Campos por nós analisada em nossa monografia, *Orgulho e Preconceito* (1970), feita a partir de *Pride and Prejudice* (inserir o ano de publicação do original), de Jane Austen, não se trata de uma condensação disfarçada. Nesse caso, consta na capa da publicação a informação “texto em português de Paulo Mendes Campos, recontado da obra original de Jane Austen”; portanto ela se enquadra no que Milton considera uma condensação explícita (PAIVA, 2010, p. 61). Para que essa adaptação pudesse ser inserida na coleção *Calouro Maior* da Ediouro, pela qual foi publicada, muitos cortes foram realizados. É relevante dizer que Paulo Mendes Campos atuou apenas na adaptação ou tradução intralingual da obra, já que ela se trata de uma condensação feita a partir de uma condensação interlingual anterior, realizada por Nair Lacerda (MILTON, 2002, p. 111).

Além de estar explícito na obra em questão que ela se trata de uma condensação, há um fator que faz com que ela seja considerada, logo de início, uma adaptação. Houve uma mudança de gênero em relação à obra original (segundo Sanders (2006), essa é uma das características presentes na maioria das adaptações e de acordo com Bastin (1998), a

necessidade de se mudar o gênero de uma obra literária constitui uma das motivações para que ela seja submetida a uma adaptação): de uma obra dirigida a um público adulto, mais maduro, ela passou, por meio de diferentes procedimentos, a ser uma obra direcionada ao público infanto-juvenil. De acordo com os pensamentos de Bastin, o tipo de adaptação realizada nesse caso foi a global, pois, no decorrer da obra, foram utilizadas várias técnicas de resumo, paráfrase e omissão para que ela se adequasse aos parâmetros exigidos pela licitação do governo e pudesse, assim, ser vendida em grandes tiragens. No trecho da obra que selecionamos para analisar, referente ao capítulo 1 do texto em português, pudemos perceber o quanto a extensão da obra foi diminuída. Essa parte do texto adaptado corresponde aos capítulos 1 e 2 do original, além do primeiro parágrafo do terceiro capítulo da obra original (PAIVA, 2010, p. 62).

Identificamos como estratégias utilizadas nesse momento da adaptação a omissão e a equivalência situacional. Como exemplo de equivalência situacional, citamos a tradução da forma com que a esposa se dirige ao marido, “Mr. Bennet”, por apenas “Bennet”: “com esta escolha, perde-se um traço da época retratado por Jane Austen, o modo como se davam as relações dentro de uma família da época e qual era o lugar da mulher nesta família patriarcal” (PAIVA, 2010, p. 62). Por meio da omissão desse termo, foi perdida a formalidade que havia na relação do casal e a posição submissa que sua utilização denuncia. Com o apagamento desse traço, a obra tornou-se mais próxima da realidade do leitor. No decorrer do texto analisado, foram omitidas expressões, falas e até mesmo diálogos inteiros, fazendo com que alguns dos efeitos pretendidos nesses momentos do texto desaparecessem.

Como já dissemos, a forma com que Paulo Mendes Campos trabalhou o texto analisado encontrava-se limitada pelas exigências da editora para que a obra participasse da coleção *Calouro Maior* e pudesse ser vendida ao governo. Assim, interessava a ele reduzir o volume de páginas, priorizando o enredo da obra original, em detrimento da forma (narrativa-

fábula). No mercado editorial daquela época (no qual eram comuns até mesmo as adaptações disfarçadas), não se esperava que os escritores-tradutores produzissem nada além de textos domesticantes, que fossem fluentes, dando a impressão de que não se tratavam de obras estrangeiras, mas escritas originalmente em português brasileiro (PAIVA, 2010, p. 63-64).

Devemos lembrar, ainda, que as adaptações de Paulo Mendes Campos estavam de acordo com os propósitos a que se destinavam, ou seja, serem lidas de forma agradável pelos jovens, servindo como “uma leitura introdutória aos clássicos, apresentando-lhes autores de língua inglesa e francesa” (PAIVA, 2010, p. 66).

**CAPÍTULO 3:**  
**O PROJETO DE FORMAÇÃO DE NEOLEITORES NO**  
**BRASIL**

O capítulo final desta dissertação tem por objetivo falar sobre um movimento que é bastante recente para a história da adaptação no contexto brasileiro: o surgimento das adaptações de clássicos da literatura universal e nacional para o público neoleitor. Começaremos por esclarecer quem é esse novo público leitor, com base nas informações contidas no boletim da Secretaria de Educação a Distância (Ano XX boletim 08 - Julho 2010).<sup>75</sup>

Em um segundo momento, faremos considerações sobre a coleção *É só o Começo*, da editora L&PM, à qual pertencem as primeiras adaptações interlinguais e intralinguais que foram escritas especificamente para esse público-alvo. Entre as várias obras publicadas nessa coleção, selecionamos *O Cortiço*, adaptação feita por Fábio Pinto a partir do livro homônimo de Aluísio Azevedo (1890), a fim de proceder a uma análise comparativa com a obra original. As observações serão pautadas nas reflexões de Georges L. Bastin (1998) sobre os procedimentos próprios da adaptação, que foram expostos no primeiro capítulo desta dissertação.

Em sua última etapa, este capítulo, a exemplo do que ocorreu no capítulo anterior, apontará para o surgimento de um novo gênero literário, condicionado pela prática de adaptações literárias no contexto brasileiro, dessa feita, adaptações intralinguais.

### 3.1. QUEM É O NEOLEITOR

O termo neoleitor refere-se aos jovens, adultos e idosos em processo de alfabetização, recém-alfabetizados, ou que já aprenderam a ler há bastante tempo, mas que não adquiriram o hábito da leitura e que, portanto, precisam desenvolvê-lo. No boletim da Secretaria de Educação a Distância,<sup>76</sup> encontramos uma definição que leva em conta diferentes aspectos

---

<sup>75</sup>Disponível em: <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/10273208-LiteraturaNeoleitor.pdf>>, acessado em 21 abr. 2012.

<sup>76</sup>Disponível em: <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/10273208-LiteraturaNeoleitor.pdf>>, acessado em 21 abr. 2012.

para a caracterização do(s) neoleitor(es):

Vindos das classes populares em busca da escrita, os alfabetizandos e alfabetizadas, mesmo que morando na zona urbana, [os neoleitores] trazem consigo uma história bastante vinculada ao mundo rural; além disso, sobrevivem em subempregos em que os baixos salários e a subserviência prevalecem; cada vez mais, os idosos têm buscado alfabetizar-se; as mulheres são em maior número, muitas vezes motivadas pela necessidade de ajudar os filhos nas tarefas escolares; o processo de alfabetização pelo qual passam ainda se baseia, de um modo geral, em atividades de memorização, o que os leva à ideia de que ler é decodificar (p. 7).

Ou seja, os neoleitores geralmente vêm de classes marginalizadas da sociedade. Na definição fornecida acima, são relacionados aos subempregos, nos quais ficam em posição de subserviência (e muitas vezes nem sequer são notados por aqueles a quem servem, o uniforme de trabalho os torna invisíveis), condenados, na maioria das vezes, a uma baixa qualidade de vida, pois ganham salários insatisfatórios. Esses fatores não só causam dificuldades que podem ser percebidas de uma maneira mais objetiva – como a falta de tempo para estudarem e a falta de recursos para adquirirem livros, talvez até a falta de meios para irem à escola – como certamente pesam sobre a autoestima desses sujeitos. Essas pessoas, já experientes, em função do que vivenciaram, geralmente viveram guiando-se apenas pela oralidade, pelas imagens e estão, agora, se iniciando na leitura escrita.

Entre os neoleitores, os níveis de domínio da linguagem escrita são bastante variados, o que eles têm em comum, conforme dito no boletim da Secretaria de Educação a Distância, é “o fato de estarem iniciando a construção de um acervo de leitura de textos escritos, e terem pouca experiência de leitura sem a mediação do outro (o alfabetizador)” (p. 7). De acordo com Elisiani Vitória Tiepolo, no artigo “Neoleitores no Brasil alfabetizado”,<sup>77</sup> a concepção de leitura dos neoleitores está vinculada à oralização dos textos escritos:

Fazem uma leitura lenta, entrecortada, com interrupções, cometem omissão de palavras, de trechos, trocam palavras, fazem pseudoleitura (procuram adivinhar o que está escrito). Evocam conhecimentos prévios para preencher lacunas na leitura e, nesse processo, muitas vezes ouvem mais o que já sabem sobre o tema do que o

<sup>77</sup>Disponível

em:

<[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=751&Itemid=>](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=751&Itemid=>), acessado em 05 de out. de 2012.

option=com\_docman&task=doc\_download&gid=751&Itemid=>, acessado em 05 de out. de 2012.

que o texto diz. Não costumam reler, retomar o texto em busca de informações não retidas na memória. Apreendem o tema, mas têm dificuldade de reproduzi-lo oralmente, falando de experiências próprias relacionadas ao tema. Têm dificuldade com o discurso metalinguístico, ou seja, em pensar o próprio processo de leitura. A leitura é mais orientada pelo interesse expressivo do que pelo analítico: há a preferência maior pela informação conhecida/prévia/evocada do que pela nova (p. 4).

Embora faça essas afirmações mais generalizadas sobre a leitura do neoleitor, Tiepolo diz que as habilidades de leitura desse grupo são heterogêneas e que para que possamos entender melhor quem são os neoleitores brasileiros, é necessário saber os dados nacionais “[...] sobre a leitura e alfabetização entre os maiores de 15 anos” (p. 1). Para nos apresentar essas informações, a autora baseia-se nos resultados do INAF (Indicador Nacional de Alfabetismo Funcional) realizado no ano de 2007. Essa pesquisa indica a situação dos cidadãos com idade entre 15 e 64 anos, os indivíduos que responderam a pesquisa há habitantes de todas as regiões do Brasil, tanto da zona urbana quanto da zona rural. Os níveis de leitura foram divididos quatro: analfabetismo, alfabetismo nível rudimentar, alfabetismo nível básico e alfabetismo pleno. Tiepolo define as habilidades de leitura correspondentes a cada um deles:

- Analfabetismo: “corresponde à condição dos que não conseguem realizar tarefas simples que envolvem a leitura de palavras e frases ainda que uma parcela destes consiga ler números familiares (números de telefone, preços etc.)” (p. 1);
- Alfabetismo nível rudimentar: “corresponde à capacidade de localizar uma informação explícita em textos curtos e familiares (como um anúncio ou pequena carta), ler e escrever números usuais e realizar operações simples, com o manusear dinheiro para o pagamento de pequenas quantias ou fazer medidas de comprimento usando a fita métrica” (p. 1);
- Alfabetismo nível básico:

    pessoas classificadas neste nível podem ser consideradas funcionalmente alfabetizadas, pois já leem e compreendem textos de média extensão, localizam

informações mesmo que seja necessário realizar pequenas inferências, leem números na casa dos milhões, resolvem problemas envolvendo uma sequência simples de operações e têm noção de proporcionalidade. Mostram, no entanto, limitações quando as operações requeridas envolvem maior número de elementos, etapas ou relações (p. 1-2).

– Alfabetismo nível pleno:

Suas habilidades não mais impõem restrições para compreender e interpretar elementos usuais da sociedade letrada: leem textos mais longos, relacionando suas partes, comparam e interpretam informações, distinguem fato de opinião, realizam inferências e sínteses. Quanto à matemática, resolvem problemas que exigem maior planejamento e controle, envolvendo percentuais, proporções e cálculo de área, além de interpretar tabelas de dupla entrada mapas e gráficos (p. 2).

Por meio das descrições das habilidades relacionadas a cada um desses níveis de letramento, podemos perceber de maneira mais objetiva em que medida os indivíduos que não foram plenamente alfabetizados são privados de compreender elementos que muitas vezes estão presentes em seu cotidiano. Para muitas situações o indivíduo que não foi plenamente alfabetizado encontra soluções, por exemplo, quando tem de ir a algum lugar. Ele pode até não saber ler as placas, mas orienta-se no espaço de uma maneira mais concreta, observando os elementos que estão à sua volta (casas, prédios, parques, árvores...), e consegue assim chegar ao endereço desejado. Mas existem muitas situações em que não há como substituir o texto escrito e é nesse tipo de situação que esse indivíduo passa a depender da ajuda de terceiros. Produzimos um gráfico para representar as porcentagens referentes a cada nível de alfabetismo apresentadas pelo estudo:

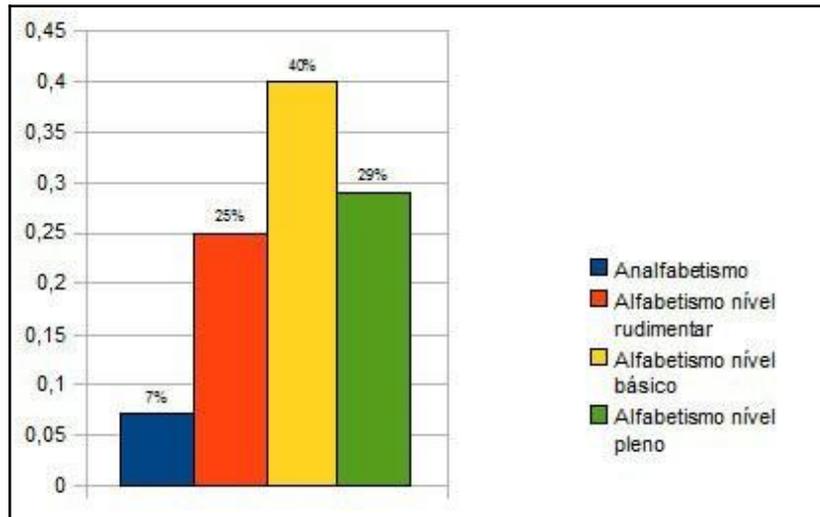


Gráfico 1: Níveis de alfabetismo  
Fonte: IFAP 2007

Como podemos notar pelos dados presentes no gráfico, a quantidade de indivíduos incapazes de ler ou de ler com autonomia textos que exijam um pouco mais deles é muito grande. O número de analfabetos, a despeito das inúmeras políticas de erradicação do analfabetismo, corresponde a 7% da população que respondeu à pesquisa, um número ainda muito alto, se levarmos em consideração que a porcentagem de indivíduos que são plenamente alfabetizados é de 29%.

A importância de fornecer aos neoleitores obras de literatura que os atraiam é imensa, pois, como é afirmado no trecho que Eiterer e Lima citam a partir de Medeiros (2002), por meio delas os neoleitores têm a chance de desenvolver e estabelecer o hábito de ler e, além disso ampliam seus horizontes:

A formação do leitor de EJA [Ensino de Jovens e Adultos], a partir dos textos literários, pode conferir um novo aspecto à mera alfabetização funcional. A leitura da literatura possibilita ao alfabetizando um novo processo de construção de conhecimento, que é emancipador, justamente, porque considera também a sua interpretação. O significado atribuído pelo adulto à obra artística nasce a partir do seu conhecimento de mundo, já que ele, na maturidade da vida, tem, certamente, uma vasta bagagem de outras leituras (MEDEIROS, p.77, 2002 apud EITERER e LIMA, s.d.).

Sem a prática regular de leitura, grande parte deles acaba retornando ao analfabetismo. Os

números são preocupantes: de acordo com os dados do Ministério da Educação apresentados na matéria intitulada “Obras para o Adulto que Aprendeu a ler Agora”, do jornal *O Estado de São Paulo*, dentro do período de quatro anos depois de deixarem a escola cerca de 60% dos recém-alfabetizados acabam voltando ao analfabetismo.<sup>78</sup>

Uma das iniciativas do Ministério da Cultura (Minc) para aproximar a leitura da realidade do neoleitor é a criação de círculos de leitura nos quais a comunidade realiza a leitura mediada de diversos tipos de textos, discute os assuntos propostos pelos textos em conjunto e também é convidada a escrever seus próprios textos. Esta ação se dá por meio do projeto Mais Cultura, que promove a seleção dos agentes de leitura (que são os mediadores de leitura)<sup>79</sup> e de articuladores de leitura (que têm por função organizar e avaliar os agentes de leitura), ambos recebem bolsas de complementação de renda dos governos estaduais e do governo federal. Os círculos e pontos de leitura são criados em áreas afastadas, comunidades rurais, bairros de baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), de baixo Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB), etc., levando a leitura para aqueles que não tinham acesso. Em algumas áreas, além de uma determinada quantidade de livros, os agentes de leitura contratados pelo governo recebem uma bicicleta como instrumento de trabalho, atuando assim não só como mediadores da leitura, mas também como um tipo de biblioteca ambulante. Os agentes de leitura são jovens de 18 a 29 anos que estão concluindo o ensino médio ou que já o concluíram. Há nos editais uma preferência por selecionar candidatos que morem em bairros de condições similares às do público visado pelo projeto e jovens cujas famílias são beneficiadas pelo programa Bolsa Família.

A partir do que afirmaram Ediany Aparecida Pereira Lima (FaE/UFMG) e Carmem

---

<sup>78</sup>Disponível no endereço <[http://www.sinpeem.com.br/lermais\\_materias.php?cd\\_materias=568](http://www.sinpeem.com.br/lermais_materias.php?cd_materias=568)>, acessado em: 10 set. 2012.

<sup>79</sup>Disponível nos endereços:

<[http://www.saobernardo.sp.gov.br/dados2/GSC/AgentesLeitura2013/Edital\\_SC\\_002\\_2013\\_Leitura.pdf](http://www.saobernardo.sp.gov.br/dados2/GSC/AgentesLeitura2013/Edital_SC_002_2013_Leitura.pdf)> e <<http://www.fpc.ba.gov.br/incentivo-ao-trabalho-de-agentes-de-leitura-em-zonas-rurais-foram-os-destaques-do-projeto-mais-cultura-em-2012/>>, ambos acessados em: 30 out. 2013.

Lúcia Eiterer (FaE/UFMG) no artigo “Acervo literário destinado ao público da EJA: coleções *Palavra da Gente*, *É só o Começo* e *Literatura para Todos*”, podemos dizer que a produção e distribuição das obras voltadas para neoleitores pelo Ministério da Educação como um complemento às suas ações de promoção à leitura ocorreu somente a partir do ano de 2003 com as coleções *Palavra da Gente* e *É só o Começo*.

A coleção *Palavra da Gente* era composta de 24 obras que eram organizadas de acordo com o gênero em seis volumes: volume 1: ensaio ou reportagem; volume 2: crônicas e contos; volume 3: textos da tradição popular; volume 4: antologia poética brasileira; volume 5: peça teatral e volume 6: biografia ou relato de viagem. Um dos problemas apontados pelas autoras do artigo em relação a essa coleção é que parece não haver um critério para a escolha dos autores incluídos, coexistem nelas autores brasileiros e internacionais, autores muito e pouco conhecidos.

Já a coleção *É só o Começo*, em 2003, depois de ter alguns poucos exemplares distribuídos entre alunos do EJA, foi interrompida. Naquele momento, ela era uma coleção formada apenas por obras clássicas nacionais adaptadas e o Ministério da Educação a abandonou.

### 3. 2. *O CORTIÇO*: UMA ADAPTAÇÃO INTRALINGUAL PARA O PÚBLICO NEOLEITOR

A primeira iniciativa de uma editora comercial para a produção de uma literatura para neoleitores se deu por meio das adaptações. A Editora L&PM, com o financiamento da iniciativa privada, de instituições como o SESI e a UNESCO e de secretarias de educação de vários estados, produziu e distribuiu mais de 200 mil livros da coleção *É só o Começo* em todo o Brasil. Essa coleção de adaptações voltadas para o neoleitor conta, no momento, com doze obras. Metade delas é composta de adaptações de clássicos universais: *Dom Quixote*,

*Frankenstein, Hamlet, O Médico e o Monstro, Robinson Crusó e Romeu e Julieta* – feitas a partir dos textos originais em língua inglesa e espanhola, sendo, portanto, adaptações interlinguais. A outra metade é constituída de adaptações de clássicos da literatura brasileira: *A Escrava Isaura, Garibaldi e Manoela, O Alienista, O Cortiço, O Guarani* e *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* – adaptações intralinguais, realizadas a partir dos originais já em língua portuguesa.

O processo de adaptação dos originais é descrito pelo diretor do projeto, Luís Augusto Fischer, pelo escritor Paulo Seben e pelo secretário de cultura de Porto Alegre, Sergius Gonzaga, na entrevista<sup>80</sup> que se encontra transcrita ao final desta dissertação (vide Anexo 1). O adaptador, que em geral é também escritor, reduz a extensão do texto significativamente. Depois, lista as barreiras culturais presentes no texto, elementos que deverão, portanto, ser explicados de alguma forma para o leitor. Além do aspecto cultural, ao reescrever, o adaptador deve levar em conta as dificuldades que podem ser causadas pelo vocabulário e pela sintaxe da obra original e fazer, portanto, as substituições e simplificações necessárias. É uma revisão sociolinguística do texto condensado, uma intervenção que visa manter os dados, a narrativa e limpar ao máximo as possíveis dificuldades do texto. O texto passa pela leitura de outro profissional da área literária, que deve observar se ainda há alguma complexidade a ser retirada do texto e, finalmente, é repassado a um linguista. O linguista aplicará no texto modelos matemáticos que visam manter uma certa homogeneidade na escolha dos vocábulos no decorrer da obra para facilitar a compreensão e diminuir a variedade de vocabulário presente no texto e retirará os empecilhos que ainda tiverem permanecido nele. É como um processo de pasteurização do texto, mas nem todos os complicadores podem ser retirados. Enquanto desenvolvem essas etapas, os profissionais detectam vocábulos e referências cuja permanência é indispensável para a obra. Para mantê-los e fazer com que o público-alvo os entenda, a estratégia utilizada é a inserção de notas para explicarem os seus significados ou,

---

<sup>80</sup>Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=Y0t4\\_cnThcg](http://www.youtube.com/watch?v=Y0t4_cnThcg)>, acessado em 05 mar. 2013.

por exemplo, de mapas para dar conta de uma referência espacial. O passo seguinte é uma revisão gramatical, que é seguida de uma leitura que contrapõe original e adaptação para avaliação e controle da qualidade do texto final.

Escolhemos analisar os procedimentos em função de sua relevância [da obra original] dentro da literatura brasileira e porque trata-se de uma adaptação intralingual, que é vista ainda com muito preconceito no contexto brasileiro. A publicação da obra original de *O Cortiço* data de 1890. Segundo dados extraídos dos comentários de apoio à leitura da obra feitos por José de Nicola (1995), Aluísio Azevedo pretendia que essa fosse a primeira obra a formar seu maior projeto literário, a ser composto de cinco livros e intitulado *Brasileiros Antigos e Modernos* (as obras subsequentes chamariam-se *A Família Brasileira*, *O Felizardo*, *A Loureira* e *A Bola Preta*). No entanto, o projeto não ultrapassou o primeiro volume.

Mesmo sem haver datas citadas no decorrer do enredo desse romance, podemos notar que a história se passa na década de 1880 (terminando no ano de 1887), período que antecede à Abolição da Escravatura (1888) e à Proclamação da República (1889). O enredo se desenvolve no Rio de Janeiro, cidade que era, naquele momento, a capital do Império do Brasil.

Segundo Nicola, na crônica “Casa de Cômodos”, que foi publicada anos antes d' *O Cortiço*, Azevedo já revelava seu interesse pela figura do dono de casa de cômodos e dos habitantes dessas moradias coletivas, e já apresentava os perfis dos dois tipos. O senhorio é caracterizado como o estrangeiro que vem para o Brasil para continuar a trabalhar na mesma profissão que já exercia em seu país e que, no entanto, percebendo a grande demanda por moradias baratas na capital federal, passa a alocar cômodos a fim de enriquecer sem esforço.

Os moradores são pessoas que não têm o suficiente para pagar um aluguel em outras condições. Aliás, toda a vida que levam não é guiada pelo gosto, mas condicionada pela falta de opção.

