



Rui Manuel Afonso Mateus

# FUNDAMENTOS E PRÁTICAS DA ADAPTAÇÃO DE CLÁSSICOS DA LITERATURA PARA LEITORES JOVENS

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Senhor Professor Doutor Osvaldo Manuel Alves Pereira Silvestre e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Rui Manuel Afonso Mateus

FUNDAMENTOS E PRÁTICAS  
DA ADAPTAÇÃO DE  
CLÁSSICOS DA LITERATURA  
PARA LEITORES JOVENS

Setembro de 2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



## Nota preambular

O texto que se segue é o resultado de três anos de investigação sobre uma componente muito particular da receção dos clássicos da literatura. O meu contacto com o conceito de clássico, que me parece, hoje, um dos tópicos mais críticos e cativantes da teoria literária, fez-se por mão do Doutor Osvaldo Silvestre, através da frequência, no ano letivo de 2009/2010, do seminário de Cânone e Teoria Literária do Curso de Literatura de Língua Portuguesa (Investigação e Ensino), em cujo âmbito foi produzido o texto que aqui apresento. Da reflexão efetuada durante esse seminário e da pesquisa que nele tive a oportunidade de levar a cabo surgiu a ideia de ampliar o estudo já realizado, daí nascendo o projeto que logo mereceu o acolhimento do Doutor Osvaldo Silvestre, já na qualidade de seu orientador.

O trabalho a que se dedica quem constrói um texto destinado à prestação de provas académicas no domínio das Humanidades consiste, acima de tudo, num esforço solitário e num processo de crescimento intelectual cuja execução está dependente, de um modo quase absoluto, do comprometimento individual com que o candidato adere ao seu objeto de investigação. Apesar disso, e porque o contexto de que falo é universitário e, portanto, matricialmente associado à discussão e ao debate de ideias, vão-se felizmente cruzando no caminho de quem investiga pessoas e serviços a quem, sempre que uma etapa importante é cumprida, se sente vontade de mostrar agradecimento. Correndo o risco de omitir contributos tão importantes quanto aqueles que vou aqui distinguir, gostaria de começar por testemunhar a minha gratidão aos Doutores Ana Maria Machado, José Augusto Cardoso Bernardes e Ricardo Namora pela forma como acolheram o projeto da tese aquando da sua discussão pública em março de 2011, fornecendo-me pistas e sugestões a que espero ter dado repercussão no produto aqui apresentado. No mesmo sentido, gostaria de agradecer ao Doutor Vítor Aguiar e Silva o estímulo e as indicações de leitura que colhi da breve mas muito útil conversa que sobre este trabalho com ele pude manter em maio de 2011, durante o Colóquio “Os Usos do Clássico”, em Santiago de Compostela. É-me também muito grato lembrar aqui a Doutora Leonoreta Leitão, autora de uma das adaptações d’*Os Lusíadas* incluída no *corpus* desta tese, com quem tive a oportunidade de dialogar longamente sobre o processo adaptativo e a quem devo a cedência de material, em grande parte inédito, com interesse fundamental para o desenvolvimento da investigação.

É também com muito gosto que agradeço a colaboração de todos os que, sempre de forma prestável e expedita, me deram o seu apoio na resolução das questões práticas que inevitavelmente se colocam nestas situações. Devo a minha gratidão, neste ponto em particular, aos Doutores Ana Lúcia Curado e Paulo Martins, do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, à Doutora Cornelia Plag, do Centro de Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,

ao Doutor Rui Torres, da equipa do PO.EX'70-80 – Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa, à Tânia Franco e à Cristina Martins, que me facultaram bibliografia de que eu não dispunha. Cabe ainda aqui registar o meu apreço pela forma como fui atendido nas várias instituições de leitura pública a cujos fundos recorri, com destaque para a Biblioteca Geral e para o Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ao meu amigo João Afonso agradeço, de forma muito particular, o auxílio precioso que me deu no processo de formatação digital deste documento.

Devo o meu maior gesto de gratidão ao Doutor Osvaldo Silvestre pelo entusiasmo com que trabalhou ao meu lado durante estes três anos desde o primeiro momento, pela confiança que manifestou no projeto ao longo da sua elaboração e pelo sentido crítico com que acompanhou o seu crescimento, disponibilizando-me a sua opinião, o seu tempo, o seu saber e os seus livros sempre que deles necessitei.

Aos meus amigos e familiares mais próximos, mais do que agradecer, devo talvez pedir desculpa pela falta que lhes possa ter feito em muitas das horas em que troquei a sua companhia pelo trabalho que a elaboração deste texto implicou. Destacar aqui a Anabela e o Sebastião é, mais do que um gesto de justiça, uma promessa de remissão.

Castelo Branco, 14 de setembro de 2013

## Resumo

A presença do texto literário na escola, que conheceu séculos de inquestionada aceitação, confronta-se atualmente com uma aguda necessidade de justificação. Para se legitimar como matéria de conhecimento e como instrumento educativo, é-lhe hoje exigido que apresente argumentos de natureza mais ou menos utilitária que fundamentem o lugar que até há pouco tempo ocupou de forma indisputada no conjunto dos saberes transmitidos às sucessivas gerações. No atual cenário de dispersão e crescente especialização dos domínios de conhecimento, a escola, ao ser convocada para o desafio da massificação e da inclusão, pouco mais conseguiu do que transformar a leitura num instrumento transversal de aquisição de aprendizagens e reduzi-la à condição de estratégia rasa de integração dos indivíduos no funcionamento primário do mundo. No campo específico do ensino da língua materna, esta deriva implicou a secundarização do texto literário como objeto de fruição e de estudo, a redução do tempo letivo consagrado à sua leitura e, em termos institucionais, a progressiva redução do *corpus* de obras literárias indicado nos programas.

No caso português, o cânone literário escolar está praticamente confinado aos textos imprescindíveis, à maioria os quais se aplica o rótulo de “clássicos”. Por alguma razão, estes textos continuam a justificar-se como objeto de leitura e matéria de discussão, pelo que a sua sobrevivência institucionalmente validada no cânone, alojado entre paredes tão estreitas e em condições de aceitação tão adversas quanto as que hoje são colocadas à literatura na escola, constitui matéria de grande interesse e de inegável força crítica no âmbito do pensamento atualmente produzido em torno do lugar e da função social (caso esta exista) das Humanidades.

Este objeto é, porém, muito vasto, multifacetado e passível de análises metodologicamente muito diversas. Parte do fenómeno em pauta – a sobrevivência dos clássicos – decorre da sua mediação, junto do público jovem, por parte de produtos colocados no mercado sob a designação genérica de “adaptação”. A configuração destas adaptações como obras com existência separada do original, a sua relação textual com os clássicos de que nascem e para os quais necessariamente reenviam e as técnicas de escrita com que, nessas adaptações, se efetua a apropriação da matéria ficcional de base apontam para uma especificidade deste formato editorial que permite conceptualizá-lo enquanto modalidade dotada de autonomia discursiva e literária. Por outro lado, a sua utilização institucionalmente protegida ao abrigo de indicações programáticas que as valorizam e delas se servem, em contexto escolar, como mecanismos de preparação da interpretação dos originais é indicativa do papel que estes produtos são chamados a desempenhar no processo de sobrevivência institucional dos textos de partida no cânone.

Da conjugação das dimensões técnica, ética e política do ato de adaptar um clássico da literatura para leitores jovens é possível desenhar uma tipologia que permite enquadrar teoricamente as diferentes vias com que o formato em pauta aborda o original de que se apropria. A

demonstração da validade hermenêutica e operacional da proposta apresentada é feita através da análise exaustiva do processo de adaptação a que *Os Lusíadas*, o clássico da literatura portuguesa por excelência, foi submetido ao longo dos últimos 100 anos. O exame do *corpus* de adaptações d'*Os Lusíadas* publicadas nesse lapso de tempo comprova a íntima relação que existe entre essa tendência do mercado editorial e as orientações provenientes da instituição escolar, para além de servir de exemplo da correlação existente entre as opções discursivas, ideológicas e estilísticas tomadas por cada adaptador e os condicionalismos históricos, mentais e institucionais que interferem de forma muito evidente na elaboração de textos desta natureza.

Palavras-chave: adaptação, clássico, cânone, instituição literária, escola.