Eles são operários, ocupam vagas em toda espécie de subemprego, uma massa que Azevedo descreve na crônica como “[...] essa gente que em tempo de paz morre de fome, e em tempo de guerra dá de comer com a própria carne às bocas de fogo das baterias inimigas”.<sup>81</sup>

N' *O Cortiço*, o dono da casa de cômodos é João Romão, um português que lucra às custas dos marginalizados, os habitantes do cortiço. Além de explorar a relação que se dá entre o locador e seus locatários, Azevedo trata esse conjunto de pessoas e o cortiço em si como personagens, que vão se transformando ao longo da trama. Essa visão naturalista de Azevedo vem guiada pelos princípios do determinismo de Hypolite Taine; do positivismo de Augusto Comte; do evolucionismo biológico de Charles Darwin; e, principalmente, do derivado do evolucionismo biológico, o evolucionismo social de Herbert Spencer, como nos informa Nicola (p. xxiii). Este último princípio analisa a sociedade exatamente como Azevedo nos apresenta o cortiço da obra. Nele, a sociedade em si é um organismo que, incentivada por diversos fatores, entre eles a luta pela sobrevivência, é levada a evoluir, alcançando estágios cada vez mais complexos. A luta pela sobrevivência é definida pelas mesmas ideias nas quais se baseia a teoria evolucionista de Darwin. As metamorfoses físicas e sociais ocorrem com os personagens de maneira individual e com o cortiço de forma geral, expondo as mazelas que acompanham o capitalismo.

Embora o apelo sensorial das descrições presentes na obra envolva muito mais do que o aspecto visual, englobando texturas, odores e sons, sabemos da importância do desenho para a literatura de Azevedo. De acordo com Nicola, Azevedo iniciou sua carreira como chargista e mesmo tendo abandonado essa profissão para dedicar-se à literatura, o processo de

criação literária por ele adotado surgia a partir de desenhos. Primeiramente desenhava cenários e personagens e, só depois de acostumar-se com estas imagens, iniciava a redação do romance. Assim, os desenhos funcionavam como um esboço de sua literatura (1995, p. viii).

---

<sup>81</sup>Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6180>>, acessado em: 13 nov. 2013.

N' *O cortiço* torna-se evidente o conhecimento que Azevedo possuía sobre as diferentes camadas sociais, somos capazes de notá-lo por meio dos estratos de linguagem que ele utilizou para os personagens de diferentes posições sociais. A profunda compreensão do comportamento humano da qual o autor é dotado torna-se presente em todo o texto por meio da forma perspicaz com que ele retrata o lado obscuro dos personagens em suas relações sociais.

Depois de nos informarmos um pouco sobre a obra original, passaremos a analisar a obra adaptada para a coleção *É só o Começo*. A adaptação d' *O cortiço* foi realizada por Fábio Pinto. Foi publicada, assim como as outras obras pertencentes a essa coleção, pela editora L&PM. A análise da obra começará, na verdade, com nossas observações sobre os paratextos: os elementos pré e pós-textuais que auxiliam e complementam a leitura da obra. Falaremos também sobre os elementos paratextuais que aparecem no decorrer da obra como gravuras e notas. Somente depois passaremos a analisar os procedimentos utilizados na adaptação.

### 3.2.1. Elementos pré-textuais

A capa possui como ilustração parte da fachada de uma casa simples. Nela estão presentes os dados comumente fornecidos em uma capa (título da obra, nome do autor, editora, coleção). No topo, temos a informação de que se trata de uma “versão adaptada para novos leitores”. Embora o nome do adaptador não seja citado nesse momento, o fato de se apresentar como um texto adaptado faz com que essa obra seja classificada como uma adaptação explícita, nos termos de John Milton (2002, p. 94).

Na contracapa, há um texto breve sobre a obra e sobre o intuito com o qual a coleção foi produzida. Nela, estão contidos o logotipo da Confederação Nacional da Indústria (CNI) e do Serviço Social da Indústria (SESI), que, de acordo com Gabriela de Oliveira Vieira, em sua monografia *Adaptação para novos leitores: como a literatura clássica adaptada fornecida*

às escolas do ensino público e utilizada pelos professores no processo de ensino estimula a leitura de obras originais (2010), foi o órgão responsável pela idealização da coleção *É só o Começo*: “A coleção faz parte do projeto de valorização do livro, sendo uma iniciativa do Serviço Social da Indústria (SESI). No processo, recebeu incentivo e auxílio da UNESCO, Programa Brasil Alfabetizado, do MEC, e do programa Brasil – “Um país de Todos”, do Governo Federal, além do SESI e do seu Conselho Nacional” (p. 17). Como a idealização do projeto e a adaptação da obra foram realizadas pela editora L&PM, mas o projeto foi financiado pelo SESI e pelas instituições parceiras, podemos dizer que se trata de um contexto de patronagem diferenciada e que algumas das características dessa reescritura não foram resultado da escolha do adaptador, mas foram determinadas pelos patronos, representados pelas instituições já citadas. Um exemplo disso é o comentário que Paulo Seben Azevedo (responsável pelas adaptações das obras *Escrava Isaura* e *O Guarani* da coleção *É só o Começo*) faz na entrevista que concedeu a Vieira (2010):

Não concordo com o critério da coleção, no que diz respeito à extensão das obras. Para mim, um neoleitor não precisa de resumos. Parece-me uma percepção equivocada supor que, por ter sido alfabetizado há pouco tempo, um adulto tenha medo de ou não tenha fôlego para ler textos longos. Lembro-me dos comentários de Paulo Freire sobre a necessidade de a leitura estar inserida num processo de participação política do sujeito em busca da autonomia; transpondo a situação para a realidade atual da adaptação de obras literárias, podemos dizer que, se o livro é percebido pelo neoleitor como parte do seu processo pessoal de construção de uma identidade, se é percebido como um texto cujo conhecimento vai representar uma transformação na vida do sujeito leitor, este vai se dedicar à leitura mesmo que demore, que fique semanas debruçado em cima do livro. Essas pessoas assistem a longas telenovelas, leem textos ininteligíveis na Bíblia: é tudo uma questão de selecionar textos que sejam impactantes e “formativos”, critérios que vêm sendo seguidos exemplarmente pela Coleção (p. 84).

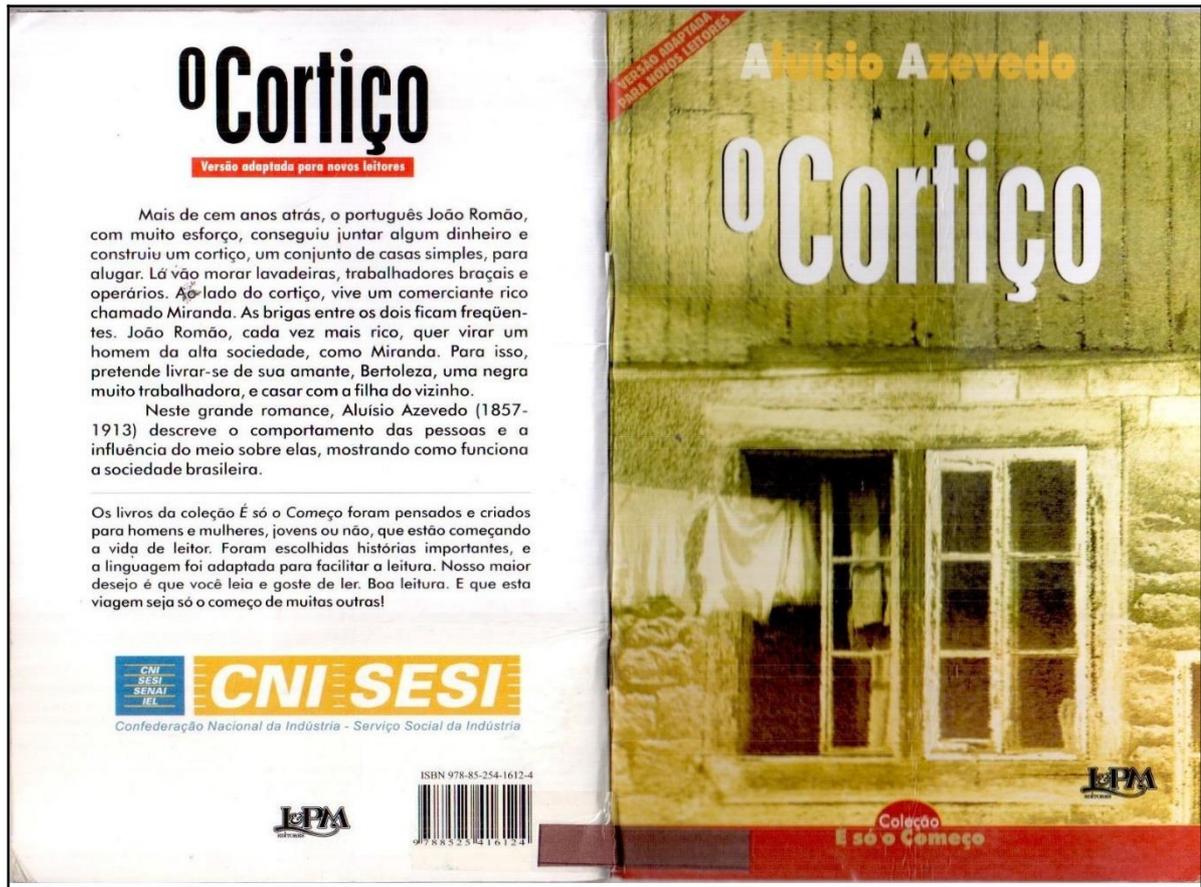


Figura 1: Capa/contracapa da versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*  
 Fonte: *O Cortiço* (2009)<sup>82</sup>

Antes da folha de rosto, os editores acrescentaram uma página com duas notas: uma dirigida diretamente aos leitores (alunos) e outra aos professores. No texto que dialoga com os alunos, os editores vinculam a leitura ao desenvolvimento do pensamento e à concretização de metas “na vida real”. A nota aos professores vem explicar a função da coleção e cita alguns dos personagens e obras que a ela pertencem.

<sup>82</sup>Essa e as demais figuras foram reproduzidas a partir da mesma edição da adaptação de *O Cortiço* (2009), coleção *É só o Começo*, editora L&PM.

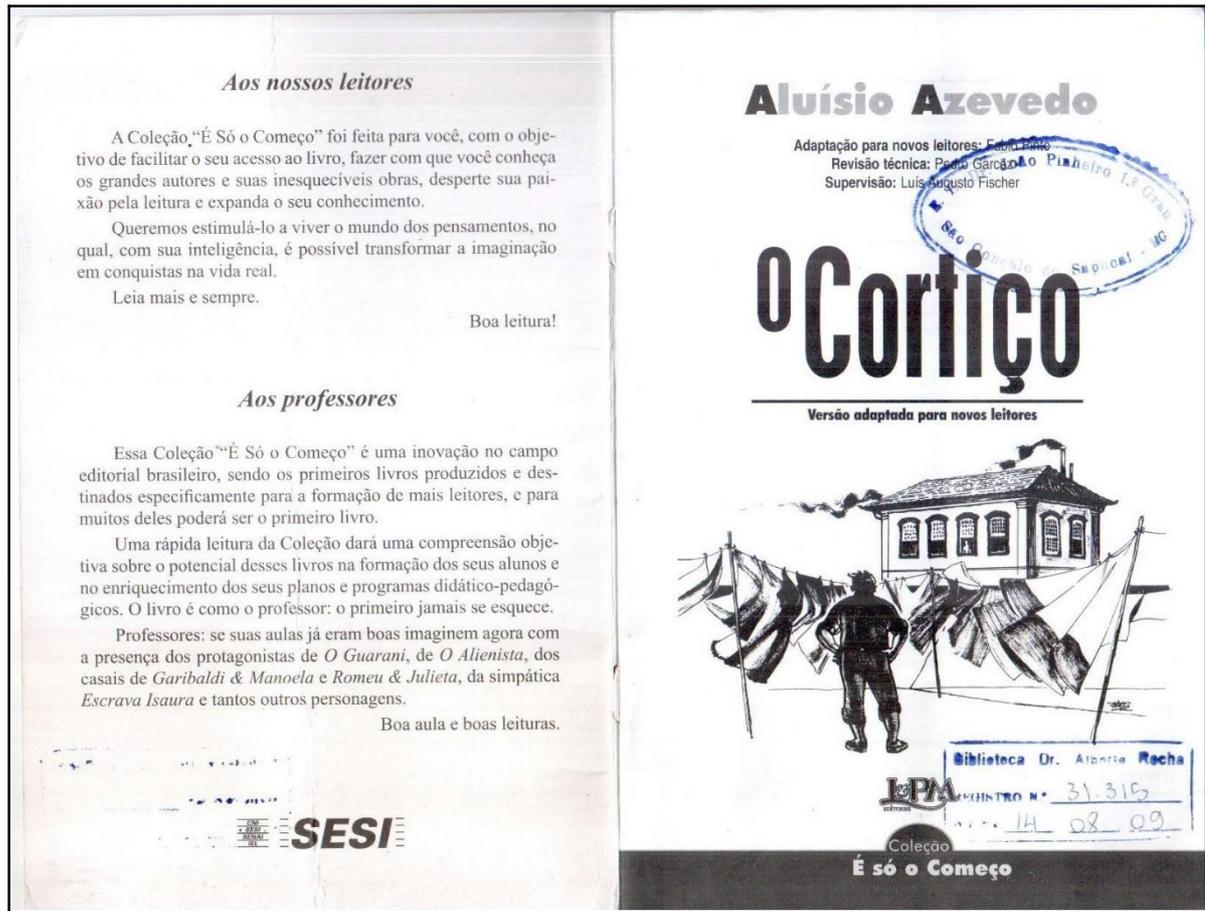


Figura 2: Textos explicativos e folha de rosto da versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*

Em uma nota breve, os editores informam que as adaptações da Coleção foram realizadas a partir dos textos originais, os procedimentos adotados na reescritura das obras e, finalmente, justificam essas alterações: “visam oferecer uma narrativa fluente, acessível e de qualidade”. Há uma ficha catalográfica, elemento que muitas vezes não está presente nas adaptações literárias, na qual podemos ver que a primeira publicação dessa adaptação se deu em 2007 e que a edição que estamos analisando foi produzida em 2009. O texto direcionado aos leitores é uma mensagem incentivando a leitura e a imaginação e, ao mesmo tempo, informando de maneira simples sobre a facilitação realizada no vocabulário do texto e sobre seus paratextos.

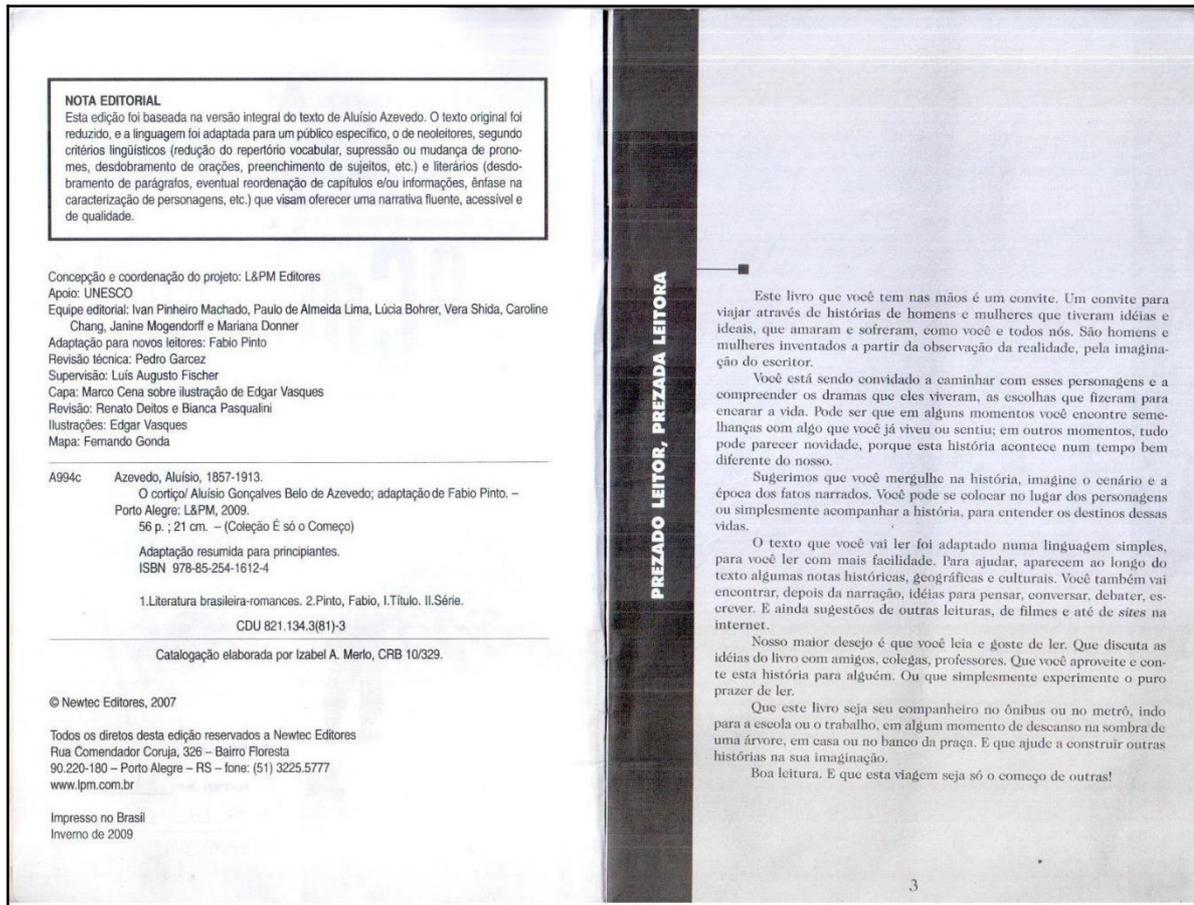


Figura 3: Nota editorial, ficha catalográfica e outro texto direcionado ao público leitor da versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*

No índice consta a localização dos paratextos, mas não das seções nas quais o enredo foi dividido. Apenas é indicada a página em que a obra se inicia. Na página seguinte, na seção intitulada “Sobre o Cortiço”, são fornecidas informações sobre o enredo da obra em um resumo e alguns dados básicos sobre o escritor: informações biográficas e outras que contextualizam seu tempo e o movimento literário ao qual pertence.

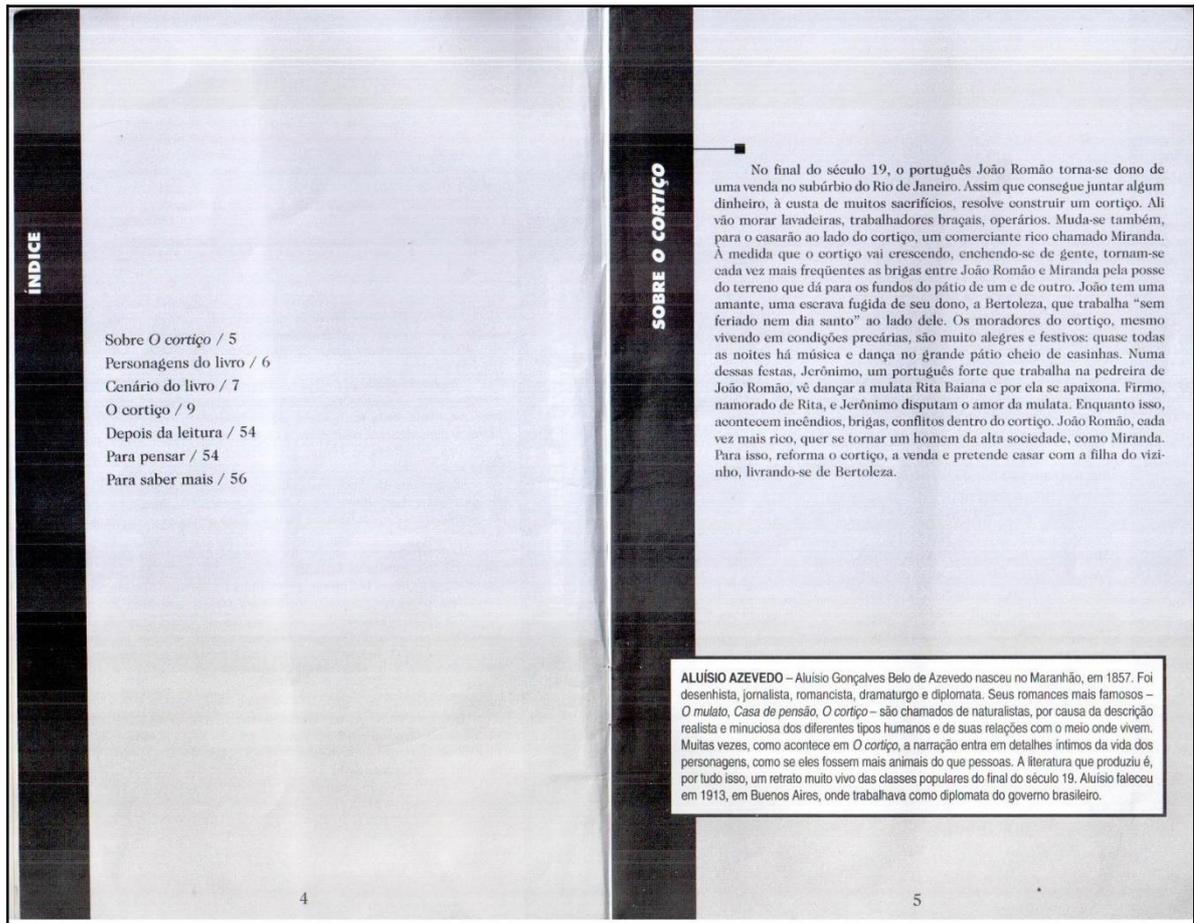


Figura 4: Índice e informações sobre a versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*

A lista de personagens traz referências bastante rápidas para que o leitor possa relacionar o personagem ao seu núcleo dentro do enredo. Especialmente nessa obra, a ideia da lista é bastante interessante para desfazer qualquer dúvida que o leitor possa ter durante a leitura, pois há muitos personagens no enredo. Na página seguinte, o leitor recebe informações sobre o bairro de Botafogo à época em que se passava a trama. Essas informações ajudam o leitor a perceber as mudanças que vão ocorrendo nesse espaço durante a história.

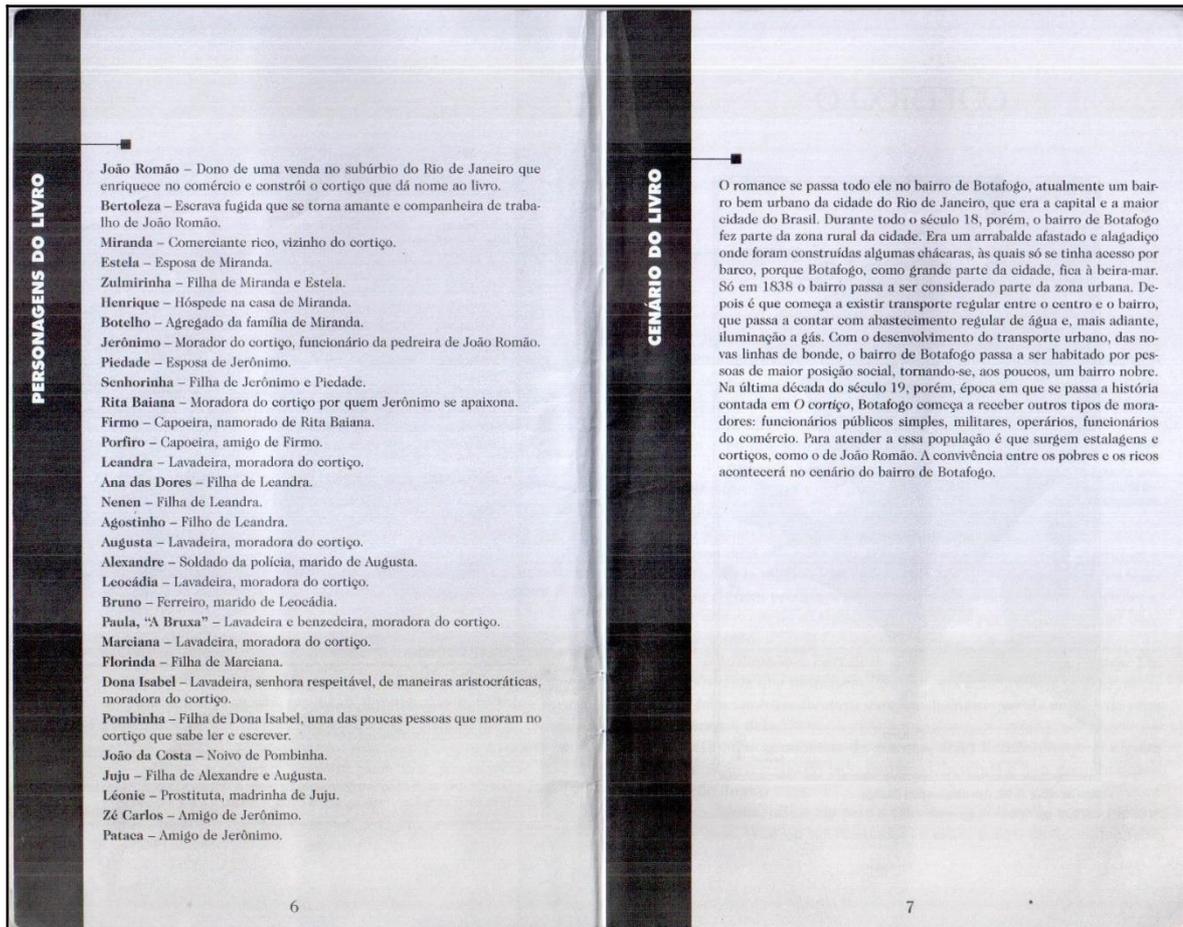


Figura 5: Lista de personagens e texto sobre o cenário no qual se passa a história da versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*

A página imediatamente anterior ao início do texto literário em si é ocupada apenas por um grande mapa da cidade do Rio de Janeiro. Nele, o leitor pode localizar o bairro de Botafogo, no qual se passa o enredo.

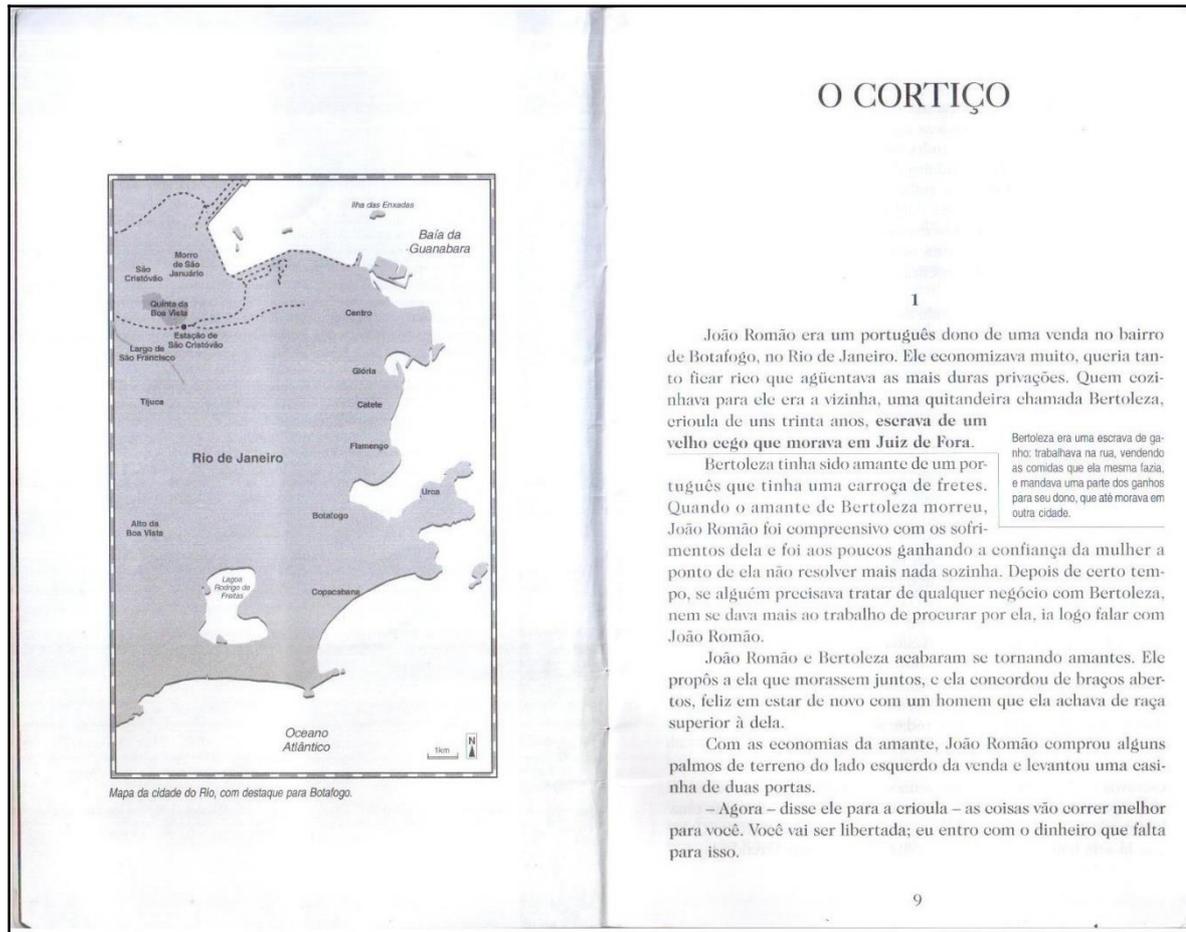


Figura 6: Mapa e nota informativa presentes na versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*

### 3.2.2. Elementos textuais

Deve-se ressaltar que há, no corpo do texto, uma série de outros paratextos. Na página nove, reproduzida na Figura 6, podemos ver uma das notas informativas presentes ao longo da obra. Esse formato é bastante interessante, pois o leitor não precisa desviar os olhos do corpo do texto para o rodapé, facilitando a consulta à nota e, ao mesmo tempo, evitando que perca o ponto em que se encontra na leitura. Na página treze, que se encontra reproduzida abaixo, temos um exemplo das ilustrações que também aparecem em vários momentos ao longo do texto. Elas, assim como todo o miolo do livro, foram impressas apenas com tinta preta (ao contrário das gravuras de livros infantis, que geralmente são coloridas). A função dessas gravuras é complementar o sentido do texto, facilitando seu entendimento.

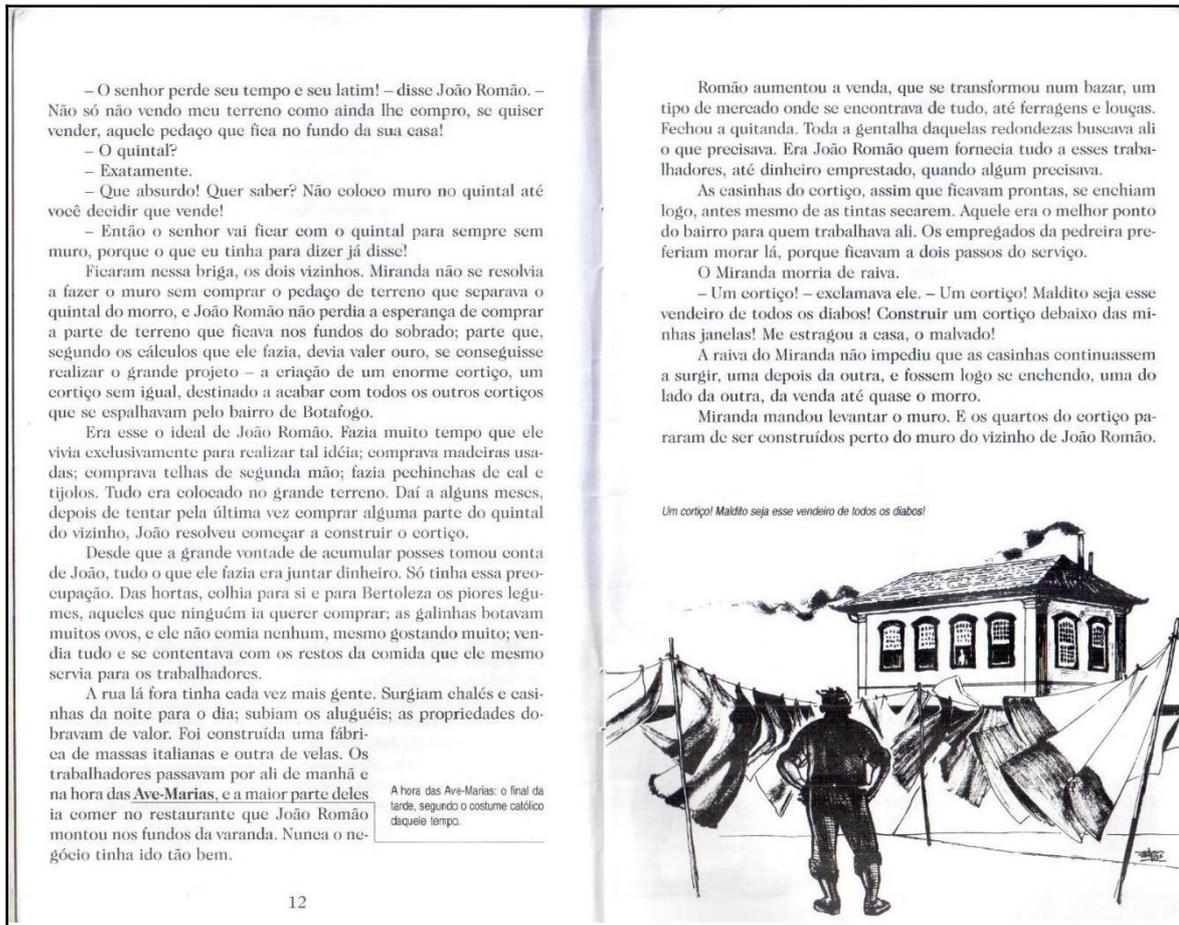


Figura 7: Ilustração presente na versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*

### 3. 2. 3. Elementos pós-textuais

Há, após o término da história, três seções, intituladas “Depois da leitura”, “Para pensar” e “Para saber mais”.

Ambas as seções são dirigidas tanto ao leitor quanto ao mediador. Na seção “Depois da leitura”, fala-se mais uma vez da função da coleção e incentiva-se que o leitor busque ir além da leitura da adaptação, sugerindo, inclusive, que pode vir a ler a obra original no futuro. O texto também explica a função do conteúdo complementar que será apresentado a seguir.

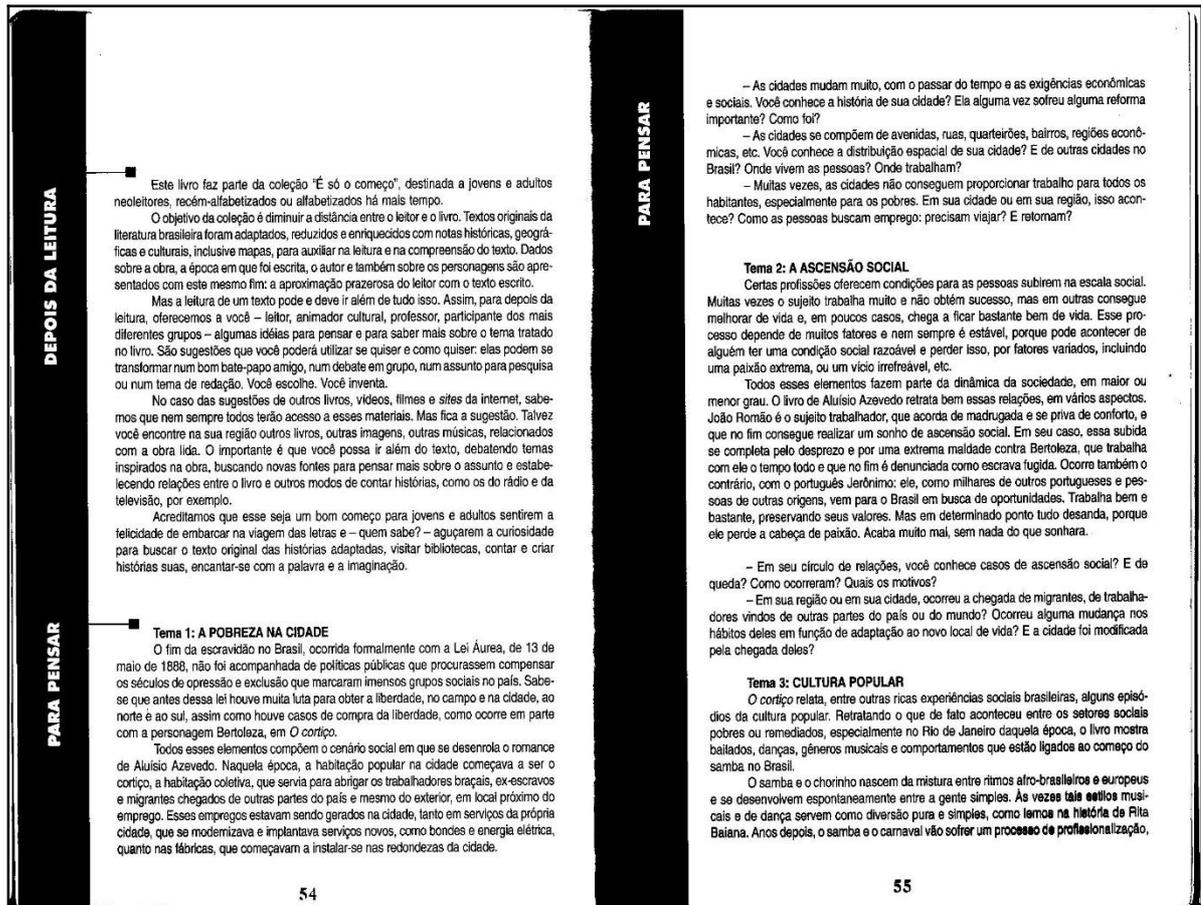


Figura 8: Seções “Depois da leitura” e “Para pensar” da versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*

Na seção seguinte, chamada “Para pensar”, os temas presentes na obra são explicados e são feitas perguntas que visam construir um diálogo com o leitor, no qual ele deverá relacionar esses temas presentes na obra e suas próprias experiências, o que certamente aproxima o leitor da obra e proporciona o aprofundamento do entendimento que ele teve da mesma. Nesse momento, os editores fornecem ao leitor e ao mediador uma lista de livros e de outros suportes (filmes, sites etc.) que podem ser consultados para que o leitor saiba mais sobre temas que aparecem na obra, articulando-os a temas da atualidade que representam o desenrolar do que se passou na época do enredo. Na página seguinte há um texto que fala sobre o projeto do SESI que apoiou a publicação da coleção *É só o Começo*.

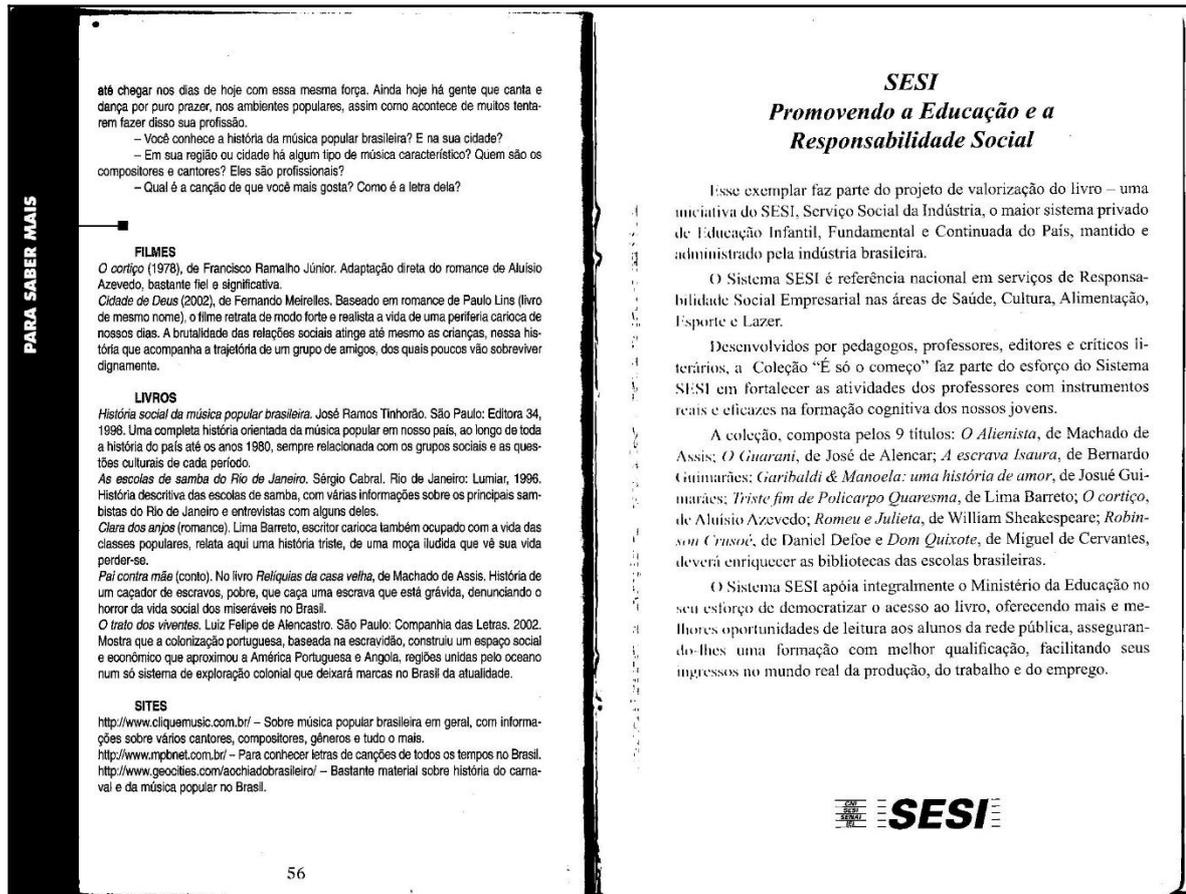


Figura 9: Seção “Para saber mais” da versão adaptada de *O Cortiço* da coleção *É só o Começo*

Analisaremos agora os procedimentos adotados por Fábio Pinto na adaptação do texto de *O Cortiço* para a coleção *É só o Começo*. A edição da obra adaptada que estamos utilizando foi publicada pela editora L&PM e data de 2009. A edição da obra original utilizada na comparação pertence à coleção *Clássicos Scipione* e foi publicada no ano de 1995 pela editora homônima. Cada volume da coleção *Clássicos Scipione* apresenta, com textos integrais, duas obras de um mesmo autor, nesse caso, *O Cortiço* e *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo. Como pudemos notar, essa coleção foi desenvolvida para levar ao público escolar, em edições de baixo custo, clássicos da literatura de língua portuguesa. Pudemos observar que se tratam de edições escolares porque vêm acompanhadas de fichas de exercícios e de acordo com as questões propostas, entre elas muitas são questões de vestibulares de importantes instituições brasileiras, podemos dizer que são edições que visam

o público do ensino médio. O texto original é dividido em vinte e três capítulos, já a obra adaptada foi dividida em apenas 16 seções. O trecho escolhido como amostragem foi o primeiro capítulo do original, que corresponde às seções 1 e 2 da obra adaptada.

Para que possamos visualizar melhor os procedimentos adotados, apresentaremos os fragmentos dos dois textos em quadros. O critério utilizado para a divisão desses quadros foi o seguinte: separamos os parágrafos do texto adaptado, que são 30 no total, e colocamos ao lado de cada um desses parágrafos a porção de texto original que corresponde, aproximadamente, ao mesmo momento do enredo. Faremos abaixo de cada quadro os comentários sobre os procedimentos utilizados pelo adaptador. Os trechos do original que foram omitidos na adaptação encontram-se sublinhados.

Parágrafo 1	
Original	Adaptação
<p>João Romão <u>foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo<sup>6</sup>; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro.</u></p> <p><u>Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer, que afrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha.</u> A comida arranjava-lha, mediante <u>quatrocentos réis por dia</u>, uma quitandeira sua vizinha, a Bertoleza, crioula trintona, escrava de um velho cego residente em Juiz de Fora</p>	<p>João Romão era um português dono de uma venda no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Ele economizava muito, queria tanto ficar rico que aguentava as mais duras privações. Quem cozinhava para ele era a vizinha, uma quitandeira chamada Bertoleza, crioula de uns trinta anos, <b>escrava de um velho cego que morava em Juiz de Fora.</b></p> <p>→ Nota do adaptador: Bertoleza era uma escrava de ganho: trabalhava na rua, vendendo as comidas que ela mesma fazia, e mandava uma parte dos ganhos para seu dono, que até morava em outra cidade.</p>

Quadro 1: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 1

Os fatos do primeiro parágrafo do texto original foram praticamente todos omitidos, deixando de revelar ao leitor que João Romão trabalhava desde muito jovem e também a forma como ele conseguiu adquirir a venda. Foram omitidos também os adjetivos que

descreviam o ambiente. No texto original, o fato de que o bairro do Botafogo localiza-se na cidade do Rio de Janeiro fica apenas implícito. Já no texto adaptado, o reescritor optou por fazer uma expansão, explicitando essa informação para o leitor no corpo do texto. O vocabulário foi simplificado com a substituição de vocábulos e expressões: “delírio de enriquecer” passou a “queria tanto ficar rico”; “afrontava resignado” passou a “aguentava”. O adaptador se utilizou da atualização quando substituiu a expressão “trintona”, que já está datada, por “de uns trinta anos”. A omissão de “mediante quatrocentos réis por dia” oculta a relação inicial entre João Romão e Bertoleza, que era apenas comercial e deixa de prover uma informação cultural importante, sobre a moeda corrente no Brasil de então.