### ***Abstract***

The presence of literary texts in school, which benefited from centuries of unquestioned acceptance, is nowadays facing an acute need for justification. In order to legitimate itself as a subject of study and as an educational device, this presence is being urged to present arguments utilitarian enough to validate the place it has been occupying in the set of the areas of knowledge which are delivered to each new generation. In the current context of dispersion and growing specialization of the areas of knowledge, school, when summoned to the challenge of massification and inclusion, has achieved little more than making reading into a transversal tool of knowledge and reducing it into a plain strategy of integration of the individuals in the primary world order. In the specific field of mother language acquisition, this drift moved literary texts, as an object of fruition and study, into a secondary range, reduced the time school reserves for reading and, in institutional terms, has progressively reduced the *corpus* of literary texts included in syllabuses.

In the case of Portugal, the school literary canon is virtually restricted to an irreducible list of books, to the majority of which one might attach the label of “classics”. For some reason, these texts continue to justify themselves as objects of reading and discussion, which is the reason why their institutional survival in the canon – limited by the narrow boundaries and the adverse terms of acceptance that nowadays are imposed to the presence of literature in school – becomes a matter of great interest and undeniable critic force in the sphere of thought currently being produced on the place and the social role of the Humanities (in case such a role exists).

However, this subject is very wide, multifaceted and liable to a vast range of methodological analyses. A considerable part of the subject under review – the survival of classics – derives from their mediation to the young public by products placed in the market under the general designation of “adaptation”. The setting of these adaptations as works which exist physically beyond the



original, their textual link with the classics they come from and which they are necessarily committed to, and the writing techniques with which those adaptations impart the fictional material they are based upon grant these editorial format a specificity that allows us to conceptualize it as a textually and literarily autonomous modality. On the other hand, the institutionally sponsored usage of these adaptations, under programmatic directions which value and resort to them in school context as a training mechanism for the interpretation of the original texts is a clear symptom of the role these products play in the process of institutional survival of the classics in the canon.

Matching the technical, ethical and political features of the act of adapting a literary classic for young readers it is possible to design a typology that enables us to place in a theoretical frame each of the ways through which an adaptation may approach the original it takes possession of. The demonstration of the hermeneutic and operational validity of the proposal herein presented is made through the comprehensive analysis of the process of adaptation that *Os Lusíadas* (The Lusiads), the ultimate Portuguese classic, has been submitted to during the last 100 years. The review of the *corpus* of adaptations of *Os Lusíadas* published during that lapse of time testifies the intimate connection which links this tendency of the publishing market to the directions coming from the school institutions and exemplifies the correlation that is set between the discursive, ideological and stylistic options made by each adapter and the historical, mental and institutional conditions which patently interfere in the writing of such texts.

Keywords: adaptation, classic, canon, literary institution, school.



## Introdução

Entre os colecionadores e apreciadores de orquídeas, a variedade *Polyrrhiza lindenii* (recentemente reclassificada como *Dendrophylax lindenii*) goza, pela sua particular beleza, morfologia e raridade, de uma admiração muito especial. A atenção de que é alvo explica, para além das expedições de especialistas e curiosos aos terrenos pantanosos, húmidos e pouco acessíveis do Sul da Florida que constituem o seu *habitat* natural, a apropriação desta pequena flor pela mitologia popular, que a conhece por “orquídea fantasma”, e a sua conversão em objeto de ficção. A história de um processo judicial de 1994 em que esteve envolvido um grupo que se dedicava à recolha e ao cultivo ilegal de orquídeas desta espécie deu origem ao livro *The Orchid Thief* (1998), da autoria de Susan Orlean. O livro, que conheceu grande sucesso nos Estados Unidos, serviu, por sua vez, de ponto de partida para a escrita do guião de *Adaptation* (2002) de Spike Jonze. O filme consiste num exercício narrativo de grande interesse, na medida em que recorre a um artifício de simultaneidade que coloca o espetador perante dois níveis de representação muito distintos: (i) o nível da história, dominado, naturalmente, por técnicas de *showing* usadas para representar os eventos que a compõem; (ii) um omnipresente e menos esperado nível de representação, em que as estratégias de *telling* predominam, e mediante o qual o espetador assiste, literalmente, ao processo de elaboração da história, ou seja, de adaptação do livro de Susan Orlean, sendo este o processo de que resulta a história referida em (i). O termo *adaptation*, que dá título ao filme, consegue, na sua polissemia, cobrir os dois níveis que habilmente são acoplados na narrativa: (i) a história que nos é contada é uma história de adaptação, no sentido darwiniano do termo, na medida em que gira em torno de uma planta cuja evolução a tornou num caso de acomodação perfeita à ecologia do seu território, um resultado de que as personagens extraem conclusões que aplicam de forma mais ou menos expedita às circunstâncias da sua própria vida; (ii) o relato circunstanciado da escrita do guião de suporte dessa história permite ao espetador aceder, segundo um processo de continuidade imediata, ao *making of* do guião a cujo resultado fílmico está pretensamente a assistir, até se tornar evidente que o pacto que o filme estabelece com o seu público implica o reconhecimento da pertença desse *making of* ao próprio universo ficcional, fazendo da adaptação do livro original em guião cinematográfico um elemento crucial da economia discursiva e estética do objeto final. Nesta segunda ótica, que funciona em concomitância com a primeira e se lhe sobrepõe estruturalmente no filme, a adaptação nomeada no título aponta para uma modalidade de escrita que se integra no campo particular da criação estética que lida com os fenómenos que Hutcheon (2006: 2) filia no conceito benjaminiano de narrativa como “a arte de repetir histórias”<sup>1</sup> e, ainda segundo Hutcheon (2006: 8), devem ser considerados na sua especificidade discursiva e

---

<sup>1</sup> Traduzo livremente a partir do texto de Benjamin citado por Linda Hutcheon.

estética, tendo em conta as suas peculiaridades formais (decorrentes da necessária pré-existência de uma obra original), criativas (por implicarem a apropriação da obra de que derivam) e funcionais (uma vez que a apropriação do original tem implícita a sua receção e, de uma forma ou de outra, como veremos, a sua reescrita).

Para a circunscrição do fenómeno literário que me proponho discutir e analisar neste trabalho, esta segunda aceção do termo “adaptação” é a que, para já, se reveste de maior utilidade e produtividade hermenêutica. Esta produtividade deriva, numa primeira e mais superficial abordagem, da complexidade que é inerente ao processo. O filme de Spike Jonze apresenta-nos o multifacetado sofrimento por que passa Charlie Kaufman durante a adaptação de *The Orchid Thief*. As dificuldades sentidas pela personagem, à qual são atribuídas uma compleição física e uma disposição psíquica que servem de extensão ao desconforto e à frustração que a tarefa lhe coloca, permitem, se as retirarmos da escala caricatural em que por várias ocasiões aparecem enquadradas no filme, equacionar os problemas básicos que se colocam a quem abraça um empreendimento desta natureza, um “*profound process*”, no dizer do próprio Kaufman.

A primeira das dificuldades prende-se com a dimensão prática inerente à produção de uma adaptação e decorre da sua dependência do original. Numa das primeiras sequências de *Adaptation* assistimos a uma cena em que Charlie Kaufman se encontra sozinho na sua sala de trabalho, sentado em frente da máquina de escrever, com a folha ainda em branco onde se prepara para datilografar o início do seu guião. Num misto de desespero e de expectativa, tendo sempre na sua presença o livro que vai adaptar, diz para si mesmo: “Comecemos... Como começar?”. A situação em que se encontra o autor de uma adaptação no momento de a começar está condensada na perplexidade que Kaufman transmite. Na verdade, o que o adaptador se propõe fazer é dar início a algo novo que ficará inelutavelmente a dever a sua existência a um produto dado (e recebido) como completo e findo. Surge imediatamente a necessidade de legitimar a iniciativa e o gesto que a institui, o que desde já nos coloca perante a natureza funcional da adaptação. A sua constituição é motivada, dirigida e tenderá para o preenchimento de uma falta de natureza extraliterária, dando cumprimento a um serviço que o original não pode cumprir.

De algum modo, a decisão de escrever uma adaptação inclui uma acusação velada ao original, expondo as suas limitações e a sua incapacidade para comunicar autonomamente com qualquer público, em qualquer circunstância ou mediante qualquer meio. Há, portanto, algo de conflitual no processo de constituição da adaptação perante a obra que verte. É a verificação de uma insuficiência funcional do original que justifica o processo de o adaptar. Mesmo quando a adaptação parte, como quase sempre acontece, de um reconhecimento do *achievement* estético do original, o ato de o adaptar passa sempre por uma reconfiguração que deixa à vista as suas debilidades de implantação em contextos específicos de receção. Um livro pode conter todo um mundo, mas, como diz Kaufman, a certa altura torna-se necessário “encolher esse mundo até um

tamanho mais manejável”, uma observação que nos deixa já de sobreaviso quanto à atribuição de valores fixos e universais aos objetos estéticos, por mais que as circunstâncias concretas em que os acolhemos anulem o relativismo que é intrínseco ao exercício do juízo.