Parágrafo 2	
Original	Adaptação
<p>e amigada com um português que tinha uma carroça de mão e fazia fretes na cidade.</p> <p>Bertoleza também trabalhava forte; a sua <u>quitanda era a mais bem afreguesada do bairro. De manhã vendia angu, e à noite peixe frito e iscas de fígado; pagava de jornal a seu dono vinte mil réis por mês, e, apesar disso, tinha de parte quase que o necessário para a alforria<sup>7</sup>. Um dia, porém, o seu homem, depois de correr meia légua, puxando uma carga superior às suas forças, caiu morto na rua, ao lado da carroça, estropado como uma besta.</u></p> <p>João Romão mostrou grande interesse por esta desgraça, fez-se até participante direto dos sofrimentos da vizinha, e com tamanho empenho a lamentou, que a boa mulher o escolheu para confidente das suas desventuras. Abriu-se com ele, <u>contou-lhe a sua vida de amofinações e dificuldades. “Seu senhor comia-lhe a pele do corpo! Não era brincado para uma pobre mulher ter de escarrar pr’ali, todos os meses, vinte mil-réis em dinheiro!” E segredou-lhe então o que tinha juntado para a sua liberdade e acabou pedindo ao vendeiro que lhe guardasse as economias, porque já de certa vez fora roubada por gatunos que lhe entraram na quitanda pelos fundos.</u></p> <p><u>Daí em diante, João Romão tornou-se o caixa, o procurador e o conselheiro da crioula. No fim de pouco tempo era ele quem tomava conta de tudo que ela produzia e era também quem punha e dispunha dos seus pecúlios, e quem se encarregava de remeter ao senhor os vinte mil-réis mensais. Abriu-lhe logo uma conta corrente, e a quitandeira, quando precisava de</u></p>	<p>Bertoleza tinha sido amante de um português que tinha uma carroça de fretes. Quando o amante de Bertoleza morreu, João Romão foi compreensivo com os sofrimentos dela e foi aos poucos ganhando a confiança da mulher a ponto de ela não resolver mais nada sozinha. Depois de certo tempo, se alguém precisava tratar qualquer negócio com Bertoleza, nem se dava mais ao trabalho de procurar por ela, ia logo falar com João Romão.</p>

<p>dinheiro para qualquer coisa, dava um pulo até à venda e recebia-o das mãos do vendeiro, de “Seu João”, como ela dizia. Seu João debitava metodicamente essas pequenas quantias num caderninho, em cuja capa de papel pardo lia-se, mal escrito e em letras cortadas de jornal: “Ativo e passivo de Bertoleza”.</p> <p><u>E por tal forma</u> foi o taverneiro ganhando confiança no espírito da mulher, que esta afinal nada mais resolvia só por si, <u>e aceitava dele, cegamente, todo e qualquer arbítrio.</u> Por último, se alguém precisava tratar com ela qualquer negócio, nem mais se dava ao trabalho de procurá-la, ia logo direito a João Romão.</p>	
---	--

Quadro 2: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 2

Na substituição do termo “amigada” por “tinha sido amante”, a palavra amante atualiza, mas, de certa maneira, subverte o sentido da expressão “amigada”. No uso corrente, o termo amante geralmente refere-se àquela que tem um relacionamento com alguém que ainda está envolvido em uma relação assumida anteriormente. As informações sobre o trabalho de Bertoleza, que no original foram descritas com pormenores, foram colocadas de maneira resumida na nota referente ao parágrafo 1 da adaptação. A omissão do fato de que a carroça com a qual trabalhava o companheiro de Bertoleza era uma carroça de mão faz com que não se saiba exatamente quão pesado e braçal era o seu ofício. Na adaptação, também foi cortado o relato de como se deu a morte dele. Essas duas omissões ocultam a animalização do ser humano, que é uma característica muito presente na obra de Azevedo. O primeiro companheiro de Bertoleza não era escravo, era branco, mas era igualmente sacrificado. Puxou carga como fazem os animais para sobreviver e mesmo a sua morte foi comparada à de um animal maltratado: “caiu morto na rua, ao lado da carroça, estrompado como uma besta” (TO, p. 3).<sup>83</sup>

A acidez do narrador do texto original, quando comentou o comportamento de João Romão diante da morte do companheiro de Bertoleza: "mostrou grande interesse por esta

<sup>83</sup>As citações do texto original de Aluísio Azevedo serão feitas da seguinte forma: (TO, p. xx) e as citações do texto adaptado da seguinte forma: (TA, p. xx).

desgraça, fez-se até participante direto dos sofrimentos da vizinha, e com tamanho empenho a lamentou" (TO, p. 3), não foi transportada para o trecho correspondente da adaptação, que ficou da seguinte maneira: "foi compreensivo com os sofrimentos dela" (TA, p. 9). O leitor não ficou sabendo naquele mesmo momento o quanto o personagem estava sendo dissimulado e interesseiro. Perde-se algo que é próprio dessa obra, que é expor os defeitos do ser humano, como ele é mesquinho em suas relações com outros seres humanos. João Romão foi tão bem sucedido em fingir compaixão pelo sofrimento de Bertoleza que se tornou o confidente dela e também passou a guardar consigo toda a quantia em dinheiro que ela havia juntado para comprar a alforria. A omissão dos trechos "e era também quem punha e dispunha dos seus pecúlios" (TO, p. 3) sobre João Romão lidar livremente com as finanças de Bertoleza e "e aceitava dele, cegamente, todo e qualquer arbítrio" (TO, p. 3-4), no qual se diz que ela aceitava integralmente as decisões de João Romão, retira a intensidade da entrega e da submissão que são representadas nessa passagem. João Romão foi conquistando a confiança de Bertoleza aos poucos: primeiro tornou-se seu confidente, depois passou a guardar seu dinheiro e controlar seus ganhos e gastos e, por fim, passou a dispor desse dinheiro, pois ela acatava todas as suas decisões. A expressão "taverneiro", utilizada no original não aparece nesse capítulo da adaptação. Em alguns momentos, ela vem substituída por vendeiro (assim como a palavra taverna vem sempre substituída por venda). Podemos entender essa alteração como uma simplificação do vocabulário, que é também resultado do procedimento de atualização, já que essa palavra e suas derivadas não são hoje utilizadas com frequência no português corrente.

Parágrafo 3	
Original	Adaptação
Quando deram fé estavam amigados. Ele propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com <u>um português, porque, como toda a cafuza,</u>	João Romão e Bertoleza acabaram se tornando amantes. Ele propôs a ela que morassem juntos, e ela concordou de braços abertos, feliz em estar de novo com um homem que ela achava de raça

Bertoleza <u>não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente</u> o homem numa raça superior à sua.	superior à dela.
--	------------------

Quadro 3: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 3

A oração “quando deram fé” foi retirada e “acabaram se tornando” foi utilizada em seu lugar em um procedimento de atualização. Elas não são correspondentes, mas não houve uma perda de sentido significativa nesse caso. Com vistas a simplificar a linguagem, “propôs-lhe”, “meter-se” e “sujeitar-se” foram retirados. Foram omitidas as referências à etnia de Bertoleza “cafuzo” e dos “negros” a quem ela desprezava, pois, embora fosse escrava e descendesse também de negros, considerava-se superior a eles. Perde-se a ideia que o autor passou no original de que a busca de Bertoleza por um homem de “raça superior” é algo que ocorre de maneira generalizada, uma aproximação que ocorre de maneira “instintiva”.

Parágrafo 4	
Original	Adaptação
<p>João Romão comprou então, com as economias da amiga, alguns palmos de terreno ao lado esquerdo da venda, e levantou uma casinha de duas portas, <u>dividida ao meio paralelamente à rua, sendo a parte da frente destinada à quitanda e a do fundo para um dormitório que se arranhou com os cacarecos de Bertoleza. Havia, além da cama, uma cômoda de jacarandá muito velha com maçanetas de metal amarelo já mareadas, um oratório cheio de santos e forrado de papel de cor, um baú grande de couro cru tachado, dois banquinhos de pau feitos de uma só peça e um formidável cabide de pregar na parede, com a sua competente coberta de retalhos de chita.</u></p> <p><u>O vendeiro nunca tivera tanta mobília.</u></p>	<p>Com as economias da amante, João Romão comprou alguns palmos de terreno do lado esquerdo da venda e levantou uma casinha de duas portas.</p>

Quadro 4: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 4

As primeiras linhas foram pouco alteradas, o uso da palavra amante mantém-se e a ordem sintática é modificada para que as frases fiquem mais lineares, na ordem direta, simplificando seu entendimento. Toda a descrição foi omitida, assim como a última sentença “O vendeiro nunca tivera tanta mobília” (TO, p. 4), que nos dá a dimensão da

mesquinharia de João Romão. Embora tivesse bens e uma situação financeira razoável, tinha menos móveis do que uma escrava.

Parágrafo 5	
Original	Adaptação
— Agora, disse ele à crioula, as coisas vão correr melhor para você. Você vai ficar forra; eu entro com o que falta.	— Agora – disse ele para a crioula – as coisas vão correr melhor para você. Você vai ser libertada; eu entro com o dinheiro que falta para isso.

Quadro 5: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 5

O reescritor realizou uma atualização na substituição da palavra “forra” por “libertada”. Essa alteração e a escolha de substituir “à” por “para a” levam à simplificação da linguagem, um dos pontos levantados pelos editores da coleção na entrevista na qual revelam seu processo de produção. O discurso direto é mantido.

Parágrafo 6	
Original	Adaptação
<p><u>Nesses dias ele saiu muito à rua, e uma semana depois apareceu com uma folha de papel toda escrita, que leu em voz alta à companheira.</u></p> <p><u>— Você agora não tem mais senhor! declarou em seguida à leitura, que ela ouviu entre lágrimas agradecidas. Agora está livre. Doravante o que você fizer é só seu e mais de seus filhos, se os tiver. Acabou-se o cativo de pagar os vinte mil-réis à peste do cego!</u></p> <p><u>—Coitado! A gente se queixa é da sorte! Ele, como meu senhor, exigia o jornal, exigia o que era seu!</u></p> <p><u>—Seu ou não seu, acabou-se! E vida nova!</u></p> <p><u>Contra todo o costume, abriu-se nesse dia uma garrafa de vinho do Porto, e os dois beberam-na em honra ao grande acontecimento. Entretanto, a tal carta de liberdade era obra do próprio João Romão, e nem mesmo o selo, que ele entendeu de pespegar-lhe em cima, para dar à burla maior formalidade, representava despesa porque o esperto aproveitara uma estampilha já servida. O senhor de Bertoleza não teve sequer conhecimento do fato; o que lhe constou, sim, foi que a sua escrava lhe havia fugido para a Bahia depois da morte do amigo.</u></p> <p><u>— O cego que venha buscá-la aqui, se for capaz... desafiou o vendeiro de si para si. Ele que caia</u></p>	<p>Uma semana depois, ele apareceu com uma <b>carta de alforria</b></p> <p>→ Nota do adaptador: Carta de alforria: os escravos podiam ser libertados oficialmente, comprando sua liberdade (pagavam ao dono o valor que tinha sido pago por eles). A carta era o documento da libertação.</p> <p>e leu em voz alta para a companheira. O que Bertoleza não sabia é que o próprio João Romão tinha escrito a carta, que era falsa. O verdadeiro dono de Bertoleza imaginava que ela tinha fugido para a Bahia depois da morte daquele antigo namorado. Mesmo assim, João só ficou tranqüilo depois de três meses, quando ficou sabendo que o velho cego tinha morrido. Os filhos do velho certamente não iam lembrar de procurar uma escrava que eles não viam fazia tantos anos.</p>

<p><u>nessa e verá se tem ou não pra peras!</u><sup>8</sup></p> <p>Não obstante, só ficou tranqüilo de todo daí a três meses, quando lhe constou a morte do velho. <u>A escrava passara naturalmente em herança a qualquer dos filhos do morto; mas, por estes, nada havia que recear: dois pândegos de marca maior que, empolgada a legitima, cuidariam de tudo, menos de atirar-se na pista de uma crioula a quem não viam de muitos anos àquela parte. “Ora! bastava já, e não era pouco, o que lhe tinham sugado durante tanto tempo!”</u></p>	
--	--

Quadro 6: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 6

Todo o diálogo entre João Romão e Bertoleza e o diálogo interno de João Romão foram omitidos. Em uma dessas falas omitidas, Bertoleza demonstra sua inocência, ou falta de senso crítico, quando diz que seu senhor só lhe cobra o que lhe é de direito. Também foram cortados o relato da forma com que João Romão a enganou e da comemoração de sua alforria, que indicam o quanto ele era dissimulado e mau-caráter. A última frase, que foi omitida na adaptação, “Ora! bastava já, e não era pouco, o que lhe tinham sugado durante tanto tempo!” (TO, p. 4) faz o personagem chegar ao nível do cômico, tamanha ironia. Para ele, tudo estava certo, a liberdade de Bertoleza já estava “mais do que paga”, pois havia sido muito explorada pelo seu senhor, mas, na verdade, ela continuava a ser explorada, agora por ele, um senhor disfarçado de marido. Esse efeito perde-se na adaptação.

Parágrafo 7	
Original	Adaptação
<p>Bertoleza representava agora ao lado de João Romão o papel <u>tríplice de</u> caixeiro, de criada e de amante. Mourejava a valer, mas de cara alegre; às <u>quatro da madrugada estava já na faina de todos os dias,</u> aviando o café para os fregueses e depois preparando o almoço para os trabalhadores de uma pedreira que havia para além de um grande capinzal aos fundos da venda. <u>Varría a casa, cozinhava, vendia ao balcão na taverna, quando o amigo andava ocupado lá por fora; fazia a sua quitanda durante o dia no intervalo de outros serviços, e à noite passava-se para a porta da venda, e, defronte de um fogareiro de barro, fritava fígado e frigia sardinhas, que Romão ia pela manhã, em mangas de camisa, de tamancos e sem meias, comprar à praia do Peixe. E o demônio da</u></p>	<p>Bertoleza era agora, ao lado de João Romão, caixeira, criada, e amante. Trabalhava para valer, mas de cara alegre; preparava o café, o almoço e a janta dos fregueses, trabalhadores de uma pedreira que ficava atrás de um grande capinzal, nos fundos da venda.</p>

<p><u>mulher ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem, que esta, valha a verdade, não era tanta e nunca passava em todo o mês de alguns pares de calças de zuarte e outras tantas camisas de riscado.</u></p>	
---	--

Quadro 7: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 7

O verbo mourejava foi substituído por trabalhava, em uma atualização e simplificação do vocabulário. A fim de simplificar o vocabulário e realizar condensação, “representava [...] o papel tríplice” foi substituído apenas por “era”. Toda a parte em que o trabalho de Bertoleza era relatado foi omitida, inclusive o horário em que começava a trabalhar, ainda de madrugada.

Parágrafo 8	
Original	Adaptação
<p><u>João Romão não saia nunca a passeio, nem ia à missa aos domingos; tudo que rendia a sua venda e mais a quitanda seguia direitinho para a caixa econômica e daí então para o banco. Tanto assim que, um ano depois da aquisição da crioula, indo em hasta pública algumas braças de terra situadas ao fundo da taverna, arrematou-as logo e tratou, sem perda de tempo, de construir três casinhas de porta e janela.</u></p> <p>Que milagres de esperteza e de economia não realizou ele nessa construção! Servia de pedreiro, amassava e carregava barro, quebrava pedra; pedra, que o velhaco, fora de horas, junto com a amiga, furtavam à pedreira do fundo, da mesma forma que subtraíam o material das casas em obra que havia por ali perto.</p> <p><u>Estes furtos eram feitos com todas as cautelas e sempre coroados do melhor sucesso, graças à circunstância de que nesse tempo a polícia não se mostrava muito por aquelas alturas. João Romão observava durante o dia quais as obras em que ficava material para o dia seguinte, e à noite lá estava ele rente, mais a Bertoleza, a removerem tábuas, tijolos, telhas, sacos de cal, para o meio da rua, com tamanha habilidade que se não ouvia vislumbre de rumor. Depois, um tomava uma carga e partia para casa, enquanto o outro ficava de alcatéia ao lado do resto, pronto a dar sinal, em caso de perigo; e, quando o que tinha ido voltava, seguia então o companheiro, carregado por sua vez.</u></p> <p><u>Nada lhes escapava, nem mesmo as escadas dos pedreiros, os cavalos de pau, o banco ou a ferramenta dos marceneiros.</u></p>	<p>Todo o rendimento da venda de João Romão e da quitanda de Bertoleza seguia para a caixa de economias e, depois, para o banco. Com esse dinheiro, João Romão comprou mais um pedaço de terreno que ficava ao lado da venda e construiu ali três casinhas pequenas. Quanta esperteza João usou para construir as casinhas gastando pouco! Ele mesmo trabalhou como pedreiro, amassando e carregando barro, quebrando pedras; pedras que ele roubava, durante a noite, junto com Bertoleza, da pedreira próxima. Roubavam também o material das casas em obras ali por perto.</p>

Quadro 8: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 8

A expressão "braças de terra" foi substituída, em uma simplificação do vocabulário, por "pedaço de terreno". Omitiu-se o fato de que a compra se deu em um leilão. O trecho "um ano depois da aquisição da crioula" nos mostra de forma explícita a relação de submissão de Bertoleza em relação a João Romão. Como ele havia fingido que o dinheiro para a compra da alforria era seu, para Bertoleza ela havia se tornado não só sua cômputo, mas havia sido comprada de seu senhor por ele. Ele tinha, portanto, direitos sobre ela. Na adaptação, esse trecho foi suprimido, assim como a descrição de como se davam os furtos que a dupla realizava durante a noite.

Parágrafo 9	
Original	Adaptação
<p><u>E o fato é que aquelas três casinhas, tão engenhosamente construídas,</u> foram o ponto de partida do grande cortiço de São Romão.</p> <p>Hoje quatro braças de terra, amanhã seis, depois mais outras, ia o vendeiro conquistando todo o terreno que se estendia pelos fundos da sua bodega; e, à proporção que o conquistava, reproduziam-se os quartos e o número de moradores.</p> <p>Sempre em mangas de camisa, sem domingo nem dia santo, não perdendo nunca a ocasião de <u>assenhorear-se do alheio,</u> deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber, enganando os fregueses, roubando nos pesos e nas <u>medidas,</u> comprando por dez réis de mel coado o que os escravos furtavam da casa dos seus senhores, apertando cada vez mais as próprias despesas, <u>empilhando privações sobre privações, trabalhando e mais a amiga como uma junta de bois,</u> João Romão veio afinal a comprar uma boa parte da bela pedreira, <u>que ele, todos os dias, ao cair da tarde, assentado um instante à porta da venda, contemplava de longe com um resignado olhar de cobiça.</u></p> <p>Pôs lá seis homens a quebrarem pedra e outros seis a fazerem lajedos e paralelepípedos, e então principiou a ganhar em grosso, tão em grosso que, dentro de ano e meio, arrematava já todo o espaço compreendido entre as suas casinhas e a pedreira, <u>isto é, umas oitenta braças de fundo sobre vinte de frente em plano enxuto e magnífico para construir.</u></p>	<p>Aquelas três casinhas foram o começo do grande <b>cortiço</b></p> <p>→ Nota do adaptador: Cortiço era uma habitação coletiva, composta de várias casinhas pequenas, de vez em quando divididas por dentro. Cada peça era alugada para uma pessoa ou para uma família, em geral gente muito simples e pobre.</p> <p>de São Romão. O vendeiro foi comprando, aos poucos, todo o terreno que ficava nos fundos da venda. A cada compra, aumentavam os quartos e o número de moradores. Sem parar de trabalhar, junto com Bertoleza, nem nos domingos, nem nos dias santos, deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber, enganando os fregueses, comprando muito barato as coisas que os escravos roubavam da casa dos senhores, diminuindo cada vez mais as próprias despesas, João Romão afinal conseguiu comprar uma boa parte da bela pedreira que ficava nos fundos do terreno. Colocou lá seis homens quebrando pedra e outros seis fazendo lajes e paralelepípedos. Começou então a ganhar mais, muito mais. Ganhou tanto que, depois de um ano e meio, já tinha comprado todo o grande espaço entre as casinhas e a pedreira.</p>

Quadro 9: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 9

Na substituição da palavra "bodega" pela palavra "venda", além de optar por uma

palavra mais habitualmente utilizada pelo público leitor das adaptações, o adaptador selecionou um vocábulo que se repetirá em toda a obra, evitando ampliar o vocabulário utilizado na obra. A substituição do verbo “reproduziam-se” por “aumentavam” não traz para o leitor da adaptação a outra dimensão que o autor do original confere ao cortiço. O verbo reproduzir não foi empregado ao acaso, mas porque o cortiço era como um organismo vivo, que, portanto, se reproduzia. Acreditamos que essa substituição foi feita para retirar a ênclise, pois ela afastaria o texto da oralidade. Como um procedimento de atualização, a expressão “dez réis de mel coado”, que não é mais utilizada, foi substituída apenas por “muito barato” e não por outra expressão monetária equivalente utilizada hoje em dia. Também para a atualização do vocabulário, “principiou a ganhar em grosso” foi substituído por “começou então a ganhar mais, muito mais”, também sem uma preocupação em encontrar uma expressão equivalente. As omissões, mais uma vez, retiram a intensidade da descrição das más qualidades de João Romão: sua cobiça, a forma como furtava sem o menor pudor. A descrição do espaço realizada no original também foi deixada para trás.

Parágrafo 10	
Original	Adaptação
<p>Justamente por essa ocasião vendeu-se também um sobrado que ficava à direita da venda, <u>separado desta apenas por aquelas vinte braças; de sorte que todo o flanco esquerdo do prédio, coisa de uns vinte e tantos metros, despejava para o terreno do vendeiro as suas nove janelas de peitoril.</u> Comprou-o um tal Miranda, negociante português, estabelecido na Rua do Hospício com uma loja de fazendas por atacado. Corrida uma limpeza geral no casarão, <u>mudar-se-ia ele para lá com a família, pois que a</u> mulher, Dona Estela, senhora pretensiosa e com fumaças de nobreza, já não podia suportar a residência no centro da cidade, como também sua menina, a Zulmirinha, crescia muito pálida e precisava de largueza para enrijar e tomar corpo.</p> <p>Isto foi o que disse o Miranda aos colegas, porém a verdadeira causa da mudança estava na necessidade, <u>que ele reconhecia urgente,</u> de afastar Dona Estela do alcance dos seus caixeiros. Dona Estela era uma mulherzinha levada da breca: achava-se casada havia treze anos e durante esse tempo dera</p>	<p>Mais ou menos na mesma época, foi vendido um belo e grande sobrado que ficava à direita da venda. Quem comprou foi um outro português, o Miranda, dono de uma loja de tecidos que ficava na Rua do Hospício. A mulher do Miranda, dona Estela, senhora pretensiosa e com ares de nobreza, já não agüentava morar no centro da cidade. Também a filha, Zulmirinha, crescia muito pálida e precisava de mais espaço para se desenvolver e tomar corpo. Isso foi o que disse o Miranda para os colegas. A verdadeira causa da mudança, porém, era a necessidade de afastar a Dona Estela dos caixeiros que trabalhavam para ele. Miranda e Estela estavam casados fazia treze anos. Durante esse tempo, a mulher tinha traído o marido algumas vezes. Mas a loja de tecidos se garantia com o dinheiro que ela trouxe de casa quando eles se casaram. Por isso o Miranda não se separava dela. E também porque achava que a separação podia ser um escândalo, ia pegar muito mal para um negociante respeitável como ele.</p>

<p>ao marido toda sorte de desgostos. Ainda antes de terminar o segundo ano de matrimônio, o Miranda pilhou-a em flagrante delito de adultério; <u>ficou furioso e o seu primeiro impulso foi de mandá-la para o diabo junto com o cúmplice;</u> mas a sua casa comercial garantia-se com o dote que ela trouxera, <u>uns oitenta contos em prédios e ações da dívida pública, de que se utilizava o desgraçado tanto quanto lhe permitia o regime dotal.</u> Além de que, um rompimento brusco seria obra para escândalo, e, segundo a sua opinião, qualquer escândalo doméstico ficava muito mal a um negociante de certa ordem. <u>Prezava, acima de tudo, a sua posição social e tremia só com a idéia de ver-se novamente pobre, sem recursos e sem coragem para recomeçar a vida, depois de se haver habituado a umas tantas regalias e afeito à hombridade de português rico que já não tem pátria na Europa.</u></p>	
--	--

Quadro 10: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 10

A palavra “fazendas” foi atualizada por “tecidos”; “largueza” por “mais espaço”; e “enrijar” por “se desenvolver”. No trecho em que “o dote que ela trouxera” foi substituído por “o dinheiro que ela trouxe de casa quando eles se casaram”, podemos detectar dois procedimentos: atualização e adição. A parte final, “Prezava, acima de tudo, a sua posição social e tremia só com a ideia de ver-se novamente pobre, sem recursos e sem coragem para recomeçar a vida, depois de se haver habituado a umas tantas regalias e afeito à hombridade de português rico que já não tem pátria na Europa” (TO, p. 6), que era basicamente um resumo da personalidade de Miranda, covarde e preocupado com as aparências, foi omitida.