A relação que qualquer forma de adaptação mantém com o texto que lhe serve de ponto de partida não está, portanto, imune ao atrito. Na constituição da adaptação é inescapável uma complexa operação de deriva do original que fica, sobretudo, entregue ao critério do adaptador e dependente da finalidade com que o texto de arranque é submetido a uma modalidade particular de adaptação. A adaptação é um rótulo aplicável a práticas de criação artística historicamente constituídas e a extensão temporal do processo – ainda que variável consoante as expressões artísticas envolvidas – funciona como memória estética e como repositório técnico que inevitavelmente condiciona qualquer iniciativa que se proponha neste domínio. Seja qual for a perspectiva por que a encaremos, uma obra adaptada é sempre redutível, no plano teórico, a uma repetição, com variações extrinsecamente determinadas, de um original e esta condição de objeto reproduzido e secundário está necessariamente impressa na ideação, no planeamento e na execução dos produtos categorizáveis no seu âmbito. O filme de Jonze mostra até que ponto pode chegar (e conduzir) a angústia que o processo é suscetível de gerar no adaptador, dividido entre o ímpeto de originalidade a que a sua condição de criador dá direito e o compromisso de reprodução do original que está implícito no contrato tacitamente assumido aquando da aceitação da tarefa, mesmo quando este gesto não seja protocolar nem, no limite, consciente. Charlie Kaufman quer transmitir uma visão pessoal do livro de Susan Orlean, descolando-se das fórmulas recorrentes e das soluções *ready-made* da escrita cinematográfica que triunfa no *mainstream* (com que tem de conviver metonimicamente em sua casa na pessoa de Donald, o seu irmão gémeo, cujo sucesso imediato na produção de um guião mais acentua as dúvidas de Charlie e as fragilidades do seu trabalho). Mas Charlie mostra-se também consciente e atormentado pela necessidade de se ater ao original, sem o repetir, se quiser – como afirma querer – que o filme dê a ver a *coisa* que, no livro, “atrai as pessoas de uma maneira tão singular e poderosa”. A presença destes dois irmãos gémeos e o diálogo quase permanente em que se encontram ao longo do filme, tendo quase sempre por objeto os distintos, praticamente opostos, trabalhos de escrita em que se encontram envolvidos, consiste numa personificação das escolhas que se oferecem a quem se vê confrontado com a tarefa da adaptar, para a qual uma solução de equilíbrio entre a fidelidade à obra original e a abertura de espaço para a criatividade do adaptador se revela tão naturalmente defensável em teoria quanto dificilmente executável na prática<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Interessa referir que o significado simbólico desta relação gemelar tem extensões fora do plano ficcional, uma vez que Charlie Kaufman tem existência real na pessoa que efetivamente escreveu o guião de *Adaptation*, distinta, portanto, da *persona* assumida no filme por Nicolas Cage, ao passo que Donald Kaufman apenas tem existência ficcional. É lícito entender que a inexistência empírica de Donald, para além de suportar o *trompe l'œil* narrativo que serve de travejamento ao discurso do filme, tem subjacente a si a afirmação da impossibilidade da via criativa que a personagem representa. Uma vez que o argumentista Donald Kaufman efetivamente não existe e que o argumentista que de facto

E a este obstáculo soma-se uma última dificuldade que se coloca a quem adapta e para a qual o filme de Jonze também chama a atenção. Esta dificuldade prende-se com a tutela e a autoridade sobre o texto que o autor, ainda que *sine motu e in absentia*, exerce junto do adaptador. São várias as cenas de *Adaptation* em que encontramos Charlie Kaufman, impotente perante o impasse em que se encontra o seu trabalho, a contemplar a obra acabada de Susan Orlean e, na badana do livro, o retrato sorridente da autora. Numa dessas ocasiões chega a interpelá-la: “Não sei fazer isto... Tenho medo de te desiludir”. Sente que não consegue “tornar as flores fascinantes”, que é exatamente aquilo que acha que a autora do livro foi capaz de fazer. As orquídeas celebradas no livro e a que a autora pôde chegar parecem-lhe, no seu caso, algo “out of reach”. O que o filme sugere e ilustra é a tensão que se instala na relação criativa que o adaptador estabelece com a obra a adaptar em resultado da intromissão involuntária da figura do autor. O prestígio que a obra acabada e considerada digna de adaptação atribui ao autor, muitas vezes com nome já consagrado no sistema ou até inscrito no cânone de uma literatura nacional, converte-se numa responsabilidade pesada para quem assume a tarefa de adaptar, que dificilmente consegue encarar o autor, naturalmente reconhecido como a entidade mais autorizada a avaliar o seu trabalho e a julgá-lo, tendo por critério, no seu arbítrio, a fidelidade ao espírito, à estrutura e à morfologia do texto de partida. Trata-se de uma posição incómoda e exigente para o adaptador, que se sente em desvantagem no desafio que, mais ou menos conscientemente, lança ao autor do original. Quase no final de *Adaptation* de Spike Jonze é possível assistir à metaforização desta relação de conflito na perseguição que Susan Orlean move a Charlie Kaufman por entre os pântanos onde floresce a orquídea cuja beleza foi captada e fixada no seu livro. O seu objetivo é matá-lo. Susan Orlean é detentora de um segredo de que Kaufman passou a partilhar e isso é-lhe insuportável. Recorrendo a uma estética de excesso, a cena mostra até que ponto a apropriação legítima e esteticamente motivada de um texto vem perturbar a ordem profunda dos valores que regem a criação, a autoridade e a propriedade artísticas, o que remete para uma dimensão ética e filosófica da atividade adaptativa que convém ter em particular apreço.

As questões até aqui levantadas a partir do filme de Spike Jonze e da discussão que nele se faz sobre a adaptação como modalidade de escrita, como expressão artística autónoma e como produto estético enquadrado num território particular de criação servem, para já, como chamada de atenção para a abrangência e a complexidade do campo de reflexão sobre o qual esta dissertação se debruça. E alertam-nos, também, para a vastidão e multimodalidade dos processos e objetos estéticos a que é possível apor o rótulo “adaptação”. O trabalho a que aqui me proponho não incide diretamente sobre a modalidade adaptativa de que o filme de Jonze nos faz o retrato (ou,

---

existe é Charlie, o filme poderá subliminarmente querer-nos ensinar que a escrita como ato imediato, resultante da aplicação de fórmulas fáceis e que propicia o sucesso meteórico no mundo artístico não é uma possibilidade que possa racionalmente ser considerada. A realidade que o filme e a vida (antes e para além dele) sublinham é a de Charlie Kaufman, ou seja, a personificação da escrita e da adaptação como atividades necessariamente exigentes e penosas.

eventualmente, a caricatura). O foco deste trabalho não é a escrita de guiões de cinema a partir de obras literárias, mas sim a produção de versões adaptadas de textos clássicos da literatura dirigidas a leitores em idade pré-adulta, que constituem um segmento do mercado editorial muito visível desde há vários anos. O facto de ter sido convocado para este debate um filme que não se debruça sobre o objeto exato da dissertação e de, apesar disso, ser possível extrair da sua leitura tópicos de análise diretamente aplicáveis a esse objeto é um sinal muito claro da amplitude alcançada pelas práticas criativas que o termo “adaptação” cobre. E há uma implicação imediata a extrair desta observação: que é possível, para começar, tratar a adaptação segundo um prisma eminentemente teórico, em que sejam isoladas as motivações, características e contextos em que o termo é entendido como categoria estética autónoma, e que, depois disso, faz todo o sentido efetuar abordagens específicas aos âmbitos, modalidades e processos a partir dos quais a atividade adaptativa, sem perder nenhum dos traços essenciais detetados no primeiro andamento teórico, dá origem à diversidade de produtos a que aplicamos o seu nome em diferentes áreas da expressão artística, com destaque para o cinema, para o teatro, para a música e, no caso que me proponho abordar, para a própria literatura.

Mais do que pacífica, a inscrição dos fenómenos de escrita, promoção e consumo de versões de obras clássicas da literatura no escopo teórico da adaptação parece-me assumir a naturalidade de um dado adquirido. Não só essas versões circulam no mercado sob a designação genérica de “adaptações” como também a sua produção e receção podem, sem dificuldade, ser exploradas à luz das questões que a propósito do conceito o filme de Jonze me permitiu levantar. Com efeito, os problemas, dúvidas e dificuldades com que vemos Charlie Kaufman debater-se durante a reescrita de *The Orchid Thief* são transponíveis para o universo criativo de um adaptador ocupado com a versão de uma qualquer obra-prima da literatura para o público infantil ou juvenil. As contrariedades sentidas no desenho de um plano de escrita por onde começar e na definição das estratégias a utilizar na redução de textos longos e complexos ao *essencial* (para não falar da necessária determinação prévia do sentido a assumir por esta palavra quando se está perante um texto literário), o processo tateante de calibragem de uma solução de reescrita que faça justiça ao original mas também justifique a presença da assinatura do adaptador e a perceção da responsabilidade ética e estética que o prestígio do original e do seu autor fazem pesar sobre a cabeça do seu adaptador são usados para construir e estruturar a evolução da personagem de Charlie Kaufman como poderiam ser transferidos para um projeto equivalente que ficcionalizasse, para darmos um exemplo bem conhecido, o processo vivido pelos irmãos Charles e Mary Lamb, que no início do século XIX publicaram um volume contendo a adaptação em prosa de vinte das peças compostas por William Shakespeare<sup>3</sup>.

Tratando-se de um texto do início do século XIX, a escolha do livro dos irmãos Lamb para ilustração da abrangência artística da modalidade criativa a que se foi aplicando, de forma cada vez

---

<sup>3</sup> Trata-se da coletânea *Tales from Shakespeare*, de 1807, a que me referirei mais vezes ao longo do texto.

mais consolidada, a designação de “adaptação” permite-me também apontar, desde já, para a longevidade e para a implantação histórica do fenómeno de produção escrita em apreço. Com efeito, a circulação e a utilização de versões adaptadas de textos clássicos da literatura delimitam um terreno de criação e consumo que, embora assuma atualmente contornos particulares decorrentes da dinâmica editorial do nosso tempo e das solicitações a que, em vários campos, o mercado livreiro, *lato sensu*, tenta obviar, corresponde a práticas de escrita e de leitura inscritas numa tradição já longa. Por se tratar da resposta a um conjunto de necessidades sentidas especificamente por um determinado segmento de produtores culturais (que inclui autores e editores), mas, sobretudo, por setores bem demarcados do público leitor, a ocorrência de uma adaptação terá obrigatoriamente de ser inscrita no contexto sociológico e histórico que a justifica, uma vez que a sua existência não é explicável fora do uso institucional que ocasionou a sua produção e a sua circulação junto do público (ou públicos) a que se destina.

A natureza institucional do circuito assim constituído decorre, à partida, do facto de o fenómeno da adaptação ter por alvo um universo muito circunscrito de obras – aquelas a que é atribuído o rótulo de “clássico”, um critério de elegibilidade extrínseco à natureza literária dos textos a que é aplicado e decorrente, *grosso modo*, de escolhas exercidas no quadro das instituições cuja emissão de juízo estético é tida como norma valorativa aceite, generalizável, consolidada na tradição e capaz de produzir efeitos visíveis nos comportamentos e escolhas do público, no seu sentido mais vasto. Neste quadro institucional, fora do qual é impossível perspetivar os atos de valoração e avaliação estética, a escola assume um papel crucial e inescapável, enquanto mecanismo social e de aculturação ao qual está confiada a tarefa de ensinar as sucessivas gerações a ler e, com isso, também a missão de preservar e promover um património de leitura assente num conjunto de textos que compõem o *core* irredutível da realização literária de uma comunidade, tradição ou cultura. Parece-me, pois, que fará todo o sentido, ao longo deste trabalho, interpelar a adaptação como instrumento de uma dinâmica institucional da leitura em que a escola detém as principais responsabilidades, na medida em que lhe está confiada (eventualmente abandonada...) a importante tarefa de divulgação e promoção dos grandes textos junto de cada nova geração. Este complexo processo, que participa dos meios de que está munido e das regras com que se regula o específico mercado dos bens simbólicos (Bourdieu 1987: 116<sup>4</sup>), deriva de precedentes culturais, naturalmente associados aos processos de seleção das obras sobre as quais incide, e arrasta consigo múltiplas consequências, das quais convém destacar as que afetam diretamente o lugar institucional da obra literária sujeita a um processo como a adaptação, que de algum modo vem perturbar a

---

<sup>4</sup> Bourdieu demonstra que o mercado dos bens simbólicos possui dois campos de produção distintos, o da produção erudita e o da produção industrial, entre os quais se estabelecem complexas relações, nas quais intervêm, como é meu propósito estudar, fenómenos como o da adaptação literária. Segundo Bourdieu, é no campo da produção erudita que a escola desempenha um papel vital, uma vez que tem a seu cargo “a conservação do capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado”. É pacífico afirmar que os textos clássicos da literatura detêm direitos de inscrição plena neste capital cultural a que Bourdieu se refere.



pseudo-imobilidade estatutária (e, até, algo estatuária) que vulgarmente é associada ao clássico. Ainda que, num primeiro e superficial juízo, a adaptação enquanto processo de divulgação do clássico possa ser desconsiderada como produto mercantil de reduzido valor literário, dirigido a um uso inócuo e circunscrito ao universo escolar, a verdade é que ela acaba por desempenhar uma importante função na reprodução do seu estatuto, contribuindo para cimentar, dentro de condições que terei oportunidade de discutir adiante, o seu lugar na galeria das obras visíveis e reconhecíveis pelo público enquanto tal e evitando a degradação natural dessa posição por via da inevitável alteração do equilíbrio de forças adentro do sistema de receção, condicionado pela modificação das competências de leitura e do gosto literário das sucessivas gerações.

Historicamente, é lícito supor que, a partir de certa altura, a adaptação tenha começado a impor-se como necessidade instrumental de acesso ao clássico. Tal sucedeu no momento em que irromperam, na época moderna e nos países ocidentais, sistemas organizados de ensino que reclamavam instrumentos de leitura adequados ao público jovem que os frequentava e para o qual começou a constituir-se, concomitantemente e de forma muito gradual, uma literatura especificamente dirigida<sup>5</sup>. Numa primeira versão, a adaptação consistia na edição de uma obra de prestígio cuidadosamente expurgada de episódios ou elementos textuais considerados licenciosos ou suscetíveis de lesar o pudor e de ferir a formação moral do público jovem a que se destinava. Mediante este processo obtinha-se um texto dirigido a um conjunto de leitores bem definido, resultado da aplicação de critérios editoriais de teor não estético por parte do adaptador, cuja função censória era outorgada pelo arbítrio moral do poder instituído. A edição de clássicos *ad usum delphini* preparada por Bossuet e Huet para a instrução do herdeiro de Luís XIV está na génese desta prática, que configurou o filão em que se inscrevem várias adaptações feitas ao longo do século XIX (como a edição das obras de Shakespeare de Thomas Bowdler, de 1807, ou a versão d'*Os Lusíadas* publicada no Brasil em 1879 por Abílio César Borges, elucidativamente apresentada como “edição (...) para uso nas escolas brasileiras na qual se acham suppressas todas as estâncias que não devem ser lidas pelos meninos”). A par desta desenvolveu-se uma segunda vertente, a que me vai ocupar, que congrega as adaptações motivadas, sobretudo, para a resolução do problema da acessibilidade aos clássicos por parte dos leitores mais novos e menos habilitados, funcionando como mecanismo de mediação do original e criando com ele nexos textuais de natureza linguística e estética, endógenos, portanto, ao circuito comunicacional da obra. Remonta também ao século XIX e ao trabalho dos irmãos Charles e Mary Lamb em torno da obra de Shakespeare o aparecimento de

---

<sup>5</sup> Segundo Shavit (2003: 23), não é possível dissociar o aparecimento de obras especificamente dirigidas ao público infantil do desenvolvimento dos modernos sistemas de ensino e, na qualidade de pressuposto básico, da afirmação do próprio conceito de “criança” como ser investido de características e necessidades formativas particulares. Baseando-se nos estudos de Philippe Ariès, Zohar Shavit e outros investigadores da literatura infantil, como Cervera (1992: 38) e Diogo (1994: 13), situam em torno do século XVIII o momento de irrupção desta transformação. Shavit (2003: 157-158) integra neste domínio as obras resultantes da adaptação de clássicos, seja para uso instrumental na escola, seja para fruição autónoma por parte do leitor mais jovem.

versões de clássicos resultantes da aplicação destes princípios de mediação literária e regidas por motivações que, em muitos aspetos, permanecem válidas e continuam a servir de base à escrita de adaptações para jovens na atualidade<sup>6</sup>.