Parágrafo 11	
Original	Adaptação
<p><u>Acovardado defronte destes raciocínios, contentou-se com uma simples separação de leitos, e os dois passaram a dormir em quartos separados. Não comiam juntos, e mal trocavam entre si uma ou outra palavra constrangida, quando qualquer inesperado acaso os reunia a contragosto. Odiavam-se. Cada qual sentia pelo outro um desprezo, que pouco a pouco se foi transformando em repugnância completa. O nascimento de Zulmira veio agravar ainda mais a situação; a pobre criança, em vez de servir de elo aos dois infelizes, foi antes um novo isolador que se estabeleceu entre eles. Estela amava-a menos do que</u></p>	<p>Miranda e Dona Estela dormiam em quartos separados. Não comiam juntos, e mal conversavam. De vez em quando, Miranda procurava Estela, na madrugada, para ter sexo. Era como se fossem amantes e não marido e mulher. E viveram assim durante dez anos; mas agora, tanto tempo depois da primeira de Dona Estela, ela voltava a dar corda para os profundos caixeiros do marido quando eles subiam para <b>almoçar ou jantar.</b></p> <p>→ Nota do adaptador: Nessa época, os caixeiros, funcionários de uma loja de comércio, moravam no mesmo prédio onde ficava a loja, que era</p>

<p><u>lhe pedia o instinto materno por supô-la filha do marido, e este a detestava porque tinha convicção de não ser seu pai.</u></p>	<p>também a casa do dono, em geral no andar de cima da loja.</p>
<p><u>Uma bela noite, porém, o Miranda, que era homem de sangue esperto e orçava então pelos seus trinta e cinco anos, sentiu-se em insuportável estado de lubricidade. Era tarde já e não havia em casa alguma criada que lhe pudesse valer. Lembrou-se da mulher, mas repeliu logo esta idéia com escrupulosa repugnância. Continuava a odiá-la. Entretanto este mesmo fato de obrigação em que ele se colocou de não servir-se dela, a responsabilidade de desprezá-la, como que ainda mais lhe assanhava o desejo da carne, fazendo da esposa infiel um fruto proibido. Afinal, coisa singular, posto que moralmente nada diminuísse a sua repugnância pela perjura, foi ter ao quarto dela.</u></p>	
<p><u>A mulher dormia a sono solto. Miranda entrou pé ante pé e aproximou-se da cama. “Devia voltar!... pensou. Não lhe ficava bem aquilo!...” Mas o sangue latejava-lhe, reclamando-a. Ainda hesitou um instante, imóvel, a contemplá-la no seu desejo.</u></p>	
<p><u>Estela, como se o olhar do marido lhe apalpasse o corpo, torceu-se sobre o quadril da esquerda, repuxando com as coxas o lençol para a frente e patenteando uma nesga de nudez estofada e branca. O Miranda não pôde resistir, atirou-se contra ela, que, num pequeno sobressalto, mais de surpresa que de revolta, desviou-se, tornando logo e enfrentando com o marido. E deixou-se empolgar pelos rins, de olhos fechados, fingindo que continuava a dormir, sem a menor consciência de tudo aquilo.</u></p>	
<p><u>Ah! ela contava como certo que o esposo, desde que não teve coragem de separar-se de casa, havia, mais cedo ou mais tarde, de procurá-la de novo. Conhecia-lhe o temperamento, forte para desejar e fraco para resistir ao desejo.</u></p>	
<p><u>Consumado o delito, o honrado negociante sentiu-se tolhido de vergonha e arrependimento. Não teve animo de dar palavra, e retirou-se tristonho e murcho para o seu quarto de desquitado.</u></p>	
<p><u>Oh! como lhe doía agora o que acabava de praticar na cegueira da sua sensualidade.</u></p>	
<p><u>— Que cabeçada!... dizia ele agitado. Que formidável cabeçada!...</u></p>	
<p><u>No dia seguinte, os dois viram-se e evitaram-se em silêncio, como se nada de extraordinário houvera entre eles acontecido na véspera. Dir-se-ia até que, depois daquela ocorrência, o Miranda sentia crescer o seu ódio contra a esposa. E, à noite desse mesmo dia, quando se achou sozinho na sua cama estreita, jurou mil vezes aos seus brios nunca mais, nunca mais, praticar semelhante loucura.</u></p>	
<p><u>Mas, daí a um mês, o pobre homem, acometido de um novo acesso de luxúria, voltou ao quarto da mulher.</u></p>	
<p><u>Estela recebeu-o desta vez como da primeira, fingindo que não acordava; na ocasião, porém, em que ele se apoderava dela febrilmente, a leviana, sem se</u></p>	

<p><u>poder conter, soltou-lhe em cheio contra o rosto uma gargalhada que a custo sopeava. O pobre-diabo desnordeou, deveras escandalizado, soerguendo-se, brusco, num estremunhamento de sonâmbulo acordado com violência.</u></p> <p>- <u>A mulher percebeu a situação e não lhe deu tempo para fugir; passou-lhe rápido as pernas por cima e, grudando-se-lhe ao corpo, cegou-o com uma metralhada de beijos.</u></p> <p>- <u>Não se falaram.</u></p> <p>- <u>Miranda nunca a tivera, nem nunca a vira, assim tão violenta no prazer. Estranhou-a. Afigurou-se-lhe estar nos braços de uma amante apaixonada: descobriu nela o capitoso encanto com que nos embebedam as cortesãs amestradas na ciência do gozo venéreo. Descobriu-lhe no cheiro da pele e no cheiro dos cabelos perfumes que nunca lhe sentira; notou-lhe outro hálito, outro som nos gemidos e nos suspiros. E gozou-a, gozou-a loucamente, com delírio, com verdadeira satisfação de animal no cio.</u></p> <p>- <u>E ela também, ela também gozou, estimulada por aquela circunstância picante do ressentimento que os desunia; gozou a desonestidade daquele ato que a ambos acanalhava aos olhos um do outro; estorceu-se toda, rangendo os dentes, grunhindo, debaixo daquele seu inimigo odiado, achando-o também agora, como homem, melhor que nunca, sufocando-o nos seus braços nus, metendo-lhe pela boca a língua úmida e em brasa. Depois, um arranco de corpo inteiro, com um soluço gutural e estrangulado, arquejante e convulsa, estatelou-se num abandono de pernas e braços abertos, a cabeça para o lado, os olhos moribundos e chorosos, toda ela agonizante, como se a tivessem crucificado na cama.</u></p> <p>- <u>A partir dessa noite, da qual só pela manhã o Miranda se retirou do quarto da mulher, estabeleceu-se entre eles o hábito de uma felicidade sexual, tão completa como ainda não a tinham desfrutado, posto que no íntimo de cada um persistisse contra o outro a mesma repugnância moral em nada enfraquecida.</u></p> <p>Durante dez anos viveram muito bem casados; agora, porém, tanto tempo depois da primeira infidelidade conjugal, e agora que o negociante já não era acometido tão freqüentemente por aquelas crises que o arrojavam fora de horas ao dormitório de Dona Estela; agora, eis que a leviana parecia disposta a reincidir na culpa, dando corda aos caixeiros do marido, na ocasião em que estes subiam para almoçar ou jantar.</p>	
---	--

Quadro 11: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 11

Com as omissões perderam-se a expressão da intensidade do ódio e desprezo que Miranda nutria pela esposa e as referências ao desejo e a descrição do ato sexual. Na adaptação, apenas é comentado que Miranda procurava Estela para manter relações sexuais,

mas, no original, a descrição das cenas enriquece a animalização dos personagens pela utilização de expressões como “grunhindo”, “satisfação de animal no cio”. Esse tipo de censura à sexualidade é algo comum nas adaptações escolares.

Parágrafo 12	
Original	Adaptação
<p>Foi por isso que o Miranda comprou o prédio vizinho a João Romão.</p> <p>A casa era boa; seu único defeito estava na escassez do quintal; <u>mas para isso havia remédio: com muito pouco compravam-se umas dez braças</u> daquele terreno do fundo que ia até à pedreira, <u>e mais uns dez ou quinze palmos do lado em que ficava a venda.</u></p> <p>Miranda foi logo entender-se com o Romão e propôs-lhe negócio. O taverneiro recusou formalmente.</p> <p><u>Miranda insistiu.</u></p>	<p>Foi para evitar as novas traições da mulher que o Miranda comprou o sobrado do lado da venda de João Romão. A casa era boa; o único defeito era o quintal muito pequeno. Miranda queria comprar espaço do terreno de fundo, que ia até a pedreira, para aumentar esse quintal. Foi conversar com o vizinho para ver se conseguia fazer a compra. João Romão não queria vender.</p>

Quadro 12: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 12

O adaptador fez uma adição em relação ao texto original quando no lugar de “isso” explicitou “para evitar novas traições da mulher”. “Escassez” foi substituída por “muito pequeno”. A descrição das dimensões (medidas) do espaço, recorrente na obra original, também foi omitida.

Parágrafo 13	
Original	Adaptação
<p>— O senhor perde seu tempo e seu latim! retrucou o amigo de Bertoleza. — Nem só não cedo <u>uma polegada do</u> meu terreno, como ainda <u>lhe</u> compro, se <u>mo</u> quiser vender, aquele pedaço que <u>lhe</u> fica ao fundo da casa!</p>	<p>— O senhor perde seu tempo e seu latim! — disse João Romão. — Não só não vendo meu terreno como ainda <u>lhe</u> compro, se quiser vender, aquele pedaço que fica no fundo da sua casa!</p>

Quadro 13: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 13

O discurso direto foi mantido. Os pronomes oblíquos “mo” e “lhe” foram retirados para simplificar a linguagem da adaptação.

Parágrafo 14	
Original	Adaptação
— O quintal?	– O quintal?

Quadro 14: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 14

Os textos da obra original e da adaptação, nesse momento, são idênticos.

Parágrafo 15	
Original	Adaptação
— É exato.	– Exatamente.

Quadro 15: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 15

A expressão utilizada na adaptação soa mais natural, próxima do que usaríamos na linguagem oral atualmente.

Parágrafo 16	
Original	Adaptação
<p>— <u>Pois você quer que eu fique sem chácara, sem jardim, sem nada?</u></p> <p>- — <u>Para mim era de vantagem...</u></p> <p>— <u>Ora, deixe-se disso, homem, e diga lá quanto quer pelo que lhe propus.</u></p> <p>- — <u>Já disse o que tinha a dizer.</u></p> <p>- — <u>Ceda-me então ao menos as dez braças do fundo.</u></p> <p>- — <u>Nem meio palmo!</u></p> <p>- — <u>Isso é maldade de sua parte, sabe? Eu, se faço tamanho empenho, é pela minha pequena, que precisa, coitada, de um pouco de espaço para alargar-se.</u></p> <p>— <u>E eu não cedo, porque preciso do meu terreno!</u></p> <p>- — <u>Ora qual! Que diabo pode lá você fazer ali? Uma porcaria de um pedaço de terreno quase grudado ao morro e aos fundos de minha casa! quando você, aliás, dispõe de tanto espaço ainda!</u></p> <p>- — <u>Hei de lhe mostrar se tenho ou não o que fazer ali!</u></p> <p>- — <u>É que você é teimoso! Olhe, se me cedesse as dez braças do fundo, a sua parte ficaria cortada em linha reta até à pedreira, e escusava eu de ficar com uma aba de terreno alheio a meter-se pelo meu. Quer</u></p>	<p>– Que absurdo! Quer saber? Não coloco muro no quintal até você decidir que vende!</p>

saber? não amuro o quintal sem você decidir-se!	
---	--

Quadro 16: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 16

Grande parte do diálogo não foi retratada na adaptação, não transmitindo para o leitor do texto adaptado a forma como a discussão entre os personagens Miranda e João Romão no texto original se alongou. Foram omitidos os diversos argumentos lançados pelos personagens para não perder o pequeno pedaço de terreno que interessava a ambos: a João Romão, para que pudesse avançar a construção de suas casinhas até o limite da casa de Miranda, e ao Miranda interessava obter a posse daquela faixa de terra para evitar que isso acontecesse.

Parágrafo 17	
Original	Adaptação
<p>— Então ficará com o quintal para sempre sem muro, porque o que tinha a dizer já disse!</p> <p>— <u>Mas, homem de Deus, que diabo! pense um pouco! Você ali não pode construir nada! Ou pensará que lhe deixarei abrir janelas sobre o meu quintal!...</u></p> <p>- <u>— Não preciso abrir janelas sobre o quintal de ninguém!</u></p> <p>— Nem tampouco lhe deixarei levantar parede, tapando-me as janelas da esquerda!</p> <p>- <u>— Não preciso levantar parede desse lado...</u></p> <p>- <u>— Então que diabo vai você fazer de todo este terreno?...</u></p> <p>- <u>— Ah! isso agora é cá comigo!... O que for soar!</u></p> <p>— Pois creia que se arrepende de não me ceder o terreno!...</p> <p>- <u>— Se me arrepender, paciência! Só lhe digo é que muito mal se sairá quem quiser meter-se cá com a minha vida!</u></p> <p>- <u>— Passe bem!</u></p> <p>- <u>— Adeus!</u></p>	<p>— Então o senhor vai ficar com o quintal para sempre sem muro, porque o que eu tinha pra dizer já disse!</p>

Quadro 17: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 17

A primeira fala do diálogo é praticamente toda reproduzida na adaptação, há apenas alterações para deixá-la mais clara, a adição de “o senhor”, deixando o sujeito, antes

implícito, agora explícito, e “ficará” foi substituído pela forma analítica “vai ficar”, que é mais próxima do que usamos atualmente na linguagem oral. O restante da discussão é omitido.

Parágrafo 18	
Original	Adaptação
<p>Travou-se então uma luta renhida e surda entre o português negociante de fazendas por atacado e o português negociante de secos e molhados. Aquele não se resolvia a fazer o muro do quintal, sem ter alcançado o pedaço de terreno que o separava do morro; e o outro, <u>por seu lado, não</u> perdia a esperança de apanhar-lhe ainda, pelo menos, duas ou três braças aos fundos da casa; parte esta que, conforme os seus cálculos, valeria ouro, uma vez realizado o grande projeto <u>que ultimamente o trazia preocupado</u> — a criação de uma estalagem em ponto enorme, uma estalagem monstro, sem exemplo, destinada a matar toda aquela <u>miuçalha</u> de cortiços que alastravam por Botafogo.</p>	<p>Ficaram nessa briga, os dois vizinhos. Miranda não se resolvia a fazer o muro sem comprar o pedaço de terreno que separava o quintal do morro, e João Romão não perdia a esperança de comprar a parte de terreno que ficava nos fundos do sobrado; parte que, segundo os cálculos que ele fazia, devia valer ouro, se conseguisse realizar o grande projeto — a criação de um enorme cortiço, um cortiço sem igual, destinado a acabar com todos os outros cortiços que se espalhavam pelo bairro de Botafogo.</p>

Quadro 18: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 18

A palavra “estalagem” foi substituída por “cortiço”, possivelmente por causa de uma das preocupações dos produtores da adaptação, que era reduzir a quantidade de vocábulos utilizada, simplificando o entendimento e deixando a leitura mais fluida, uma vez que, assim, haveria menos palavras que pudessem ser obstáculos para o neoleitor.

Parágrafo 19	
Original	Adaptação
<p>Era este o seu ideal. Havia muito que João Romão vivia exclusivamente para essa idéia; <u>sonhava com ela todas as noites; comparecia a todos os leilões de materiais de construção</u>; arrematava madeiramentos já servidos; comprava telha em segunda mão; fazia pechinchas de cal e tijolos; o que era tudo depositado no seu extenso chão vazio, <u>cujo aspecto tomava em breve o caráter estranho de uma enorme barricada, tal era a variedade dos objetos que ali se apinhavam</u> acumulados: tábuas e sarrafos, troncos de árvore, mastros de navio, caibros, restos de carroças, <u>chaminés de barro e de ferro, fogões desmantelados, pilhas e pilhas de tijolos de todos os feitios, barricadas de</u></p>	<p>Era esse o ideal de João Romão. Fazia muito tempo que ele vivia exclusivamente para realizar tal ideia; comprava madeiras usadas; comprava telhas de segunda mão; fazia pechinchas de cal e tijolos. Tudo era colocado no grande terreno. Daí a alguns meses, depois de tentar pela última vez comprar alguma parte do quintal do vizinho, João resolveu começar a construir o cortiço.</p>

<p>cimento, montes de areia e terra vermelha, aglomerações de telhas velhas, escadas partidas, depósitos de cal, o diabo enfim; ao que ele, que sabia perfeitamente como essas coisas se furtavam, resguardava, soltando à noite um formidável cão de fila.</p> <p>— Este cão era pretexto de eternas resingas com a gente do Miranda, a cujo quintal ninguém de casa podia descer, depois das dez horas da noite, sem correr o risco de ser assaltado pela fera.</p> <p>— É fazer o muro! dizia o João Romão, sacudindo os ombros.</p> <p>— Não faço! replicava o outro. Se ele é questão de capricho eu também tenho capricho!</p> <p>Em compensação, não caía no quintal do Miranda galinha ou frango, fugidos do cercado do vendeiro, que não levasse imediato sumiço. João Romão protestava contra o roubo em termos violentos, jurando vinganças terríveis, falando em dar tiros.</p> <p>— Pois é fazer um muro no galinheiro! reponitava o marido de Estela.</p> <p>Daí a alguns meses, João Romão, depois de tentar um derradeiro esforço para conseguir algumas braças do quintal do vizinho, resolveu principiar as obras da estalagem.</p> <p>— Deixa estar, conversava ele na cama com a Bertoleza; deixa estar que ainda lhe hei de entrar pelos fundos da casa, se é que não lhe entre pela frente! Mais cedo ou mais tarde como-lhe, não duas braças, mas seis, oito, todo o quintal e até o próprio sobrado talvez!</p> <p>E dizia isto com uma convicção de quem tudo pode e tudo espera da sua perseverança, do seu esforço inquebrantável e da fecundidade prodigiosa do seu dinheiro, dinheiro que só lhe saia das unhas para voltar multiplicado.</p>	
--	--

Quadro 19: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 19

Os diálogos correspondentes à briga dos vizinhos pelo terreno, a descrição da situação do terreno no qual João Romão acumulava material de construção e sua conversa com Bertoleza foram omitidos na adaptação.

Parágrafo 20	
Original	Adaptação
<p>Desde que a febre de possuir se apoderou dele totalmente, todos os seus atos, <u>todos, fosse o mais simples</u>, visavam um interesse pecuniário. Só tinha uma preocupação: aumentar os bens. Das suas hortas recolhia para si e para a companheira os piores legumes, aqueles que, por maus, ninguém compraria;</p>	<p>Desde que a grande vontade de acumular posses tomou conta de João, tudo que fazia era juntar dinheiro. Só tinha essa preocupação. Das hortas, colhia para si e para Bertoleza os piores legumes, aqueles que ninguém ia querer comprar; as galinhas botavam muitos ovos, e ele não comia nenhum, mesmo</p>

as suas galinhas produziam muito e ele não comia um ovo, do que no entanto gostava imenso; vendia-os todos e contentava-se com os restos da comida dos trabalhadores. Aquilo já não era ambição, era uma moléstia nervosa, uma loucura, um desespero de	gostando muito; vendia tudo e se contentava com os restos da comida que ele mesmo servia para os trabalhadores.
<u>acumular; de reduzir tudo a moeda. E seu tipo baixote, socado, de cabelos à escovinha, a barba sempre por fazer, ia e vinha da pedreira para a venda, da venda às hortas e ao capinzal, sempre em mangas de camisa, de tamancos, sem meias, olhando para todos os lados, com o seu eterno ar de cobiça, apoderando-se, com os olhos, de tudo aquilo de que ele não podia apoderar-se logo com as unhas.</u>	

Quadro 20: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 20

O trecho no qual o narrador expressa sua opinião sobre a avareza de João Romão foi omitido, assim como a descrição de sua aparência e de seu jeito ambicioso.

Parágrafo 21	
Original	Adaptação
Entretanto, a rua lá fora povoava-se de um modo admirável. Construía-se mal, porém muito; surgiam chalés e casinhas da noite para o dia; subiam os aluguéis; as propriedades dobravam de valor. Montara-se uma fábrica de massas italianas e outra de velas, e os trabalhadores passavam de manhã e às Ave-Marias, e a maior parte deles ia comer à casa de pasto que João Romão arranjava aos fundos da sua varanda. Abriam-se novas tavernas; nenhuma, porém, conseguia ser tão afreguesada como a dele. Nunca o seu negocio fora tão bem, <u>nunca o finório vendera tanto; vendia mais agora, muito mais, que nos anos anteriores. Teve até de admitir caixeiros. As mercadorias não lhe paravam nas prateleiras; o balcão estava cada vez mais lustroso, mais gasto. E o dinheiro a pingar, vintém por vintém, dentro da gaveta, e a escorrer da gaveta para a barra, aos cinqüenta e aos cem mil-réis, e da burra para o banco, aos contos e aos contos.</u>	A rua lá fora tinha cada vez mais gente. Surgiam chalés e casinhas da noite para o dia; subiam os aluguéis; as propriedades dobravam de valor. Foi construída uma fábrica de massas italianas e outra de velas. Os trabalhadores passavam por ali de manhã e na hora das <b>Ave-Marias</b> , → Nota do adaptador: A hora das Ave-Marias: o final da tarde, segundo o costume católico daquele tempo. e a maior parte deles ia comer no restaurante que João Romão montou nos fundos da varanda. Nunca o negócio tinha ido tão bem.

Quadro 21: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 21

omite-se que a venda de João Romão era a que tinha mais fregueses e o fato de que o aumento do movimento na venda obrigou-o a contratar caixeiros.

Parágrafo 22	
Original	Adaptação
<p>Afinal, já lhe não bastava sortir o seu estabelecimento nos armazéns fornecedores; começou a receber alguns gêneros diretamente da Europa: o vinho, por exemplo, que ele dantes comprava aos quintos nas casas de atacado, vinha-lhe agora de Portugal às pipas, e de cada uma fazia três com água e cachaça; e despachava faturas de barris de manteiga, de caixas de conserva, caixões de fósforos, azeite, queijos, louça e muitas outras mercadorias. Criou armazéns para depósito, aboliu a quitanda e transferiu o dormitório, aproveitando o espaço para ampliar a venda, que dobrou de tamanho e ganhou mais duas portas.</p> <p>Já não era uma simples taverna, era um bazar em que se encontrava de tudo, <u>objetos de armarinho</u>, ferragens, porcelanas, utensílios de escritório, roupa de riscado para os trabalhadores, <u>fazenda para roupa de mulher</u>, <u>chapéus de palha próprios para o serviço ao sol</u>, <u>perfumarias baratas</u>, <u>pentas de chifre</u>, <u>lenços com versos de amor</u>, e <u>anéis e brincos de metal ordinário</u>.</p> <p>E toda a gentalha daquelas redondezas ia cair lá, ou então ali ao lado, na casa de pasto, onde os operários das fábricas e os trabalhadores da pedreira se reuniam depois do serviço, e ficavam bebendo e conversando até as dez horas da noite, entre o espesso fumo dos cachimbos, do peixe frito em azeite e dos lampiões de querosene.</p> <p>Era João Romão quem lhes fornecia tudo, tudo, até dinheiro adiantado, quando algum precisava. <u>Por ali não se encontrava jornaleiro, cujo ordenado não fosse inteirinho parar às mãos do velhaco</u>. E sobre este cobre, quase sempre emprestado aos tostões, <u>cobrava juros de oito por cento ao mês, um pouco mais do que levava aos que garantiam a dívida com penhores de ouro ou prata</u>.</p>	<p>Romão aumentou a venda, que se transformou num bazar, um tipo de mercado onde se encontrava de tudo, até ferragens e louças. Fechou a quitanda. Toda gentalha daquelas redondezas buscava ali o que precisava. Era João Romão quem fornecia tudo a esses trabalhadores, até dinheiro emprestado, quando algum precisava.</p>

Quadro 22: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 22

O adaptador omitiu os detalhes desse trecho: descrições que retratavam o progresso da venda de João Romão, quais produtos ele tinha para vender. Também não ficou claro na adaptação, ao contrário do que ocorreu no texto original, que os empréstimos realizados pelo vendeiro eram, na verdade, uma forma de usura, e que ele aceitava também penhores. Uma frase importante que foi omitida na adaptação foi “Por ali não se encontrava jornaleiro, cujo ordenado não fosse inteirinho parar às mãos do velhaco” (TO, p. 11), pois ela revela que João Romão conseguia captar para si todo o dinheiro daqueles trabalhadores. Com sua imensa

ganância, João Romão vendia todo tipo de produtos, produzia e vendia as refeições para os trabalhadores, oferecia empréstimos, alugava casas e até bacias para as lavadeiras. Assim, ele garantia todas as chances de obter lucro às custas daquelas pessoas que, porque trabalhavam ali, acabavam alugando suas casinhas com ele e também comprando dele tudo o que precisavam.