A forma como estas práticas de divulgação e consolidação canónica dos clássicos foram ganhando um lugar próprio no panorama do atual sistema de ensino constitui um importante ponto de discussão, não só por estas práticas funcionarem, no plano da sincronia, como testemunho visível de uma tradição pedagógica de veiculação do clássico na escola, mas também por conservarem nos *curricula* dos nossos dias uma validade que é transversal a diferentes realidades culturais<sup>7</sup>, e explica, no caso português, uma presença muito significativa deste tipo de textos nos instrumentos oficiais de constituição do cânone escolar<sup>8</sup>.

O texto que se segue procura averiguar de que modo funciona este formato particular de divulgação e promoção do clássico e através de que estratégias ele garante um lugar específico no sistema literário, graças, acredito, ao facto de lhe ser institucionalmente reconhecida uma função de prolongamento do prestígio da obra sobre a qual incide e, conseqüentemente, de lhe estar reservado um espaço importante no elenco dos mecanismos que caucionam a sobrevivência da inscrição canónica de um determinado texto. Para tal será necessário percorrer dois caminhos, diversos na índole mas complementares para a discussão do assunto em pauta. O primeiro desses caminhos é de natureza essencialmente teórica e será percorrido em duas fases sucessivas, correspondentes aos dois primeiros capítulos da tese: (i) a primeira fase comportará uma abordagem descritiva do conceito axial desta proposta, tendo em vista o esclarecimento cabal do que se entende por “adaptação para leitores jovens”, diferenciando-a, semiótica e discursivamente, dos textos originais que replica mas com que não se confunde e também de outras modalidades textuais destinadas ao público a que se dirige, e problematizando os fundamentos genológicos, históricos e sociológicos que estão na sua génese; (ii) a segunda fase implicará, antes de mais, um momento de clarificação da noção de clássico, tendo em conta a dependência funcional que a adaptação mantém com os textos a que é aposta essa legenda, ao qual se seguirá um exame das formas com que a adaptação se

---

<sup>6</sup> Refira-se, a título ilustrativo, que o prefácio da edição original de *Tales from Shakespeare* dos irmãos Lamb, de 1807, tece já considerações acerca da validade do uso da prosa na adaptação de textos em verso ou da incorporação de trechos intactos da obra original, as quais continuam a servir de esteio à prática adaptativa atual, de que serve de exemplo o posfácio com que Lourenço (2005: 327-328) remata a sua adaptação para jovens da *Odisseia*. Infelizmente, o prefácio dos irmãos Lamb não foi incluído na edição portuguesa da obra publicada em abril de 2010 (*Contos de Shakespeare*, Lisboa, Bonecos Rebeldes, com tradução de Januário Leite).

<sup>7</sup> O estudo comparativo sobre a língua de escolarização realizado a nível internacional e divulgado em janeiro de 2009 demonstrou que, embora haja oscilação na forma como os textos programáticos dos vários países representados na amostra lidam com a questão do cânone, é sempre destacada, mesmo nos casos em que não existe uma indicação expressa das obras a ler, “a adequação das obras à idade dos alunos como um dos critérios a ser considerado pelos professores” nas suas escolhas (Duarte 2009: 78).

<sup>8</sup> As indicações de textos para leitura orientada constantes nos programas em vigor para os 2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico e no documento que define as respetivas metas curriculares incluem várias obras que consistem em adaptações diretas de clássicos das literaturas portuguesa e universal ou em narrativas neles inspiradas. É também de ter em conta a presença de adaptações de clássicos nas listas de obras para leitura autónoma e em sala de aula elaboradas no âmbito do Plano Nacional de Leitura, as quais têm vindo a ocupar, na escola, o lugar de *syllabus* complementar dos próprios programas em vigor.

relaciona com o clássico, quer em termos genéricos, quer – sobretudo – em contexto escolar, onde o contorno institucional que passa a rodear a relação em pauta explicará a atribuição de uma particular operatividade aos textos adaptados.

O segundo caminho acima preconizado diz respeito aos dois últimos capítulos do trabalho e serve de demonstração prática da proposta descritiva desenhada nas secções anteriores. Tendo por norte e por fronteira as balizas teóricas previamente definidas, procederei a um exame, textualmente suportado, dos processos de construção discursiva e literária das adaptações de clássicos para jovens, o que implicará, novamente, duas etapas: (i) a conceptualização da prática subjacente ao ato de adaptar, que analisarei nas dimensões técnica, ética e política, tendo em vista o desenho de uma tipologia com amplitude suficiente para cobrir os múltiplos arranjos a que pode conduzir a combinatória das abordagens de um adaptador a cada uma dessas três dimensões; (ii) a demonstração da validade do modelo descritivo proposto através da análise de um exemplo concreto, escolhido segundo critérios de extensão e representatividade, ou seja, por fornecer matéria ilustrativa e comprovativa das diferentes componentes e modalidades da prática adaptativa e por incidir sobre um texto de indiscutível valor simbólico e alvo de um reconhecimento institucional no âmbito da comunidade de leitura (e de leitores) que serve de foco a este trabalho.

Por razões que me parecem óbvias mas que tratarei de elencar no devido momento, a obra escolhida para exemplificar a operacionalidade do modelo que proponho foram *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Trata-se de um texto que detém uma centralidade indisputável no conjunto da produção literária portuguesa, o que tem justificado, ao longo da história do ensino da língua e da literatura portuguesas, acesas e apaixonadas discussões em torno do lugar que deverá ocupar no cânone literário que a escola está encarregada de divulgar e reproduzir. O reconhecimento imediato do texto camoniano como o livro clássico português por excelência e a consciência, ainda que subterrânea, da sua função de “estrela polar da comunidade nacional” (Silva 2010b: 250) têm dado azo a múltiplas iniciativas, de configuração sobretudo institucional, destinadas a prolongar o seu estatuto de “canto sagrado da pequena casa lusitana” (Silva, *ibidem*). No conjunto dessas iniciativas, a edição de sucessivas adaptações do poema destinadas a leitores jovens (ou seja, não adultos) e dirigidas a faixas etárias mais ou menos bem sinalizadas tem sido objeto de uma considerável intensificação, imediatamente visível na diversidade de títulos disponíveis no mercado e nas bibliotecas. A produção de adaptações d’*Os Lusíadas* é um fenómeno historicamente delimitável que ultrapassa as fronteiras do nosso país e se mostra ativo no espaço da lusofonia, de modo muito particular no Brasil, onde, como assinala Machado (2002: 58-59), as exigências colocadas pelo estudo do texto em contexto escolar explicam o aparecimento de versões que procuram atenuar as dificuldades sentidas pelos alunos e o conseqüente “horror dessa leitura”. Atendendo à vastíssima dimensão do *corpus* que estaria implicado numa investigação do fenómeno que tivesse por âmbito todo o espaço lusófono e na tentativa de circunscrever economicamente o foco da pesquisa a um

campo de análise que ponha em evidência a unidade do objeto de estudo – a ocorrência, a etiologia, a manifestação histórica e a caracterização literária das adaptações d’*Os Lusíadas* numa comunidade particular –, o âmbito desta tese ficará limitado ao espaço português. Sendo assim, o *corpus* considerado no quarto capítulo inclui a totalidade das versões adaptadas d’*Os Lusíadas* publicadas em Portugal até 2013 (inclusive) que correspondam ao conceito de adaptação que delimitarei e que, em consequência, se inscrevam numa das modalidades constantes da tipologia desenhada no final do terceiro capítulo. O *corpus* em causa é composto por dezasseis adaptações, publicadas cronologicamente na seguinte ordem<sup>9</sup>:

- 1 BARROS, João de (1930).  
*Os Lusíadas de Luís de Camões contados às crianças e lembrados ao povo*. Adaptação em prosa com ilustrações de Martins Barata, Lisboa, Sá da Costa.<sup>10</sup>
- 2 SÉRGIO, António (1940).  
*Luís de Camões. Os Lusíadas. Os seus mais belos trechos apresentados em inserção num resumo do poema*, Lisboa, Sá da Costa.<sup>11</sup>
- 3 CIDADE, Hernâni (1972).  
*Os Lusíadas abreviados. Sem perdas o texto poético nem cortes a história dos factos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.<sup>12</sup>
- 4 VIANA, António Manuel Couto (1980).  
*Os Lusíadas de Luís de Camões*. Adaptação com ilustrações de Lima de Freitas, Lisboa / São Paulo, Verbo.
- 5 MÜLLER, Adolfo Simões [1980].  
*Os Lusíadas de Luís de Camões contados aos jovens*, com ilustrações de Fernando Bento, [Lisboa], Edições Europa-América.
- 6 RUY, José (1983).  
*Os Lusíadas de Luís Vaz de Camões*. Apresentação em banda desenhada em 3 volumes, Lisboa, Editorial Notícias.<sup>13</sup>
- 7 MAGALHÃES, Elsa Pestana (s/d).  
*Os Lusíadas. Episódios fabulosos*. Adaptação com ilustrações de Jesús Gabán, Sintra, Girassol.<sup>14</sup>
- 8 PAIS, Amélia Pinto (1995).  
*Os Lusíadas em prosa*. Adaptação com prefácio de David Mourão-Ferreira, Porto, Areal.<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> As adaptações estão identificadas segundo o sistema autor-data, que será o utilizado nas referências ao longo do texto.

<sup>10</sup> A partir da 65.<sup>a</sup> edição, as ilustrações de Martins Barata foram substituídas pelas de André Letria. A edição que utilizei para as citações foi, salvo indicação em contrário, a 29.<sup>a</sup>, de 1994. A obra passou, em 2011, a ter a chancela da editora Marcador (fundada em 2010), sob cuja alçada saiu, já em 2012, uma 2.<sup>a</sup> edição. Esta reedição consiste, na verdade, numa reimpressão da versão constante das edições da Livraria Sá da Costa posteriores à 64.<sup>a</sup>, mantendo o *layout* nelas utilizado, bem como a capa e as ilustrações de André Letria.

<sup>11</sup> Utilizei neste trabalho a 2.<sup>a</sup> edição, de 1976, que reproduz o prefácio escrito pelo adaptador para a 1.<sup>a</sup> edição.

<sup>12</sup> Trata-se de uma edição comemorativa patrocinada pela Comissão Executiva das Comemorações do IV Centenário da Publicação d’*Os Lusíadas*.

<sup>13</sup> Em 2009 a Editora Ancora publicou uma “edição comemorativa dos 25 anos de *Os Lusíadas* em BD”. Trata-se da 7.<sup>a</sup> edição desta obra e reúne os seus três volumes originais num só álbum, sem contudo proceder a nenhuma alteração no conteúdo. A edição consultada para este trabalho foi a 2.<sup>a</sup>, de 1985.

<sup>14</sup> Trata-se de uma edição não datada, mas que, tendo em conta as referências colhidas na crítica, é necessariamente posterior a 1994 e anterior a 2008.

<sup>15</sup> Em 1998, por ocasião da Expo’98, foi feita uma reedição comemorativa desta adaptação, em formato de álbum, contendo uma nota introdutória de Zita Areal. Para este trabalho utilizei a reedição de 2011.

- 9 GRANDE, António Campo (1998).  
*Versão em prosa dos Lusíadas. A fantástica viagem de Vasco da Gama à Índia contada por Camões*, Santa Maria da Feira, Agência Nova Cruz.
- 10 HONRADO, Alexandre (2002).  
*Eu curto... eu gosto dos Lusíadas*, ilustrado por Sérgio Pires, Lisboa, Negócio d'Ócio.
- 11 ALEGRE, Manuel (2007).  
*Barbi-Ruivo. O meu primeiro Camões*, com ilustrações de André Letria, Lisboa, Dom Quixote.
- 12 LEITÃO, Leonoreta (2007).  
*Era uma vez um rei que teve um sonho. Os Lusíadas contado às crianças*, com ilustrações de José Fragateiro, Lisboa, Dinalivro.<sup>16</sup>
- 13 HONRADO, Alexandre (2008).  
*Os Lusíadas para os mais pequenos*, com ilustrações de Maria João Lopes, Porto, Âmbar.
- 14 LETRIA, José Jorge (2009).  
*Os Lusíadas narrados aos jovens*, com ilustrações de Terumi Moriyama, Lisboa, Oficina do Livro.
- 15 MOURA, Vasco Graça (2012).  
*Os Lusíadas para gente nova*, Lisboa, Gradiva.
- 16 PEIXOTO, José Luís (2013).  
“Contos” escritos a partir dos dez cantos de *Os Lusíadas*, in *Os Lusíadas para toda a família*, 10 volumes ilustrados com fotografias de *graffiti* de ARMcollective, [Vila do Conde], Verso da História / Visão.<sup>17</sup>

É a partir deste conjunto de textos e da análise que deles será feita mediante a aplicação dos instrumentos a construir ao longo dos três primeiros capítulos da tese que procurarei apurar os termos em que um clássico como *Os Lusíadas* continua a inscrever-se em contextos de leitura cada vez mais distintos do que presidiu à sua escrita e publicação. A história de quase um século de edições adaptadas d'*Os Lusíadas* poderá eventualmente ser lida como um crónica de resistência: a resistência tenaz de um texto que olímpicamente se *adapta*, no sentido darwiniano, à fúria dos tempos na proporção exata com que se deixa *adaptar*, agora em sentido discursivo e literário, para uso dos novos leitores, que cada vez mais o são apenas no espaço delimitado pelas paredes da escola. A imagem de excelência e de perfeição com que *Os Lusíadas* se fixaram no sistema canónico, que eleva o texto, como sucede com a “orquídea fantasma” do filme de Spike Jonze, à categoria das coisas extraordinárias e raras que nem todos conseguem ver ou apreciar, pode muito bem ser o resultado do invisível movimento com que as formas primordiais e belas, como sugere Charlie Kaufman, asseguram a sua sobrevivência e o seu refinamento no meio do pântano. Fazendo

---

<sup>16</sup> A edição utilizada foi a 2.<sup>a</sup>, de 2010.

<sup>17</sup> Trata-se da edição comemorativa dos 20 anos de publicação da revista *Visão*, lançada em dez fascículos autónomos arquiváveis em caixa própria. Os fascículos foram publicados como suplemento da revista *Visão* entre 11 de abril e 13 de junho de 2013 à razão de um fascículo por semana. Cada volume corresponde a um canto e contém, para além de um conto de José Luís Peixoto que adapta o conteúdo do canto correspondente ao fascículo, o texto integral desse mesmo canto (na lição fixada por Álvaro Júlio da Costa Pimpão) e fotografias dos *graffiti* que compõem o mural elaborado pela dupla ARMcollective na Avenida da Índia, em Lisboa.

as justas ressalvas, não me parece impossível nem descabida a aplicação desta última metáfora à descrição das condições em que textos como *Os Lusíadas* se têm mantido vivos no imaginário e nas práticas culturais da comunidade, um fenómeno que só pode resultar de um equilíbrio tão sábio quanto eventualmente casual dos processos de seleção natural e institucional com que, certamente para bem de todos, estas obras são contempladas.

## Capítulo 1

### Aproximações ao conceito de adaptação

Eu tento pensar no que vou escrever. Realmente vejo que os meus interlocutores conhecem a minha obra muito melhor do que eu. Porque eles leram-na muitas vezes e eu escrevi-a só uma vez.<sup>1</sup>

#### 1. ... na esfera do discurso

Enquanto estratégia de divulgação e promoção do clássico recrutada pelos mecanismos formais de configuração e afirmação do cânone em contexto educativo, a adaptação comporta-se como um instrumento institucional destinado ao prolongamento da tradição literária e da vigência dos critérios de gosto definidos pelo sistema social que a fomenta e em que, como já referi, a escola funciona como agente e *locus* central. De facto, perante o público massificado que hoje a frequenta, a escola acolhe expectativas de socialização cada vez mais elevadas, estando-lhe confiadas, com um grau de responsabilidade cada vez mais exigente, funções formativas em constante amplificação, nas quais se incluem a criação do gosto pela leitura e a transmissão do legado cultural que o cânone escolar corporiza às gerações que nela vão dando entrada. Independentemente dos meios de que essa transmissão se serve, variáveis certamente com a evolução do próprio sistema educativo e necessariamente correlacionados com os comportamentos, os hábitos culturais e o gosto dos destinatários a que são propostos, cabe à escola, como principal responsável pela reprodução do sistema de bens simbólicos em que assentam os valores culturais vigentes, munir-se das estratégias que melhor lhe permitem exercer a função de conservação do capital adscrito a esses bens, prolongados no sistema por força, sobretudo, da sua intervenção<sup>2</sup>.

É minha convicção que a adaptação para jovens ou para público escolar de uma obra clássica da literatura corresponde a uma dessas estratégias de reprodução do cânone, na medida em

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, “Última conversa sobre pesadelos”. Entrevista concedida a Mario Delgado Aparain, in *Ler. Livros e leitores*, 51 (Verão de 2001), p. 39.