Parágrafo 23	
Original	Adaptação
<u>Não obstante</u> , as casinhas do cortiço, à proporção que se atamancavam, enchiam-se logo, sem mesmo dar tempo a que as tintas secassem. Havia <u>grande avidez em alugá-las</u> ; aquele era o melhor ponto do bairro para a gente do trabalho. Os empregados da pedreira preferiam todos morar lá, porque ficavam a dois passos da obrigação.	As casinhas do cortiço, assim que ficavam prontas, se enchiam logo, antes mesmo de as tintas secarem. Aquele era o melhor ponto do bairro para quem trabalhava ali. Os empregados da pedreira preferiam morar lá, porque ficavam a dois passos do serviço.

Quadro 23: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 23

O adaptador optou pela atualização quando realizou a substituição da palavra “obrigação” por “serviço”.

Parágrafo 24	
Original	Adaptação
O Miranda rebentava de raiva.	O Miranda morria de raiva.

Quadro 24: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 24

Embora o adaptador tenha realizado a substituição da expressão “rebentava” por “morria”, não houve alteração no sentido dessa passagem.

Parágrafo 25	
Original	Adaptação
— Um cortiço! exclamava ele, <u>possesso</u> . Um cortiço! Maldito seja aquele vendeiro de todos os diabos! Fazer-me um cortiço debaixo das janelas!... Estragou-me a casa, o malvado!	— Um cortiço! – exclamava ele. – Um cortiço! Maldito seja esse vendeiro de todos os diabos! Construir um cortiço debaixo das minhas janelas! Me estragou a casa, o malvado!

Quadro 25: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 25

Nessa fala do diálogo, o discurso direto foi mantido, mas podemos notar algumas pequenas modificações: a omissão da palavra “posseço” e a substituição de “fazer-me” por “construir”. A substituição do verbo ocorreu para evitar o uso de ênclise. Assim, para obter o mesmo sentido, o adaptador adicionou o pronome “minhas” para que o sentido fosse mantido. A ênclise também foi retirada de “estragou-me”, nesse caso, o adaptador optou pela próclise: “me estragou”, a substituição pela próclise, conferiu mais coloquialidade ao discurso da obra adaptada. Podemos dizer que ele utilizou, nesse pequeno trecho, duas soluções diferentes para o mesmo propósito: evitar a ênclise.

Parágrafo 26	
Original	Adaptação
<p>E vomitava pragas, jurando que havia de vingar-se, e protestando aos berros contra o pó que lhe invadia em ondas as salas, e contra o infernal baralho dos pedreiros e carpinteiros que levavam a martelar de sol a sol.</p> <p>O que aliás não impediu que as casinhas continuassem a surgir, uma após outra, e fossem logo se enchendo, a estenderem-se unidas <u>por ali a fora</u>, desde a venda até quase ao morro, <u>e depois dobrassem para o lado do Miranda e avançassem sobre o quintal deste, que parecia ameaçado por aquela serpente de pedra e cal.</u></p>	<p>A raiva do Miranda não impediu que as casinhas continuassem a surgir, uma depois da outra, e fossem logo se enchendo, uma do lado da outra, da venda até quase o morro.</p>

Quadro 26: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 26

O primeiro parágrafo, que descrevia a reação de Miranda, foi substituído apenas por “A raiva do Miranda”. “A estenderem-se unidas” passou na adaptação a “uma ao lado da outra”. Desapareceu no texto adaptado a informação explícita, relevante, de que, nesse momento, as casinhas já haviam chegado ao espaço que Miranda queria ter como quintal. Também perdeu-se a referência ao conjunto de casinhas como uma “serpente de pedra e cal”, que não só compara o conjunto, o cortiço como um todo, a um ser vivo, como também a um animal peçonhento, ameaçador, indesejável de se ter por perto, no seu quintal.

Parágrafo 27	
Original	Adaptação
<p>O Miranda mandou logo levantar o muro.  <u>Nada! aquele demônio era capaz de invadir-lhe a casa até a sala de visitas!</u>            E os quartos do cortiço pararam enfim de encontro ao muro do negociante, formando com a continuação da casa deste um grande quadrilongo, espécie de pátio de quartel, onde podia formar um batalhão.</p>	<p>Miranda mandou levantar o muro. E os quartos do cortiço pararam de ser construídos perto do muro do vizinho de João Romão.</p>

Quadro 27: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 27

O adaptador optou por omitir o segundo parágrafo do original: “Nada! aquele demônio era capaz de invadir-lhe a casa até a sala de visitas!” (TO, p.11), que corresponde a um comentário do narrador. Assim agindo, ele apagou a interferência por ele realizada no texto. Foi também omitida a descrição do complexo que resultava do conjunto formado pela casa de Miranda junto às casinhas do cortiço: “formando com a continuação da casa deste um grande quadrilongo, espécie de pátio de quartel, onde podia formar um batalhão” (TO, p.11).

Parágrafo 28	
Original	Adaptação
<p>Noventa e cinco casinhas comportou a imensa estalagem.            Prontas, João Romão mandou levantar na frente, nas vinte braças que separavam a venda do sobrado do Miranda, um grosso muro de dez palmos de altura, coroado de cacos de vidro e fundos de garrafa, e com um grande portão no centro, onde se dependurou <u>uma lanterna de vidraças vermelhas, por cima de</u> uma tabuleta amarela, em que se lia o seguinte, <u>escrito a tinta encarnada e sem ortografia:</u></p>	<p>Noventa e cinco casinhas couberam no cortiço. Assim que elas ficaram prontas, João Romão mandou levantar na frente um grosso muro de dez palmos de altura, cheio de cacos de vidro e fundos de garrafa, com um grande portão no meio. Dependurou uma tabuleta amarela, onde se lia o seguinte:</p>

Quadro 28: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 28

O adaptador escolheu omitir os pormenores da descrição do original: as medidas daquele espaço, dadas em braças no texto original. Não citou a lanterna que foi pendurada sobre a tabuleta que foi escrita sem ortografia.

Parágrafo 29	
Original	Adaptação
“Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras”.	“Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e bacias para lavadeiras.”

Quadro 29: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 29

A única alteração realizada nesse trecho foi a atualização do vocabulário: o adaptador fez a substituição da palavra “tinas” por “bacias”.

Parágrafo 30	
Original	Adaptação
<p>As casinhas eram alugadas por mês e as tinas por dia; tudo pago adiantado. <u>O preço de cada tina, metendo a água, quinhentos réis; sabão à parte.</u> As moradoras do cortiço tinham preferência e não pagavam nada para lavar.</p> <p>Graças à abundância da água que lá havia, como em nenhuma outra parte, e graças ao muito espaço de que se dispunha no cortiço para estender a roupa, a concorrência às tinas não se fez esperar; acudiram lavadeiras de todos os pontos da cidade, <u>entre elas algumas vindas de bem longe.</u> E, mal vagava uma das casinhas, ou um quarto, um canto onde coubesse um colchão, surgia uma nuvem de pretendentes a disputá-los.</p> <p>E aquilo se foi constituindo numa grande</p>	<p>As casinhas eram alugadas por mês, e as bacias para lavagem de roupa eram alugadas por dia; tudo pago adiantado. As moradoras do cortiço tinham preferência e não pagavam pela água. Graças à grande quantidade de água que tinha ali, como em nenhum outro lugar, e graças ao muito espaço que existia no cortiço para estender a roupa, a concorrência pelas bacias aumentava. Vinham lavadeiras de todos os pontos da cidade. E, mal vagava uma das casinhas, ou um quarto, um canto onde coubesse um colchão, surgia mais gente querendo morar ali.</p>
<p><u>lavanderia, agitada e barulhenta, com as suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes e os seus jardinzinhos de três e quatro palmos, que apareciam como manchas alegres por entre a negrura das limosas tinas transbordantes e o revérbero das claras barracas de algodão cru, armadas sobre os lustrosos bancos de lavar. E os gotejantes jiraus, cobertos de roupa molhada, cintilavam ao sol, que nem lagos de metal branco.</u></p> <p>E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco.</p>	

Quadro 30: Comparação entre o texto original e o texto adaptado da obra *O Cortiço*: parágrafo 30

Dessa vez, a palavra “tinas” veio substituída não apenas por “bacias”, como também houve a adição de uma explicação, “bacias para lavagem de roupa”. Substituição de

“abundância” por “grande quantidade”, simplificando mais uma vez o vocabulário. A atualização do vocabulário ocorreu por meio da substituição de “acudiram” por “vinham”. A substituição de “surgia uma nuvem de pretendentes a disputá-los” por “surgia mais gente querendo morar ali” trouxe uma simplificação por meio das escolhas dos vocábulos. No entanto, a substituição de “nuvem de pretendentes” por “mais gente” não consegue agregar o aspecto relacionado à animalização que há no original. O autor se referiu a essas pessoas utilizando um substantivo coletivo que, de modo geral, é usado para referir-se a gafanhotos, que, quando em grande quantidade, constituem uma verdadeira praga. Omitiu-se a descrição que Azevedo fez daquilo em que o cortiço estava se tornando. Tal descrição era muito rica no original, envolvendo elementos relacionados a diversos sentidos: texturas, cores e sons, e voltava a se referir ao cortiço como um único elemento, um elemento vivo.

Tomando o capítulo analisado como base, podemos dizer que, entre os procedimentos de adaptação elencados por Georges Bastin (1998), os mais utilizados foram, em ordem decrescente: omissão, atualização e expansão. Todos os procedimentos foram utilizados para tornar a leitura do texto mais fácil de diversas maneiras, respectivamente, reduzindo a extensão do texto, tornando a seleção de vocabulário mais próxima da linguagem utilizada pelos leitores e tornando explícitos os elementos que os leitores não poderiam apreender sozinhos a partir do texto original. Obviamente, perde-se muito da intensidade do texto, do estilo do autor, mas os principais movimentos do enredo foram, sem dúvida, apresentados ao leitor da obra adaptada de uma maneira simplificada, mais acessível, que é o objetivo da coleção, de acordo com seu organizador, Luís Augusto Fischer (vide anexo 1).

Acreditamos que a diminuição da extensão da obra adaptada torna sua leitura mais atrativa para os neoleitores, que passam a acreditar serem capazes de ler uma obra do início ao fim. Já que os neoleitores precisam inicialmente de mediação para realizarem suas leituras, as adaptações apresentam a vantagem de serem obras de menor extensão, podendo ser

trabalhadas mais facilmente em sala de aula, onde o tempo do professor é reduzido.

### 3.3. AS ADAPTAÇÕES INTRALINGUAIS E O SURGIMENTO DA LITERATURA PARA NEOLEITORES

As reescrituras são um ato de manipulação da literatura feito no âmbito de uma ideologia e de uma poética específicas para que ela funcione da forma esperada dentro de uma determinada sociedade. A reescritura é realizada “a serviço do poder e, em seu aspecto mais positivo, pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novas técnicas [...] Mas a reescritura pode reprimir a inovação, distorcer e controlar” (BASSNETT, LEFEVERE, 1992 *apud* LEFEVERE, 1992, p. vii, nossa tradução). Podemos dizer, portanto, que a coleção *É só o Começo* foi em parte responsável pela introdução de um novo gênero na literatura brasileira, pois foi só a partir do momento em que houve a iniciativa de se desenvolver adaptações de obras clássicas da literatura especificamente para o neoleitor que começaram a surgir obras literárias originalmente escritas para esse público.

Embora a tradição de adaptações intralinguais seja antiga no contexto de língua inglesa, como mostramos no capítulo dois, o desafio de produzir adaptações de clássicos da literatura brasileira para o público escolar aconteceu em 1997, como nos informa Mário Feijó Borges Monteiro, em sua tese *Permanência e mutações*(2006). Segundo ele:

[...] foi em 1997 que ocorreu a grande ruptura na tradição brasileira de adaptações: a editora paulista Scipione anunciou ao mercado-escola, por meio de catálogos, folhetos e cartazes, o lançamento de uma série de clássicos nacionais adaptados. [...] O impacto do novo foi violento. Editoras, críticos, professores, escritores e alunos se dividiram a respeito da novidade. Muitos críticos continuam em estado de choque, não acreditam na audácia. Os escritores convidados para adaptar os clássicos nacionais defendem a legitimidade de se reescrever os textos canônicos de domínio público já incorporados no patrimônio cultural brasileiro; os não-convidados contestam. Há professores que não percebem nenhuma utilidade pedagógica nas adaptações. Outros preferem nem tocar no assunto (MONTEIRO, 2006, p. 7).

Muitos dos detratores das adaptações intralinguais publicadas por coleções como *É só*

*o Começo*, rechaçam o tratamento puramente comercial dado ao livro, não admitindo políticas que determinam, por exemplo, o número de páginas que toda e qualquer adaptação deve ter para que seu custo esteja dentro dos valores estipulados pelos editais do governo). Essas pessoas acreditam, também, que um leitor acostumado a ler livros simplificados não vai querer dar o passo adiante em direção a livros em sua versão original. Para elas, esse processo provoca a banalização da literatura, a troca da linguagem literária pela vulgar, a dessacralização da literatura, desvinculando-a da forma (linguagem). Alguns educadores, por sua vez, acreditam que essas obras são necessárias, que a adaptação é um recurso válido no processo de aquisição do hábito de leitura

Os que pertencem ao grupo dos detratores das adaptações defendem a ideia de que não é necessária a produção de uma literatura específica para o público neoleitor. De acordo com eles, o professor deve ser capaz de coletar nos cânones textos de qualidade e que possam ser utilizados junto a esse público. Esse grupo acredita que a mediação do professor no processo de leitura deve ser o suporte suficiente para a leitura desses textos e que a criação de adaptações literárias tem efeito contrário ao pretendido. Segundo eles, uma literatura que seja facilitadora não traz para o aluno o empoderamento, a sensação de capacidade de leitura, mas é uma afirmação de sua condição: permanece à margem da literatura que compõe, de fato, a cultura. Um dos membros desse grupo é o professor Luiz Percival Leme Brito, da Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), cuja entrevista à TV Escola encontra-se ao final desta dissertação (vide anexo 2). Como fatores agravantes para a situação da leitura no Brasil, ele cita o atraso na expansão do ensino: “[...] apenas recentemente o Brasil alcançou a universalização do ensino fundamental e ainda briga contra o analfabetismo real e funcional”, e a falta de acesso às formas clássicas de cultura: “a maioria dos brasileiros tem pouco acesso, digamos, à cultura formal e à cultura erudita, à literatura, à filosofia, à política, às artes, e assim por diante. No entanto a história brasileira mostra que, progressivamente, em

função das transformações da ordem social e econômica, é cada vez maior o número de pessoas capazes de ler”. Além disso o professor menciona o fato de que adquirir livros não é um hábito dos brasileiros: “o brasileiro consome pouco livro [...] é uma coisa que eu quero sempre trazer para o debate: é a ideia do leitor e do consumidor [...] o brasileiro consome poucos livros e, de alguma maneira, na tradição cultural brasileira comprar livros é uma prática supérflua, portanto não está, digamos, nos hábitos do consumidor brasileiro comprar livros”.

Embora reconheça essas deficiências, Brito não vê no que ele chama de literatura fácil uma ferramenta ideal para a formação de novos leitores. Para ele, a escola, o professor, deve deter para si o poder de selecionar as leituras a serem feitas pelos alunos, pois se eles não lerem literatura de qualidade nesse ambiente, não o farão em qualquer outro lugar. Ele refuta também a ideia de que é possível, gradualmente, fazer com que os alunos habituem-se à leitura de textos mais sofisticados. Além disso, defende que as pessoas devem ser primeiramente educadas, apresentadas aos clássicos da literatura, para então terem embasamento, e, conseqüentemente, poder de escolha:

Você acha que alguém, de tanto assistir Schwarzenegger um dia vai assistir Kurosawa ou qualquer outro cinema que exija intelectualmente dela, que não seja um simples perder-se na aventura ou na ação? A mesma coisa vale para a literatura e vale para a leitura ou para qualquer outra coisa. Se não houver a experiência efetiva que supõe ampliação dos referenciais e das formas de ser no mundo a pessoa vai simplesmente reproduzir os modelos de vida com os quais ela está acostumada e, portanto, se ela foi educada a gostar de coisas fáceis, se é que a palavra educar cabe aí, o gosto vai ser o gosto de coisas fáceis e não haverá nenhuma transformação. O Saramago dizia isso. O Saramago dizia: 'olha, não tem nada a ver a seleção de gosto. Desse jeito as pessoas não vão poder querer ler sempre. Para as pessoas lerem elas precisam poder ler. E poder ler significa não apenas ter bibliotecas, bibliotecas é uma obrigação do Estado. Não apenas ter recursos para comprar livros, mas ter, acima de tudo, tempo, tempo livre, e educação que lhes permitirá, se quiserem, e podendo agora fazer a crítica e a opção, gostar de ler.

A escola, de acordo com Brito, tem de exercer a autoridade que lhe é inerente de uma maneira sensata e não autoritária. Para ele, levar a boa literatura aos alunos é uma forma de empoderá-los, de assumi-los como seres capazes, e de formar uma base de conhecimento que permitirá seu desenvolvimento cultural e crítico. Portanto, deve ser feita de maneira respeitosa,

levando-os a compreender o porquê de tais escolhas, em vez de simplesmente impor a leitura de determinadas obras: “para quem não tem essa formação, a livre escolha está impedida, não porque ele não queira, mas porque, exatamente, não lhe ofereceram as possibilidades reais de exercitar essa livre escolha. Daí a importância de a escola assumir o seu papel formador, e de liderança, e de condução. Mas insisto: isso não significa pensar uma escola autoritária, que imponha, ou uma escola do tarifismo e das obrigações como uma submissão a uma ordem externa que a pessoa não entende”.

Como se pode ver, ele critica a defesa que muitos estudiosos fazem de que qualquer gênero literário, qualquer leitura pode ser aceita pelos professores como uma escolha do aluno e como meio de iniciá-lo na literatura. Para Brito, a escolha deve basear-se nos cânones e deve partir do professor, que detém a autoridade dentro do ambiente escolar.

Timothy Ireland, que era o diretor de EJA do Ministério da Educação, no momento do lançamento da coleção *É só o Começo*, também não via as adaptações como um bom instrumento para apresentar a literatura aos neoleitores. Segundo ele, o projeto foi paralisado porque “o 'neoleitor' merece um trabalho feito especialmente para suas necessidades, e não receber textos adaptados, encurtados”. Essa foi também a explicação do Ministro da Educação à época, Fernando Haddad, para a criação do “Literatura para Todos”, concurso nacional de livros para neoleitores, no qual as obras selecionadas eram escritas especificamente para o público neoleitor.

De acordo com informações contidas no portal virtual do MEC, o concurso, que teve sua quarta versão em 2010, seria “[...] uma das estratégias da Política de Leitura do Ministério da Educação, que procura democratizar o acesso à leitura, constituir um acervo bibliográfico literário específico para jovens, adultos e idosos recém alfabetizados e criar uma comunidade de leitores. Esse novo público é chamado de neoleitores”. Ainda segundo informações retiradas de seu próprio portal, o MEC é responsável pela publicação e

distribuição das obras vencedoras “às entidades parceiras do Programa Brasil Alfabetizado, às escolas públicas que oferecem a modalidade EJA, às universidades que compõem a Rede de Formação de Alfabetização de Jovens e Adultos, aos núcleos de EJA das instituições de ensino superior e às unidades prisionais que ofertam essa modalidade de ensino”.

De acordo com Lima e Eiterer, o projeto Literatura para Todos continuava as ações desenvolvidas pelo Projeto de Leituração, que foi criado pela Secretaria Extraordinária de Erradicação do Analfabetismo em 2003. Com o projeto Literatura para Todos houve também a retomada do projeto Agente de Leitura em parceria com a ECT – UNESCO e o *Projeto Ler*. As autoras consideram o projeto Literatura para Todos uma das ações mais bem sucedidas dentre as políticas de acesso à leitura realizadas no Brasil:

Esse novo projeto trouxe diversas novidades, antes não abarcadas pelo antigo Projeto *Palavra da Gente*. Com ele, se procurou implementar uma política de acesso à leitura para os recém-alfabetizados, visando enfrentar o problema das desigualdades de acesso ao livro. Pode-se afirmar que a criação do *Concurso Literatura para Todos* foi a política pública mais significativa para formação do neoleitor, promovido pelo Ministério da Educação e pela Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD).

Autores brasileiros e de países africanos de língua portuguesa puderam se inscrever no concurso e os ganhadores, além de terem suas obras publicadas, receberam o prêmio de 10 mil reais. Desde a segunda edição do concurso, uma das obras escolhidas passou a ser obrigatoriamente de um autor natural de um dos países africanos que têm como língua oficial o português (Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique ou São Tomé e Príncipe). A obra desses autores da África portuguesa poderia pertencer a qualquer uma das modalidades propostas no edital. O concurso Literatura para Todos possibilitou o lançamento de muitos escritores no mercado, já que a maioria das obras escolhidas era de autores que nunca haviam publicado.

No primeiro concurso, de acordo com as informações presentes no portal do MEC, dez obras foram selecionadas de acordo com sete modalidades: conto, poesia, novela, crônica,

biografia, textos da tradição oral e peça teatral. São elas:

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Gênero</b>
Cezar Dias	<i>Tubarão com a faca nas costas</i>	Crônicas
Cristiane Dantas Costa	<i>Madalena</i>	Novela
Domingos Pellegrini	<i>Família Composta</i>	Teatro
Eloí Elisabete Bocheco	<i>Batata cozida, mingau de cará – tradição</i>	Tradição oral
Gabriel Bicalho	<i>Caravela</i>	Poesia
Indigo	<i>Cobras em compota</i>	Contos
Luciana V. P. de Mendonça	<i>Abraão e as frutas</i>	Poesia
Luís Pimentel	<i>Cabelos molhados</i>	Contos
Rinaldo Santos Teixeira	<i>Léo, o pardo</i>	Biografia
Vera Lúcia de Oliveira	<i>Entre as juntas dos ossos</i>	Poesia

Quadro 31: Concurso Literatura para Todos: Obras eleitas no ano de 2005  
Fonte: Portal do MEC

No segundo concurso, nove obras foram escolhidas de acordo com quatro grandes categorias prosa (Conto, novela ou crônica), poesia, biografia, textos da tradição oral (em prosa ou em verso). Nessa edição foi mantida a seleção de uma obra africana.

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Gênero</b>
Antônio Almir Mota	<i>A fera no canavial</i>	Tradição oral
Gláucia Aparecida Nogueira	<i>B. Léza?! Um africano que amava o Brasil</i>	Biografia
Stela Maris de Rezende	<i>Família contadeira de histórias</i>	Prosa – conto
Sandra Jeane de Paula	<i>No atrito do corpo com o ar</i>	Poesia
Andréa Fátima dos Santos	<i>O cobrador</i>	Prosa – novela
José Luis Tavares	<i>Os secretos acrobatas</i>	Obra africana – poesia
Viviane Veiga Távora	<i>Pé de alguma coisa pede outra</i>	Poesia
Maria Augusta de Medeiros e César Tadeu Obeid	<i>Pela voz do cordel</i>	Tradição oral
Isaura Daniel	<i>Tem onça na casa do Zé</i>	Novela
Iacyr Anderson Freitas	<i>Via várria</i>	Poesia

Quadro 32: Concurso Literatura para Todos: Obras eleitas no ano de 2007  
Fonte: Portal do MEC

Na terceira edição do concurso, foram escolhidas dez obras nas categorias prosa

(conto, novela ou crônica), poesia, textos da tradição oral, perfil biográfico, dramaturgia. Foi mantida a seleção de uma obra de autor africano.

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Gênero</b>
Adriano Bitarães Netto	<i>Poesia da indignação</i>	Poesia
Alexandre Jorge Marinho Ribeiro	<i>Poemas de pouco empenho</i>	Poesia
Antônio de Pádua Barreto Carvalho	<i>O papagaio de Van Gogh</i>	Crônicas
Carlos Augusto de Almeida	<i>Tempo de chuva</i>	Prosa
Carlos Correia Santos	<i>Não conte com o número Um no reino de Numesmópolis</i>	Dramaturgia
Marco Aurélio Pinotti Catalão	<i>No cravo e na ferradura</i>	Tradição oral
Mayrant Gallo	<i>Moinhos</i>	Prosa
José Luiz Tavares	<i>À Bolina ao redor do Natal</i>	Poesia
Maria Amélia de Amaral	<i>Poesia torta</i>	Poesia
Alaor Ignácio dos Santos	<i>Casacatinha e Inhana: a história e os trinados dos sabiás do sertão</i>	Biografia

Quadro 33: Concurso Literatura para Todos: Obras eleitas no ano de 2009  
Fonte: Portal do MEC

Na quarta edição do concurso, foram escolhidas sete obras das seguintes modalidades: prosa, poesia e textos da tradição oral, perfil biográfico e dramaturgia. A escolha de uma obra de autor africano foi mantida.