<sup>2</sup> Sirvo-me aqui dos termos propostos por Pierre Bourdieu (1987: 116), que afirma, no ensaio “O mercado dos bens simbólicos”, que “não se pode compreender inteiramente o funcionamento e as funções sociais do campo de produção erudita sem analisar as relações que mantém, de um lado, com as instâncias (...) que têm a seu cargo a conservação do capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação e, de outro lado, com as instâncias qualificadas, como por exemplo o sistema de ensino, para assegurar a reprodução do sistema dos esquemas de ação, de expressão, de conceção, de imaginação, de percepção e de apreciação objetivamente disponíveis em uma determinada formação social”. Na sua esteira, John Guillory (1993: 269) sublinha a centralidade que acima imputei à escola no conjunto dos meios de preservação da hierarquia em que institucionalmente se converte o posicionamento relativo dos bens simbólicos após a sua passagem pelo crivo dos valores culturais dominantes: “The institution that is the historical site of these evaluative acts – the school – subordinates specific values expressed in works to the social functions and institutional aims of the school itself. It is only when presented as canonical, as the cultural capital of the schools, that individual literary works can be made to serve the school’s social function of regulating access to these forms of capital. The canonicity of works is therefore another name for their institutional mode of reception and reproduction, (...)”.

que procura prolongar a vigência de uma escolha culturalmente instituída e sinalizar a eficácia formativa de um bem cultural enraizado no passado que interessa, em nome das finalidades e pressupostos do próprio sistema, continuar a *fazer falar* às gerações que vão comparecendo perante os agentes de promoção formal da leitura, entre os quais a escola é aquele a quem essa tarefa foi sendo delegada quase *de integro*.

Adentro do contexto institucional descrito, a adaptação estabelece com a obra canónica sobre a qual é *exercida* uma relação que se poderia dizer de mútua legitimação. Poderia definir-se, em termos bióticos – visto que é de sobrevivência que se trata –, como uma forma de mutualismo em que os benefícios são repartidos quase equitativamente pelas duas instâncias intervenientes. A adaptação retira do clássico de que deriva o aval institucional que lhe é assegurado pelo prestígio do alvo, ao passo que este vê relançada e reforçada a sua posição no cânone literário em resultado da divulgação e da confirmação garantidas pelo enquadramento escolar. Trata-se, no fundo, de um sistema de trocas que replica a natureza negocial, quase proteica, do próprio ato de adaptar e que, de algum modo, segundo autores como Franco Fortini (1989: 301), decorre da própria condição do clássico, cuja virtude de “tradutibilidade” lhe garante uma renovada capacidade de reconvocação estética e de revitalização funcional. Esta reelaboração de sentidos e formas que a adaptação empreende obriga a que o seu exercício seja equacionado, antes de mais, enquanto modalidade específica de discurso. Efetivamente, a prática adaptativa resulta na elaboração de textos caracterizados por uma nítida hibridez (para não dizer indefinição) discursiva e autoral, uma vez que, de certo modo, não se autonomizam declaradamente do texto de partida, cuja paternidade, longe de anularem, ostentam, mas também, por outro lado, não se confundem com essa mesma matriz, de cuja matéria fazem um uso transformativo, visto que lhe dão nova forma e novo propósito<sup>3</sup>. A adaptação de um clássico inscreve-se, portanto, num espaço discursivo de fronteira e de transposição, na medida em que é fruto da recriação de um texto primeiro em relação ao qual opera mais do que uma simples modalização discursiva, sem no entanto dele se desvincular ontologicamente ao ponto de reclamar para si um estatuto discursivo distinto do que lhe é facultado pelo texto de partida. Ao colocar-se nesta posição de discurso que combina a repetição com a novidade, ou seja, a reinstanciação de algo já escrito e reconhecível com a intencionalidade assumida de formular matéria literária canonicamente consagrada num produto linguístico novo e de estatuto literário frágil ou, no mínimo, discutível, a adaptação reclama um complexo quadro teórico de discussão, para o qual poderão dar esclarecedoras contribuições conceitos como os de (i) **transdiscursividade**, (ii) **tradução** e (iii) **remediação**, todos eles decorrentes da reflexão sobre

---

<sup>3</sup> Sobre as implicações deste uso transformativo de um texto original, um conceito proposto por Martha Woodmansee e Peter Jazsi (1994: 1-14) para descrever práticas de escrita historicamente registadas e atualmente reforçadas pelos meios de (re)criação disponibilizados pelos novos *media*, é de consultar o segundo capítulo de Susana Rodrigues Pires (2010: 28-33).



fenómenos de transformação discursiva e de transposição entre terrenos comunicativos distintos, sejam eles exclusivamente linguísticos, artísticos ou mistos.

### 1.1. Transdiscursividade

A noção de transdiscursividade a que me reporto assume as características atribuídas à instância autoral por Michel Foucault (1992: 57), em cuja perspectiva fica reservada a essa instância uma “posição transdiscursiva” e funcional em muito divergente da formulação romântica do valor absoluto e inquestionável da autoria, que é, ainda hoje, a prevalecente<sup>4</sup>. Com efeito, repensar o estatuto autoral e a assunção, por falsa etimologia, da *autoridade* indisputada do escritor sobre o texto produzido em função de valores tornados hegemônicos entre as elites criadoras e progressivamente inculcados na mentalidade dominante implica pôr em causa a estrutura mental formulada pela estética romântica, cujos conceitos de gênio, originalidade e criação individual acabaram por servir de estribo à ordem filosófica subjacente ao ato criativo como, ainda na contemporaneidade, maioritariamente o entendemos. A fortuna crítica e estética do conceito de originalidade teorizado por autores românticos de primeira linha como Goethe, Coleridge e, acima de todos, Wordsworth<sup>5</sup>, no célebre “Essay, Supplementary to the Preface” apenso a *Lyrical Ballads*<sup>6</sup>, redundou numa alteração radical da relação de desprendimento e distanciamento material até aí mantida entre o autor e a sua produção artística. A sobreposição temporal que se verificou entre, por um lado, o triunfo deste entendimento epistemológico da criação artística, em que o valor estético da obra reside, acima de tudo, no cunho original, pessoal e irrepetível que lhe advém do seu autor, o que na verdade transforma esta figura numa entidade abstrata, dotada de um *ethos* que, como bem nota Jean-Noël Marie (1986: 251), é um efeito metafórico da própria escrita, um avatar que nunca pode *de facto* representar quem executou o ato de escrever, e, por outro lado, a configuração jurídica da propriedade intelectual do produtor artístico cimentou uma ideia de autor que funcionou como base incontestável dos paradigmas de criação estética que se sucederam a partir do Romantismo. Se somarmos à conjugação destes dois elementos, ambos situáveis na passagem do século XVIII para o século XIX, um terceiro, seu coetâneo, que consistiu na intensificação, demonstrada por Bourdieu (1987: 102), do processo de autonomização económica do mercado de bens culturais, conducente, entre outros resultados, à profissionalização dos artistas e

---

<sup>4</sup> Ao ponto de ser o fundamento filosófico das leis penais e de toda a regulamentação técnica e administrativa associada às questões da criação artística, em geral, e literária, em particular. São de consultar, a este propósito, os artigos “On the Author Effect: Recovering Collectivity” e “On the Author Effect: Contemporary Copyright and Collective Creativity” em Martha Woodmansee e Peter Jaszi, eds. (1994: 15-28 e 29-56, respetivamente).

<sup>5</sup> É de ter em conta o contributo dado, em fase prévia, à valorização do atributo “original” na qualificação das obras de criação literária por parte de Edward Young, no seu ensaio *Conjectures on Original Composition*, publicado pela primeira vez em 1759.

<sup>6</sup> Segundo Martha Woodmansee (1994: 16), este ensaio teve um papel fulcral na configuração da noção romântica (e contemporânea...) de autoria: “We owe our modern idea of an author to the radical reconceptualization of writing which came to fruition in this essay of 1815”.

à progressiva substituição das relações de mecenato, mais ou menos eletivas, pelo estabelecimento de circuitos de produção e consumo<sup>7</sup>, estaremos perante a tríade que explica a rápida consolidação da moderna formulação da autoria, assim arvorada em garantia do valor estético, jurídico e material do trabalho do artista, ou seja, em fundamento filosófico da reclamação de um estatuto social, económico e simbólico capaz de suportar a independência de quem produz arte e a legitimidade cultural da sua apresentação perante o público que a consome.