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Gênero</b>
José Carlos Barbosa de Aragão	<i>O Pênalti</i>	Dramaturgia
Antônio da Costa Leal	<i>Um andarilho na noite do sertão</i>	Tradição oral
Ricardo Aleixo	<i>Poemas para viver em voz alta</i>	Poesia
Rubiana Pereira Burg e Simone Xavier de Lima	<i>Autores especiais</i>	Perfil biográfico
Carlos Pessoa Rosa	<i>Sabenças</i>	Novela
Luis Pimentel	<i>Ainda é cedo amor</i>	Contos
José Luis Tavares	<i>Arca do Banzé</i>	Obra africana

Quadro 34: Concurso Literatura para Todos: Obras eleitas no ano de 2010  
Fonte: Portal do MEC

Apesar das duras críticas que a coleção *É só o Começo* recebeu, ocorreu, a partir de

seu o surgimento, o desenvolvimento de obras escritas originalmente para o público neoleitor. Esse fenômeno pode ser associado ao surgimento de uma literatura nacional para as crianças, principalmente a partir dos anos 1930, condicionado pela prática intensiva de traduções interlinguais. As primeiras obras disponíveis para as crianças no Brasil eram adaptações de clássicos, somente depois de algum tempo, observada a necessidade de uma literatura mais adequada ao público infantil brasileiro, foi que surgiram as obras nacionais escritas especificamente para crianças. Um movimento semelhante ocorreu com a literatura para neoleitores: a adaptação intralingual apareceu em um momento inicial, por meio da coleção *É só o Começo*, como uma das soluções encontradas diante da necessidade de ofertar literatura a um novo público-alvo. Depois disso, os especialistas consideravam que algumas características das adaptações da coleção, como o encurtamento do texto, tornavam essas obras inadequadas para o público-alvo. Somente a partir de então foi que surgiu uma literatura feita originalmente para os neoleitores, incentivada, ou, nos termos de André Lefevere (1992), patrocinada pelo governo. Nos dois casos, vemos a adaptação como o primeiro movimento tomado em direção a fornecer a novos públicos uma literatura feita de modo a adequar-se às suas necessidades.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A adaptação, como pudemos mostrar ao longo desses três capítulos e como todo processo de reescritura, é determinada por fatores que vão muito além daqueles que podem ser apreendidos apenas pela leitura da obra adaptada. A obra adaptada é o resultado final, fruto de muitas escolhas, de muitas imposições e influências. Para sermos capazes de articular todos esses fatores e formular uma opinião mais consistente, é necessário que tenhamos algum conhecimento do que dizem os estudiosos sobre o processo de adaptação e também algum conhecimento sobre a evolução de sua prática, sobre o papel que as obras adaptadas desempenharam em diferentes contextos até chegar ao momento que desejamos analisar. Buscamos oferecer esse conjunto de conhecimentos especialmente no primeiro e no segundo capítulos desta dissertação. No terceiro capítulo, utilizamos essas informações para analisarmos a literatura adaptada como parte de um projeto que, além de ser um projeto educacional, é, também, um projeto social, econômico e político. A literatura especificamente reescrita para o público neoleitor não é apenas um instrumento para auxiliar no aprendizado dos alunos, ela é também uma política governamental, fomentada pelo Estado. Essa literatura assume um viés social na medida em que a alfabetização de jovens e adultos é um meio de trazer dignidade a pessoas que tiveram poucas oportunidades de se dedicarem ao estudo durante a vida. O viés econômico do projeto está no fato de, justamente por ser uma iniciativa governamental, envolver grandes números: grandes tiragens publicadas por grandes editoras para serem distribuídas por escolas de todo o Brasil.

Entre os projetos com apoio governamental para o público neoleitor, decidimos deter nosso olhar sobre a coleção *É só o Começo*, editada pela L&PM, pois é composta inteiramente por adaptações. A par das polêmicas existentes quanto às adaptações intralinguais no contexto brasileiro, optamos por analisar um trecho de uma das adaptações de clássicos escritos originalmente em língua portuguesa pertencentes à coleção, a adaptação de *O Cortiço*. Não cremos que haja ou que precise haver uma unanimidade no pensamento sobre

as adaptações intralinguais, mas que seja necessário colocar as questões pertinentes a este tipo de reescritura em pauta, para que possamos analisar os diferentes pontos de vista sobre esse assunto, que ainda é tratado restritamente e com restrições.

A adaptação de obras literárias no Brasil é um fenômeno que está em evolução, fato que dificulta seu estudo. Mesmo assim sua análise continua sendo necessária e importante, merecendo atenção da academia ou dos cursos de formação de tradutores, pois é um mercado que pode se abrir a esse público. Se não há muitas pesquisas sobre as adaptações literárias, há ainda menos reconhecimento do caráter ao mesmo tempo conservador e revolucionário dessas reescrituras. Estudando o desenrolar da história da adaptação de obras literárias no Brasil, pudemos perceber que, ao mesmo tempo, as adaptações fortalecem os cânones literários e contribuem para a formação de novos gêneros de literatura. Elas atuam na manutenção e no fortalecimento do cânone porque, de uma maneira geral, as obras adaptadas são clássicos da literatura. A publicação de formas adaptadas desses clássicos amplia o público que tem acesso a tais enredos (mesmo não possibilitando acesso a todos os aspectos da obra original, a adaptação leva o leitor a criar uma imagem do que seria essa obra e, pelo menos, conhecer grande parte dos movimentos de seu enredo e compreender, ao menos minimamente, as referências culturais), tornando-os ainda mais conhecidos e consagrados. Por outro lado, como observamos em dois diferentes momentos da história da adaptação no Brasil, um inicial e outro recente, confirmando o que Bassnett e Lefevere (1992) disseram a respeito das reescrituras de maneira geral, a adaptação foi um dos fatores que levou à criação de dois novos gêneros de literatura nesse contexto. Tanto no caso do surgimento da literatura infanto-juvenil quanto na origem da literatura para neoleitores, pudemos observar que antes de haver a elaboração de uma literatura originalmente escrita para tais públicos a iniciativa tomada para se suprir a necessidade de oferecer obras para os públicos em questão foi a adaptação de obras pré-existentes.

As adaptações para o público infanto-juvenil surgiram em um momento em que a infância passou a ser vista como uma fase específica da vida, portanto com necessidades

específicas. Sua origem no contexto inglês difere da forma como se iniciou no Brasil de

diversas maneiras. Na nacionalidade das obras escolhidas para serem adaptadas, por exemplo: no caso britânico, tratavam-se de adaptações intralinguais; no brasileiro, eram adaptações interlinguais. Essa escolha resulta da posição dominante do primeiro e da posição periférica do segundo. Apenas em um momento recente da história foi que surgiram as adaptações intralinguais no Brasil. Embora, ao contrário do que ocorreu no contexto britânico, por aqui elas não tenham sido bem vistas, a produção e a distribuição em âmbito nacional de uma coleção cuja metade das obras trata-se de adaptações intralinguais – especialmente por ser um projeto de setores de educação e cultura do governo e de outras importantes entidades relacionadas à cultura como a UNESCO – podem revelar um outro projeto: o da valorização da literatura nacional.

As adaptações escolares da coleção *É só o Começo* diferem de muitas das adaptações escolares produzidas no Brasil em momentos anteriores porque têm justamente um projeto bastante definido e claro. Quando pesquisávamos as obras adaptadas por Paulo Mendes Campos para o público infanto-juvenil, para a realização de trabalho anterior, a monografia *Tradutores mineiros: o caso Paulo Mendes Campos* (2010), tivemos muita dificuldade em encontrar até mesmo as datas em que essas adaptações foram produzidas. Além disso, a maioria delas não trazia abertamente a informação de que se tratavam de textos adaptados, podendo, muitas vezes, levar o leitor ao erro de pensar estar lendo a obra tal como foi escrita originalmente. As obras pertencentes à coleção *É só o Começo*, por sua vez, são condensações ou adaptações explícitas, por trazerem na capa a informação de que são textos adaptados. À medida em que a leitura de obras dessa coleção se inicia, o leitor recebe informantes relevantes sobre o caráter desses textos, o que demonstra a existência de uma preocupação não só de elucidar o leitor e os mediadores da leitura (geralmente os professores) sobre os métodos utilizados nas adaptações das obras, como também de justificar o motivo de sua existência, ou seja, a apresentação do projeto de literatura para neoleitores.

A adaptação interlingual e intralingual de obras literárias sempre foi motivo de muita polêmica. No contexto brasileiro, as ressalvas são ainda mais enfáticas quando se tratam de adaptações intralinguais. Aqueles que não as apoiam argumentam sobre a perda dos valores estéticos das obras clássicas quando adaptadas. Os que a defendem falam de acessibilidade à obra por meio da atualização e da facilitação do vocabulário. Pensando nesses aspectos e também no que dissemos anteriormente sobre o fato de as adaptações tanto beberem da fonte dos clássicos quanto ajudarem na solidificação dessas obras no cânone, podemos confirmar que elas constituem, sim, um instrumento de conservação que ajuda a manter determinadas obras como referências importantes para uma determinada cultura. Ao mesmo tempo, são instrumento de renovação, pois alteram o texto original. Essas alterações, como a atualização, por exemplo, são muitas vezes necessárias para que o cânone sobreviva. Não podemos apoiar uma visão simplista e purista de que sempre as obras têm de ser lidas tal qual foram escritas originalmente para que as conheçamos, pois, na realidade, isso se torna muitas vezes impossível. A mediação da leitura pode auxiliar muito os alunos a lerem os clássicos nacionais em seus textos originais, mas, em dados momentos, como no início da experiência enquanto leitor, isso seria uma tarefa desanimadora se os textos em questão não fossem muito bem escolhidos.

Embora não tenha sido nosso objetivo abordar aspectos filosóficos das adaptações interlinguais e intralinguais de obras literárias, gostaríamos, neste parágrafo final desta dissertação de trazer à lembrança as posturas de Walter Benjamin sobre a tradução de poesia, manifestas em “A tarefa-renúncia do tradutor” ([1923] 2001). Nesse texto, Benjamin defende as várias instâncias interpretativas, entre as quais se inclui a tradução, como fatores que conferem sobrevivência ao original. Além disso, ele chama atenção para o caráter metonímico da tradução, uma vez que reconhece a impossibilidade de ela dar conta de todas as especificidades de forma e conteúdo do original, e para o seu caráter histórico, já que tempos

e espaços diferentes requerem sempre novas traduções. Nesse sentido, diríamos que as adaptações interlinguais e intralinguais de obras literárias, como percebeu Benjamin sobre as traduções de poesia, são essenciais à sobrevivência de seus originais, metonímicas e historicamente determinadas.



### a) Livros e artigos

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Scipione, [1890] 1995. AZEVEDO,

Aluísio. *O cortiço*. Adap. Fábio Pinto. Porto Alegre: L&PM, 2009.

BARBOSA, Heloisa G., WYLER, Lia. Brazilian Tradition. In: BAKER, Mona, MALMKJAER, Kirsten (eds.). *Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 1998. p. 326-332.

BASTIN, Georges L. Adaptation. In: BAKER, Mona, MALMKJAER, Kirsten (eds.). *Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 1998. p. 5-8.

BASTIN, Georges L., VANDAL-SIROIS, Hugo. Adaptation and Appropriation: Is There a Limit?. In: RAW, Lawrence (ed.). *Translation, Adaptation and Transformation*. London, New York: Continuum, 2012. p. 21-41.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, [1923] 2001. v. 1. p. 188-215.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie Helène-Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7letras. [1985] 2007.

BERTIN, Marilise Rezende. *“Traduções”, adaptações, apropriações: reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo de William Shakespeare*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas. São Paulo: USP, FFLCH. 2008.

CAMPOS, Giovana Cordeiro, OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. O pensamento e a prática de Monteiro Lobato como tradutor. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários – O Brasil e seus tradutores / Brazil and its translators*. PPG-Letras: Estudos Literários da UFJF, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 67-79, jan./jun. 2009.

CARVALHO, Christian Hygino. *A Revolução dos Bichos: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil*. Monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução-Inglês. UFJF, 1. Semestre, 2002

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quíron, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1985] 2002.

DIAS, Érika Paula Faria. *As traduções de Rachel de Queiroz nas décadas de 60 e 70 do século XX*. Monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução-Ingês. UFJF, 1. Semestre, 2002.

EDITORES FRANCESES, Nota dos editores. In: BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie Helène-Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7letras. [1985] 2007. p. ix-xi.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1985.

HERMANS, Theo (Ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.

LAMB, Charles & Mary, Preface. In: LAMB, Charles & Mary. *Tales From Shakespeare*. London: Penguin Books, [1807] 1994. p. vii-ix.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London, New York: Routledge, 1992.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, [1961] 1980.

MELLO, Giovana Cordeiro Campos de. *Assimilação e resistência sob uma perspectiva discursiva: o caso de Monteiro Lobato*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio, Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2010.

MENDES, Denise Rezende. *Monteiro Lobato, o tradutor*. Monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução-Ingês. UFJF, 1. Semestre, 2002.

MILTON, John. *O Clube do livro e a tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio, Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2002.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Permanência e mutações: o desafio de escrever adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-

graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

NICOLA José De. Comentários de apoio à leitura da obra. In: AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Scipione, [1890] 1995.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. Entrelaçamento de tradução e história no contexto brasileiro. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários do PPG-Letras: Estudos Literários*. PPG-Letras: Estudos Literários da UFJF, Juiz de Fora, v. 10. n. 1 e 2, p. 167-177, jan./dez. 2006a.

PAIVA, Aline Domingues de. *Tradutores mineiros: o caso de Paulo Mendes Campos*. Monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução-Inglês. UFJF, 1. Semestre, 2010.

RAW, Laurence. Identifying Common Ground. In: RAW, Laurence (Ed.). *Translation, Adaptation and Transformation*. London, New York: Continuum, 2012. p. 1-20.

SAID, Edward Wadie. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, Taylor and Francis, 2006.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol. I Alemão-Português. Trad. Margarete von Mühlen Poll, Florianópolis: USFC, Núcleo de Tradução, [1813] 2001.

SILVA FILHO, Newton Tavares da. *A Editora Globo nas décadas de 60 e 70*. Monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução-Inglês. UFJF, 1. Semestre, 2002.

TYMOCZKO, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome, 2007.

#### b) Material escrito consultado através da Internet

AZEVEDO, Aluísio. Casa de Cômodos. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6180>>, acessado em: 13 nov. 2013.

BERTIN, Marilise Rezende. *Tales from Shakespeare no Brasil: traduções e adaptações do conto 'The Tempest' endereçadas ao leitor infanto-juvenil*. Cadernos de Literatura em Tradução, n. 12, p. 47-69. Disponível em: <<http://www.proftemrevista.com/files/DOCS/V1/MariliseRezendeBertin.pdf>>, acessado em: 13 nov. 2013.

Boletim da Secretaria de Educação a Distância (Ano XX boletim 08 - Julho 2010). Disponível em: <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/10273208-LiteraturaNeoleitor.pdf>>, acessado em 21 abr. 2012.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens no Brasil: um cânone em formação*. Disponível em <<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/do-texto-ao-leitor/A%20adapta%E7%E3o%20liter%E1ria%20para%20crian%E7as%20.pdf>>, acessado em 28 ago. 2012.

CONY, Carlos Heitor. As adaptações dos clássicos e a voz do senhor. Folha de São Paulo, São Paulo, 22 de junho de 2001. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2206200127.htm>>, acessado em 09 ago. 2012.

ELIOT, T. S.. Tradition and the Individual Talent. *Perspecta*, Vol. 19. ([1919] 1982), p. 36-42. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0079-0958%281982%2919%3C36%3A%20%3E2.0.CO%3B2-1>>, acessado em 10 out. 2012.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: *Poetics Today*. Volume 11, número 1 ([1979] 1990). Disponível em <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>, acessado em 19 out. 2012.

LIMA, Ediany Aparecida Pereira EITERER, Carmem Lúcia. *Acervo literário destinado ao público da EJA: coleções Palavra da Gente, É só o Começo e Literatura para Todos*. Disponível em <[www.catedraunescoej.org/GT07/COM/COM005.pdf](http://www.catedraunescoej.org/GT07/COM/COM005.pdf)>, acessado em 30 out. 2013.

Literatura e neoleitor. Ano XX boletim 08 – julho de 2010. Secretaria de Educação à Distância. Ministério da Educação. Disponível em <<http://www.tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/10273208-LiteraturaNeoleitor.pdf>>, acessado em 02 set. 2012.

MILTON, John. The Resistant Political Translations of Monteiro Lobato. In: *Massachusetts Review*; Fall 2006, vol. 47 – Issue 3. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/25091113>>, acessado em 20 mar. 2012.

TIEPOLO, Elisiani Vitória. Neoleitores no Brasil Alfabetizado. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=751&Itemid=>](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=751&Itemid=>)>, acessado em 05 de out. de 2012.

VIEIRA, Gabriela de Oliveira. *Adaptação para novos leitores: como a literatura clássica adaptada fornecida às escolas do ensino público e utilizada pelos professores no processo de ensino estimula a leitura de obras originais*. Monografia de conclusão do curso de biblioteconomia. UFRGS: 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/25758>>, acessado em 30 de outubro de 2013.

WESTIN, Ricardo. Obras para o adulto que aprendeu a ler agora. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 de julho de 2006. Disponível em <[http://www.sinpeem.com.br/lermais\\_materias.php?cd\\_materias=568](http://www.sinpeem.com.br/lermais_materias.php?cd_materias=568)>, acessado em 09 ago. 2012.

**c) Material audiovisual consultado através da Internet**

L&PM Editores. Leitura fácil: conheça a coleção *É só o Começo*, uma literatura descomplicada! Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=Y0t4\\_cnThcg](http://www.youtube.com/watch?v=Y0t4_cnThcg)>, acessado em 05 mar. 2013.

TV Escola. Salto para o Futuro: Literatura e neoleitor – Programa 3: Experiências de formação de leitores. Disponível em: <[http://tvescola.mec.gov.br/index.php?option=com\\_zoo&view=item&item\\_id=4371](http://tvescola.mec.gov.br/index.php?option=com_zoo&view=item&item_id=4371)>, acessado em 05 mar. 2013.



ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA À EDITORA L&PM POR LUÍS AUGUSTO FISCHER, PAULO SEBEN E SERGIUS GONZAGA SOBRE A COLEÇÃO *É SÓ O COMEÇO*

Transcrição do vídeo da editora L&PM no qual Luís Augusto Fischer, diretor do projeto, o professor e escritor Paulo Seben e Sergius Gonzaga , professor e Secretário de Cultura de Porto Alegre, falam sobre a coleção *É só o começo*.

FISCHER: Esse projeto começa com uma conversa entre a editora e o então Ministro da Educação, Cristovam Buarque, que tinha ideia [...] de prestigiar a leitura muito fortemente. No universo real da escola brasileira, os leitores são uma matéria rara [...]. Então, esta ideia do neoleitor é um conceito que é relativamente recente e é um conceito que abrange a figura do adulto recém alfabetizado ou então o adulto alfabetizado há muito tempo sem prática regular de leitura.

[...]

É um sujeito que é alcançado por programas de alfabetização de adultos ou então por estes programas como o EJA, educação de jovens e adultos. É um sujeito que é, do ponto de vista da sua vida pessoal, um cara maduro, mas não é um leitor maduro. Então aí a gente tem um paradoxo que é o de lidar com um sujeito que, digamos, tecnicamente não tem muita capacidade de leitura continuada, mas ao mesmo tempo é um cara que tem muita vida, então não dá para oferecer para ele O patinho feio, esse é o ponto. Pra esse sujeito é preciso pensar uma nova estratégia, é um novo livro, uma nova edição de livros.

O processo de adaptação

FISCHER: O processo funciona da seguinte maneira, ele tem várias etapas, na primeira etapa, a gente solicita a um sujeito com boa formação literária, em geral um escritor também, um militante, que faça uma redução do texto [...] uma história que é contada em cem páginas, a gente pede, digamos, que ele conte em cinquenta. Não é qualquer história, [...] é um clássico que vai ser adaptado.

SEBEN: A gente pega um texto base, trabalha com ele, eu costumo trabalhar ou substituindo no texto ou faço duas colunas, uma tabela com duas colunas, uma com o texto original e no lado eu vou fazer... [...] Primeiro eu faço um levantamento dos obstáculos culturais, digamos, então as coisas que vão ter que ser mais explicadas. Na hora de ir refazendo as frases, eu vou levando em conta, além dessa defasagem cultural, a questão do vocabulário e da sintaxe,

então eu procuro uma forma sintática mais possível próxima da ordem direta e procuro um equivalente de vocabulário que seja aceitável.

FISCHER: Então, o segundo momento, em que essa redução é submetida a uma revisão técnica do ponto de vista linguístico, eu poderia dizer do ponto de vista sócio-linguístico. Um professor, um colega, o Pedro Garcez, que tem pesquisa nessa área, e que vai atrás das estruturas sintáticas, quer dizer, da ordem da frase, daquelas que são mais complicadas, para dar um exemplo óbvio, é assim, um pronome, um nexos que se usa em linguagem culta que é o cujo. Esse ‘cujo’ é uma figura importante, sofisticada, muito útil para um pensamento complexo, mas que para um leitor iniciante, um neoleitor, é simplesmente um ponto de interrogação intransponível. Ninguém ultrapassa um ‘cujo’, o ‘cujo’ é um obstáculo. Então é isso, a frase que tiver um cujo, para dar um exemplo concreto, vai ser desmanchada de maneira a fazer desaparecer o cujo. Mantemos a informação e esse ‘cujo’ desaparece. Então eu vou tentar usar uma outra forma, uma outra ordem na frase que use, talvez, o pronome ‘que’, mas não o cujo. Então tem que reorganizar as informações da frase para caber ali dentro. Terminado o texto, eu faço uma relida para ver o que eu ainda posso facilitar em leitura, depois isso vai para uma outra etapa, a etapa do professor Fischer, que é fazer uma leitura crítica e apontar algumas coisas que eu possa ter ainda deixado complexas, depois isso vai para um linguista que vai aplicar modelos matemáticos ali e fazer a última limpeza de texto. Paralelo a isso, tem um processo que é o de buscar localizar esse vocabulário que precisa permanecer e que é virtualmente desconhecido para o leitor. Esse vocabulário são algumas palavras, enfim, algumas dezenas de palavras em cada um dos livros que vão receber então uma nota explicativa [...]. E assim também referências geográficas, de repente o cara diz que é uma ilha da Indonésia, então a gente vai abrir um mapinha e mostrar para ele onde fica essa ilha na Indonésia. E, geralmente, depois de tudo isso, são duas revisões pelo menos, uma revisão feita, digamos, do ponto de vista formal, para saber se as concordâncias estão no lugar e uma revisão por assim dizer literária, que é um último controle de qualidade que coteja esse resultado depois da primeira adaptação e dessa adaptação da linguagem, coteja esse resultado com o original, fazendo então uma espécie de controle de qualidade, como eu disse.

#### A diferença entre adaptação e resumo

FISCHER: Se trata da obra adaptada para um público leitor específico, adaptada em que sentido? A gente desincha o enredo, por assim dizer, a gente fica com os movimentos

essenciais do enredo daquele livro, sem perder nenhum dos movimentos importantes desse enredo, e a gente também diminui a sofisticação sintática e vocabular que o original tem.

SEBEN: Essa coleção, por necessidades editoriais circunstanciais, ela, além de adaptar, resume. Mas, não necessariamente, uma adaptação é um resumo. Só que, em alguns casos, se faz um resumo também, é uma questão do que estamos querendo com aquela adaptação. A diferença que tem no caso da nossa adaptação para um resumo é o tratamento linguístico e artístico que nós fazemos. Nós temos mercado para bastante resumo, por exemplo, vestibular. E muita gente acha que faz adaptação quando faz resumo. Também temos bastante material desse no mercado editorial. Mas o resumo, na maior parte das vezes, deixa de lado o efeito estético da obra, então se eu faço só resumo, eu tenho uma versão mais curta da trama do livro. Agora, eu posso fazer também uma adaptação resumida, e aí então, além de encurtar a trama, deixar só os momentos mais decisivos, diminuir descrições e etc, eu vou ter que procurar que o efeito do texto seja o mais próximo do efeito estético do texto original.

FISCHER: Os grandes clássicos escreveram grandes histórias que flagram momentos importantes da experiência humana e escreveram na linguagem do seu tempo, na língua que era sua língua de trabalho. E esse trabalho que foi escrito foi passando para outras circunstâncias, mudando de língua, mudando de época, há uma reforma ortográfica que precisa adaptar, então no fundo o nosso trabalho de adaptação para neoleitores participa dessa longa tradição de adaptações... traduções, revisões e adaptações. Então a gente mantém o enredo, a gente mantém os personagens, a gente mantém toda a localização de tempo e espaço. Ou seja, a gente oferece para o leitor a experiência de verdade da leitura daquele texto. Mas a gente realmente simplifica, diminui, tira todas as gorduras possíveis do texto e do ponto de vista mais técnico, a gente faz uma revisão que tira todas as complicações que a organização da frase pode trazer. Enfim, como eu dizia antes, a gente pode ter uma história contada de maneira direta ou indireta. De maneira mais direta, com pouco vocabulário ou com muito vocabulário. Todas as opções que a gente vai fazendo adaptação vão na direção de simplificar sintaxe, de diminuir a variedade do vocabulário, mantendo sempre o enredo, mantendo sempre os personagens. Isso não significa que não exista vocabulário desconhecido para os neoleitores. Há, a gente sabe que há, porque toda história se ela for apenas aquilo que o cara já conhece, é uma leitura inútil e nada atraente. É preciso acrescentar sempre alguma novidade, acrescentar algum desafio para o leitor, seja ele o neoleitor ou um leitor experimentado. Nesse caso, quando a gente depara com alguma cena, alguma circunstância, algum objeto, um termo que visivelmente é desconhecido ou que a gente presume que seja

desconhecido desse leitor novo, a gente oferece para ele uma nota de vocabulário, a gente oferece uma ilustração, de maneira a facilitar a vida dele. A gente não esquece da condição real desse leitor e não abre mão da condição excelente do livro que nós estamos adaptando. A mediação é essa.

### A coleção *É só o começo*

FISCHER: A série *É só o começo*, da L&PM, é um conjunto de textos legíveis para adultos recém-alfabetizados. Pode parecer estranho isso, textos legíveis para adultos recém-alfabetizados, a expressão, mas ela é uma expressão que para mim é muito exata, porque as pessoas, desde o tempo do MOBREAL, aqui no Brasil, tinham um problema, elas se alfabetizavam e não tinham mais nada para ler. Então o MOBREAL acabava só ensinando as pessoas a assinar. Não só por questões estruturais dos planos da ditadura, mas porque o trabalho sempre se esgotava num momento em que a pessoa saía com o certificado de alfabetização.

SERGIUS GONZAGA: Eu sempre fui a favor de adaptações de livros. Eu digo isso porque eu sou um leitor, realmente um leitor ávido. E comecei a ler lendo o Tesouro da Juventude, onde havia muitas adaptações de obras clássicas que, com prazer, eu fui mais tarde lê-las na íntegra. Há certos livros... e aqui estou vendo Dom Quixote, O alienista, Romeu e Julieta, nesta coleção... que um leitor que não seja especializado, um leitor que não tenha muita informação, que seja talvez formado em letras ou enfim, mas que tenha uma cultura bastante apreciável, tem dificuldades em entender. Porque os livros, eles trazem referências históricas, eles trazem referências culturais, eles trazem referências a mundos, que, de certa forma, já desapareceram. E se você não tem ali alguma orientação, se você é um leitor jovem, se você é um leitor que não está tão acostumado a ler diariamente, por exemplo, muitas vezes você desiste dos livros. Essas adaptações e essa aqui, especialmente, é uma adaptação muito criteriosa, muito bem feita, eu participei até de alguns desses livros. Essas adaptações, elas mantêm o essencial da narrativa, mantêm a história e, de alguma forma, mantêm o espírito geral da obra, apenas que, simplificada na linguagem e com essas observações, que são sempre muito, muito, muito úteis.

FISCHER: O leitor jovem, assim como o leitor adulto, na vida real brasileira, é um sujeito que tem pouca leitura, tem pouca bagagem de leitura, tem pouca intimidade com a leitura, então o projeto da coleção *É só o começo* é um projeto que busca exatamente essa figura, oferecendo para ele um livro que é um clássico provado, ou seja, é um livro que já passou

pelo teste do tempo, que permanece comunicando coisas interessantes para várias gerações, mas numa versão nova, quer dizer então, a coleção faz essa mediação entre o grande patrimônio que já existe da literatura mundial e esse sujeito que está chegando ao universo da leitura. É uma forma de simplificação? Sim, é uma forma de simplificação, ou seja, conscientemente, a gente está fazendo um gesto de, de certa forma, descer do pedestal a literatura, para ela chegar e estender a mão para este jovem leitor. Seja ele um menino iniciante, seja ele um adulto com pouca intimidade com a leitura.

SERGIUS GONZAGA: Esses dias eu peguei umas edições didáticas, iguais a essas, publicadas na Espanha, sobre literatura barroca do século XVII: Góngora, Quevedo, Lope de Vega. São poetas, são escritores que a gente não consegue entender sem o auxílio didático, sem um reforço, sem um bom dicionário de época, as referências da época. Eu acho isso aqui formidável, eu acho uma coleção como essa, ela é uma coleção para criar leitores. É natural que o leitor que se crie, que o leitor que se forme, passado esse período, seja ele um jovem – e não precisa ser um jovem, essa coleção até visava também leitores iniciantes que tivessem feito educação adulta, que tivessem feito EJA – mas, enfim, todo esse tipo de livro, claro, naturalmente, que a síntese tenha sido efetivada com clareza, com objetividade, com elegância, todo esse tipo de livro é na verdade um salto, é um degrau, é um trampolim. Eu acho que nenhum professor pode criticar a leitura. E ainda mais obras deste teor, porque elas representam um degrau, é certo que muitos dos leitores que lerem estas obras - que elas não são exatamente resumidas, elas são simplificadas na sua linguagem, simplificadas um pouquinho na sua estrutura – muitos aqui se tornarão leitores e quem sabe pegarão um dia o Dom Quixote, aquela edição grande, enorme, da Real Academia Espanhola, ou pegarão Romeu e Julieta na íntegra, que a própria L&PM e outras editoras possuem, e lerão. E se não lerem exatamente estes livros, lerão outros livros. A conquista da leitura é uma conquista árdua, é uma conquista difícil num mundo onde não há um favorecimento para a leitura. Portanto, essa coleção que se chama *É só o Começo*, eu acho o título muito feliz, é só o começo, depois virão outros livros, outras obras, outras leituras e outras experiências fundamentais de vida, que é aquilo que a literatura, enfim, nos proporciona.

ANEXO 2: TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA PELO PROFESSOR LUIZ PERCIVAL LEME BRITO À TV ESCOLA NO PROGRAMA *SALTO PARA O FUTURO*

ENTREVISTADORA: Percival, é comum ouvir que o Brasil não é um país de leitores. O que é que tem de fato e de mito nessa afirmação?

PERCIVAL: Bom, de fato tem que apenas recentemente o Brasil alcançou a universalização do ensino fundamental e ainda briga contra o analfabetismo real e funcional. Analfabetos reais e funcionais estão impedidos de serem leitores plenos, então, nesse sentido, o Brasil não é um país de leitores. No entanto, quando se fala, muitas vezes, o Brasil não é um país de leitores, se quer dizer: os brasileiros, em geral, ou a maioria dos brasileiros, não tem a predileção, o hábito específico de tomar livros. Livros de literatura, de filosofia, de sociologia, de psicologia para, digamos, uma leitura de fôlego. De certa maneira nós não temos dados estatísticos sobre isso, bem estabelecidos, mas nesse sentido também um pouco verdade que a maioria dos brasileiros tem pouco acesso, digamos, à cultura formal e à cultura erudita, à literatura, à filosofia, à política, às artes, e assim por diante. No entanto a história brasileira mostra que, progressivamente, em função das transformações da ordem social e econômica, é cada vez maior o número de pessoas capazes de ler. De ler qualquer coisa e de usar a leitura e a escrita para a sua vida prática. Então, nesse sentido não cabe a afirmação 'o Brasil não é um país de leitores'. As pessoas leem o que precisam e o que podem e o que, de alguma maneira, estão motivadas. Ademais, é certo, porque esse dado vem sempre ligado a uma questão de quantidade de livros, é certo que o brasileiro consome pouco livro e essa é uma coisa que eu quero sempre trazer para o debate: é a ideia do leitor e do consumidor, porque muitas vezes se misturam as duas coisas. Então o brasileiro consome poucos livros e, de alguma maneira, na tradição cultural brasileira comprar livros é uma prática supérflua, portanto não está, digamos, nos hábitos do consumidor brasileiro comprar livros.

ENTREVISTADORA: A leitura de literatura é, de fato, importante na formação de qualquer um de nós. Agora, no entanto, muito se fala que é preciso criar gosto pela leitura. Que ações são necessárias para criar esse tão falado gosto pela leitura?

PERCIVAL: Bom, eu pessoalmente não gosto da ideia de criar gosto pela leitura, ou mesmo, gosto pela literatura. Essa ideia do gosto é interessante porque eu me lembro sempre a seguinte pergunta: “você acha que alguém, de tanto assistir Schwarzenegger um dia vai assistir Kurosawa ou qualquer outro cinema que exija intelectualmente dela, que não seja um simples perder-se na aventura ou na ação?”. A mesma coisa vale para a literatura e vale para a

leitura ou para qualquer outra coisa. Se não houver a experiência efetiva que supõe ampliação dos referenciais e das formas de ser no mundo a pessoa vai simplesmente reproduzir os modelos de vida com os quais ela está acostumada e, portanto, se ela foi educada a gostar de coisas fáceis, se é que a palavra educar cabe aí, o gosto vai ser o gosto de coisas fáceis e não haverá nenhuma transformação. O Saramago dizia isso. O Saramago dizia: 'olha, não tem nada a ver a seleção de gosto. Desse jeito as pessoas não vão poder querer ler sempre. Para as pessoas lerem elas precisam poder ler. E poder ler significa não apenas ter bibliotecas, bibliotecas é uma obrigação do Estado. Não apenas ter recursos para comprar livros, mas ter, acima de tudo, tempo, tempo livre, e educação que lhes permitirá, se quiserem, e podendo agora fazer a crítica e a opção, gostar de ler.

ENTREVISTADORA: Agora, Percival, existe um escritor chamado Daniel Pennac que criou os dez mandamentos do leitor. Um desses mandamentos é ter liberdade, liberdade para começar da página onde quiser dentro desse livro, passar a página, parar o livro aonde achar que é adequado, você acredita que essa liberdade tenha relação com esse gosto?

PERCIVAL: Essa ideia do Pennac, ela é perniciosa a uma educação intelectual, formativa e participativa que valorize efetivamente a literatura e que valorize a pessoa como alguém que possa ler textos e interagir com eles, crescer com eles, pensar com eles, criar um mundo com eles. A liberdade é fundamental, mas a liberdade supõe uma adesão a uma relação interlocutiva difícil, intensa, e que supõe um enorme respeito ao texto. Aliás, essa ideia de respeitar o texto também não é minha, é do Umberto Eco, aquele mesmo que fala da obra aberta. Então a ideia de respeito ao texto está presente em qualquer pessoa que pense seriamente a literatura e não à ideia de que a literatura ligada ao consumo ou ao entretenimento. Esta literatura ligada ao consumo e ao entretenimento, mesmo a boa literatura, quando submetida à ordem do consumo e do entretenimento, ela tem um fator muito mais de alienação do que propriamente um fator de emancipação, ou de descoberta, ou de criação

ENTREVISTADORA: Você esteve à frente da Associação de Leitura do Brasil entre os anos de 1994 e 2006. É fato que as políticas de fomento à leitura têm implicações diretas na formação de leitores. De que maneira essas políticas, na sua opinião, estão sendo implementadas?

PERCIVAL: Evidentemente que é fundamental que o Estado assuma dois papéis básicos dele.

O primeiro é de fomentador da cultura. Em qualquer sociedade organizada a cultura supõe, exige o fomento público. E o fomento público se faz através de bolsas para a produção de obras, de prêmios, de incentivo à publicação de obras de qualidade através das editoras. E nós temos políticas públicas desse tipo. Tímidas, mas temos. E a outra que também é de fomento, mas tem um papel mais de distribuição, é a aquisição de um certo acervo, vamos dizer, um acervo fundamental, capaz de congregar um ideal de cultura, de cultura para uma nação. Não no sentido de cultura nacional, no sentido nacionalista, porque isso que eu tô chamando de cultura de uma nação pode incluir os gregos, os alemães, os japoneses, todos. Todos uma parte da cultura brasileira e que supõe fundamentalmente filosofia, política, ciência e arte, como os quatro grandes campos desta formação. Isto significa um investimento que deve ser constante, contínuo, sem interrupção, de aquisição de livros. E com dupla política. Uma política é a de aparelhamento de bibliotecas, porque, aliás, não adianta enviar livro se você não construir o espaço possível para uma biblioteca funcionar objetivamente. E a segunda política necessária, que tem ocorrido recentemente até com mais frequência, é a da entrega definitiva dos livros para as pessoas. As pesquisas demonstram que mais de 75% dos brasileiros reconhecem que ler é bom e importante. Então o nosso problema não é que as pessoas entendam a importância disso, mas que tenham condição e disponibilidade de realizar isto que elas acham que é importante. Mas ainda são políticas tímidas. Dão alguns livros aqui, dão alguns livros ali... é preciso aumentar enormemente os orçamentos públicos nesse sentido.

ENTREVISTADORA: Percival, nessa série nós estamos falando de um público muito específico, que são os neoleitores. Jovens, adultos e idosos recém-alfabetizados que ainda não dominam plenamente a leitura e estão ingressando nesse universo da literatura. Na sua opinião o que é que está em jogo nas políticas de fomento à leitura da literatura voltada especificamente para este público?

PERCIVAL: Uma possibilidade positiva é entender, em especial no que tange à literatura, é entender que a vivência com o texto literário não se faz apenas e tão somente pela leitura silenciosa e autônoma. Multiplicar enormemente as possibilidades desse público ter acesso à literatura através de outros tipos de atividade como a leitura pública em que a pessoa pode ou não acompanhar um texto. É uma grande e interessante possibilidade nesse sentido. A mesma coisa pode valer para as crianças. A segunda possibilidade é você produzir obras específicas sim, mas sem o princípio da facilitação. Aí eu vou dar um exemplo que eu acho interessante:

uma poetisa mineira, Henriqueta Lisboa, produziu já uns trinta anos atrás, uma antologia de poemas que, digamos, seria para neoleitores. Um chamava-se poemas para a infância, era um livreto, e o outro chamava-se poemas para a adolescência. Então ela tinha que pensar poemas que crianças pequenas pudessem ler e poemas que jovens e adolescentes buscassem, tivessem interesse em ler. E é muito interessante porque nos poemas da infância entrava Alphonsus de Guimaraens, entrava Cruz e Sousa, entrava Casemiro de Abreu [...]. Então veja, não há relação exata entre neoleitor e texto facilitado e muito menos entre neoleitor e pessoas incapacitadas. Eu tenho certeza que adultos experientes e vividos e que estão se inserindo em universos de cultura podem interagir com uma história como a “Terceira Margem do Rio” [...]. Então, pensar a diversidade das possibilidades pedagógicas numa perspectiva não do entretenimento, não contra o entretenimento, mas também não imitando o entretenimento simplesmente da cultura do entretenimento, que permita a ampliação das perspectivas, isso no campo específico da literatura, que é o campo que nós estamos tratando. Teria outras questões a serem tratadas se fosse a discussão da política, da filosofia e da ciência que é, ao lado da arte, são os três elementos que devem compor a formação geral de todo cidadão.

ENTREVISTADORA: Vamos falar agora da escola. Você apontou características bastante específicas desse público neoleitor. O que estas questões exigem das propostas pedagógicas formuladas nas escolas?

PERCIVAL: Vou dar dois exemplos que eu acho muito interessantes. O primeiro é quando eu trabalho com formação de professores [...] normalmente eu ofereço, seleciono textos para trabalhar com os alunos, e muitas vezes tenho que explicar aos pais da comunidade isso, que os alunos, as crianças, não são capazes de ler sozinhas. [...] Se fosse muito fácil para ela, você professor não precisava existir. A escola é o lugar do difícil. Do difícil mediado. Do difícil dirigido. Do difícil que vai se tornar possível. E não o lugar do já possível, já estabelecido. Então é o lugar de grandes desafios. De novo, é possível ler Ítalo Calvino, Machado, Alencar, Clarice no primário, nas séries iniciais da escola. Peguem depoimento de pessoas que são chamadas de grandes leitores, você vai ver, a história da vida deles sempre tem pessoas adultas que tiveram intervenção fundamental na formação deles. Então a gente, professor, tem que assumir esse papel. Ele tem de ser o leitor adulto que realmente tenha aí essa intensidade intelectual, essa vontade de ser, e ao mesmo tempo tenha os instrumentos mediadores e tenha um papel de liderança e o papel de autoridade. O professor é autoridade. Não é um autoritário, mas é autoridade. Ele é a liderança, ele é o que conduz. Isso em alguns

meios virou palavrão. A única leitura possível é aquela em que a criança escolhe o livrinho e tal... ela vai escolher o gibi. Qualquer criança pequena vai pegar o doce fácil porque é natural, faz parte um pouco desses gostos que se impõem do senso comum desde fora. No caso do adulto, parte com os jovens, mas no caso adulto, há uma diferença importante. Porque o adulto pode não ter autonomia leitora enquanto trabalho de processamento direto com o texto, mas ele tem a consciência plena da vida, e, portanto, ele tem as escolhas, mesmo se feitas pela liderança, pelo professor, precisam ser muito mais explicitadas ainda do que as das crianças e as necessidades têm de ser indagadas objetivamente. Tem uma pergunta que funciona muito pouco: 'o que é que você quer ler?'. Se você não tem o referencial todo de leitura, essa pergunta vai te dizer muito pouco. Aí eu tenho que, de alguma maneira, te mostrar também o que você pode ler. Eu acho que essa é uma coisa importante que a escola tem que assumir e trabalhar. Em segundo lugar, não perder de vista que a sua função fundamental é a formação intelectual da pessoa. E a formação intelectual significa aprender a estudar. Estudar a gente aprende na escola. Estudar supõe disciplina, organização, planejamento... o que, de novo, não quer dizer autoritarismo. A gente só cria dessa maneira, a criação supõe essas coisas. É ensinando a estudar que eu posso também ensinar o ato da livre escolha. Quase todas as pessoas que, em questão de leitura, falam da livre escolha, são pessoas muito bem formadas e podem escolher. Para quem não tem essa formação, a livre escolha está impedida, não porque ele não queira, mas porque, exatamente, não lhe ofereceram as possibilidades reais de exercitar essa livre escolha. Daí a importância de a escola assumir o seu papel formador, e de liderança, e de condução. Mas insisto: isso não significa pensar uma escola autoritária, que imponha, ou uma escola do tarifismo e das obrigações como uma submissão a uma ordem externa que a pessoa não entende.

ENTREVISTADORA: Percival, nesse cenário entra um profissional muito importante no processo de incentivo à leitura que é o mediador. Qual é o papel desse profissional?

PERCIVAL: Se nós sairmos do cenário direto da escola, o mediador, num certo sentido, pensando o termo positivamente, são todos os agentes culturais que, dispendo de referenciais importantes de cultura e de formas de manifestação, de apresentação dessa cultura: são bons leitores, são bons contadores de histórias, são bons narradores, são bons artistas... Tem um CD da Aracy Balabanian lendo Clarice Lispector, o Othon Bastos lendo Machado de Assis. Esses são mediadores. Não no sentido de substituir a leitura do texto escrito. Porque a leitura do texto escrito supõe uma dimensão intelectual diferente com o texto. Porque quando eu leio

o texto, o sujeito na leitura com o texto, ele controla todos os tempos de absorção e de realização da história. Quando ele escuta ou vê a história, o tempo é controlado desde fora. Mas não há dúvida que ao viver a experiência de ouvir um bom leitor eu incorporo, inclusive, modelos importantes de prosódia e de acompanhamento do texto que podem ajudar para que eu tenha mais autonomia futura, e até mesmo para que eu entenda aquela obra de muitas outras maneiras. Certamente, as ações de cultura têm um efeito mediador de difusão, de promoção, e isso é muito positivo nesse sentido. O meu grande receio é quando isso, de novo, para, digamos, conseguir pegar o leitor eu trabalho com a facilitação, trabalho com o entretenimento, trabalho com o lazer, trabalho com a diversão. Aí nós não estamos promovendo a leitura, nós estamos reproduzindo o modo da sociedade em que o lugar possível da arte é o lugar do lazer e do entretenimento.

ENTREVISTADORA: Percival, vamos terminar essa conversa falando sobre um tema tratado numa das edições da Festa Literária de Parati, a FLIP, por um autor francês chamado Pierre Bayard. Ele fala sobre uma certa aura intelectual em torno de quem lê. Muitas vezes, segundo ele, temos vergonha de dizer que não lemos um determinado livro por receio de sofrer preconceito. [...] Você acredita que há, diante dessa questão trazida por Bayard, há uma certa idealização do que é ser leitor?

PERCIVAL: Bom, há muitas idealizações do que é ser leitor. [...] A cultura, ela tem parâmetros e cria constrangimentos e que nos impõe necessidades, até. Em certos aspectos esses parâmetros, essas pressões são positivas. É muito bom que você se sinta pressionada porque não leu Dostoiévski na medida em que, ou outro autor, ou outra coisa, na medida em que isso funciona como, até mesmo como uma cobrança positiva, um incentivo, “menina, vá lá, faça isso, isso é interessante!”. O problema é quando isso vira etiqueta. Bom, mas aí você não precisa ler Dostoiévski, você pode ler simplesmente as resenhas que você vai se dar muito bem com isso. Em Memorial de Aires, agora eu estou esquecendo o nome da personagem, o marido não lia os romances, a mulher que lia e contava os romances para ele. Ele ia nas festas sociais e comentava todos os romances como se tivesse lido. Então do ponto da etiqueta isso é muito importante ter lido. Do ponto de vista da sua formação, essas pressões muitas vezes são positivas. E há uma pressão contrária hoje que eu acho bastante negativa, não é bem pressão, é uma outra linha de força que é aquela de “toda leitura é leitura”. [...] não me venha dizer que é a mesma coisa. A cultura cria valor, ela é valor. E o valor intelectual é diferente. Então, você, claro, tem o direito de ler o que você quiser. [...] é

inalienável esse direito. Mas não se pode divulgar pedagogicamente que é a mesma coisa. Idealizar significa criar o mito do grande culto, do grande sábio, que, de fato, objetivamente, vamos dizer, funciona em alguns ambientes muito restritos de um segmento intelectualizado, em alguns bares da moda de intelectuais. Aí sim, pode ser que você não diga que não leu Dostoiévski, mas para o Brasil você pode dizer que não leu, que o Brasil vai dizer “não faz mal, menina, um dia você lê!”, não tem importância. Mas que vale à pena a gente diferenciar a cultura e te dizer assim: “olha, é bom um investimento na formação intelectual profunda, independente das coisas que você goste, eu acho que vale à pena”. Se isso é idealizar? Eu acho que não, isso é, acima de tudo, valorizar a vida para além do óbvio. [...]