O vínculo genético que passou a unir a obra ao seu autor, para além de proteger, em termos materiais e legais, a subsistência do produtor artístico no exigente universo de produção que circunscreve um território em que sua autonomia se afirma em função da independência que conseguir manter em relação aos mecanismos de controlo institucionalmente exercidos, nomeadamente pela academia, pelo poder político e pela religião (Bourdieu 1987: 99-100), alterou, conseqüentemente, a forma como passou a ser avalizada a inscrição de uma obra no campo literário, visto que, como salientam Jean-Noël Marie (1986: 247) e Alain Brunn (2001: 12)<sup>8</sup>, obra e autor se tornam entidades sobreponíveis e, no que toca ao reconhecimento literário, inseparáveis e mutuamente legitimadas. O autor adquire o lugar de categoria ética e artística que extrai da obra um estatuto e um conjunto de direitos formalmente protegidos pelo sistema jurídico e pela instituição literária, que canaliza para a sua figura cada um dos atos de reconhecimento de valor estético que são dirigidos à obra e foi pacificamente sedimentando, em diferentes domínios e para a generalidade dos efeitos – nomeadamente os legais<sup>9</sup> –, a relação de propriedade que liga o artista ao conjunto das suas criações.

À manutenção, em termos praticamente inalterados, de um paradigma filosófico de matriz romântica como suporte da noção de autor que prevaleceu até aos nossos dias não terá certamente sido alheia a associação às determinantes de natureza social, económica e jurídica a que acima aludi, que funcionaram como fatores de cristalização de um modelo de autoria que, sem o forte sustentáculo legal e organizacional em que se escorou, já teria necessariamente soçobrado, como sugerem Woodmansee e Jaszi (1994: 7). Isto porque os multifacetados caminhos da criação estética que foram trilhados na modernidade e na pós-modernidade, juntamente com a problematização

---

<sup>7</sup> Cf. Alain Brunn (2001: 24): “Rétribuer l’auteur en fonction de la diffusion de son texte (...) c’est lui offrir, potentiellement, une indépendance qui est la condition de son travail même, dès lorsque l’invention de l’intellectuel comme citoyen de la république des lettres en vient, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à remplacer les carrières qui précédemment s’offraient aux auteurs”.

<sup>8</sup> Neste ponto do seu ensaio, Jean-Noël Marie recenseia um conjunto de textos teóricos românticos que procederam à valorização da dimensão poética da criação literária como forma de elevar a autoridade do poeta enquanto *faber* responsável pela força estética da obra. Entre esses textos, destacam-se os que haviam previamente sido compilados por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy em *L’absolu littéraire* (Paris, Seuil, 1978). Alain Brunn mostra-nos como a inscrição de um texto no domínio do literário exige atualmente a nomeação do seu autor, que passa, por metonímia, a significar também o *corpus* textual por si produzido.

<sup>9</sup> Sobre a dimensão jurídica da afirmação do autor são fundamentais, para além dos já referidos ensaios editados por Martha Woodmansee e Peter Jaszi (1994), os trabalhos de Maurice Couturier (1995), Richard A. Posner (1998) e Seán Burke (2006).

levantada pelos autores que Woodmansee e Jaszi (*ibidem*) integram na *critique of authorship*<sup>10</sup>, já deixaram exposta a fragilidade dos fundamentos epistemológicos dessa supremacia: os primeiros, por englobarem práticas criativas de parceria, revisitação, imitação, apropriação, adaptação, recriação, degradação, destruição, entre outras, da obra de arte assinada que não são integráveis no *rationale* estético proposto pela teoria romântica ou nos sucedâneos que a partir dela se construíram; a segunda, por questionar, com a propriedade que lhe advém, sobretudo, da análise e da legitimação dos processos de criação atrás enumerados, a validade de uma modalidade de autoria que, ao arrepio da estética coeva, aprisiona a obra e tenta expulsar do cânone, dos circuitos comerciais, dos universos críticos, do sistema de ensino e do campo legal a execução e a apreciação de atos criativos que escapam à hegemonia da figuração romântica da obra como manifestação fulgurante e irreplicável do génio criador atribuível *in solidum* a um indivíduo concreto.

A prática adaptativa e os produtos, artísticos ou não, dela derivados configuram um campo de análise em que estes problemas se colocam com particular acuidade, não só porque está sempre em causa, numa adaptação, a natureza estética dos textos que essa categoria seleciona, o que, afinal, transcende o universo do texto *stricto sensu*, abrangendo a discussão de modalidades de migração interartística de que o cinema, o teatro, as artes plásticas e a *performance* nos apresentam sobejos exemplos, mas também porque nela são críticas duas questões: (i) a autoria do original e o que dela resta, ainda que residualmente, no texto adaptado; (ii) a validade do trabalho do adaptador ante a autoridade do seu produtor, figura protegida pelo domínio institucional que circunda socialmente as representações artísticas e tende a negar a legitimidade do que surja como deriva da obra, consensualmente entendida como bem simbólico reconhecível e inscrito como propriedade intelectual de outrem<sup>11</sup>. Efetivamente, a dimensão de reescrita e de metatextualidade a que a elaboração de uma adaptação forçosamente se associa obriga a repensar a relação entre texto e autoria, uma vez que o exercício discursivo de quem adapta implica a erosão da autoridade mantida sobre a obra pelo seu produtor original.

A revisão do conceito de autoria a que conduz, em termos gerais, a aceitação das diferentes modalidades de criação estética que impliquem a apropriação de obras consagradas pelo sistema literário e, de alguma forma, inscritas no imaginário coletivo como objetos de afeto e de significado institucional mais ou menos estabelecido e a que, mais especificamente, obriga a prática adaptativa

---

<sup>10</sup> Os autores referidos são Umberto Eco, a propósito do conceito de “obra aberta”, Roland Barthes, pela escrita do ensaio “La mort de l’auteur” (1968), Jacques Derrida, pela discussão das causas da instabilidade do sentido, que, no pensamento derridiano, não deriva da subjetividade do autor mas da própria natureza intertextual do escrito, e, acima de todos, Michel Foucault, com o ensaio “O que é um autor?” (1969). Woodmansee e Jaszi (1994: 7-8) demonstram a resistência oposta pelos mecanismos económicos e legais ao impacto crítico dos ensaios fundamentais destes pensadores, que minaram os alicerces filosóficos que continuam, apesar de tudo, a servir de base ao conceito de propriedade intelectual vigente e às leis de *copyright* que dele dimanam.

<sup>11</sup> Não é sem fundamento que as adaptações de obras literárias disponíveis partem, na sua esmagadora maioria, de obras ditas clássicas. Essa opção, para além de decorrer de uma determinação institucional fundada no cânone e no desígnio educacional que promove a leitura dos textos que o integram como benefício educativo consensualmente aceite, explica-se, em muito, pelo facto de todas ou quase todas essas obras terem já, de acordo com as leis de direitos de autor vigentes, caído no domínio público, o que facilita a sua manipulação e a liberdade na sua promoção e edição.

dessas mesmas obras encontra na ideia de **transdiscursividade** proposta por Michel Foucault um sustentáculo teórico forte, uma vez que se lhe aplicam, de forma direta, noções como as de “reatualização” e “retorno”, com que Michel Foucault (1992: 64-66) justifica a natureza transacional do fenómeno discursivo, cuja existência *in fieri* contagia a ontologia das suas realizações, em que se incluem naturalmente os textos literários<sup>12</sup>. Para que se possa aceitar pacificamente tal releitura do estatuto filosófico do discurso, é necessário que tenhamos em mente que a proposta de Foucault é posterior a alguns ensaios fundamentais da teoria do texto, dos quais cumpre destacar, ambos de Roland Barthes, o muitas vezes citado “La mort de l’auteur”, de 1968, e “De l’œuvre au texte”, de 1971, menos vezes chamado à colação para a discussão destas matérias, mas, no meu entender, de fundamental importância, sobretudo por apresentar as linhas mestras da substituição, no âmbito dos estudos literários, da noção de obra pela noção de texto, linhas essas com que, mais tarde, virá a ser possível a autores como Michel Foucault propor ideias como a que aqui me ocupa.

Neste texto originalmente publicado na *Revue d’esthétique*, Barthes fluidifica a natureza substancial e definitiva que o termo “obra” impõe ao texto literário, extraindo múltiplas consequências da assunção da condição de “discurso” subjacente a qualquer produção literária. Das sete proposições que, à maneira de corolários, são apresentadas por Barthes como resultado necessário do movimento de “glissement épistémologique” que a substituição de “obra” por “texto” filosoficamente representa, são-nos particularmente úteis a quarta, “Tout le texte est pluriel” (Barthes 1993: 911), e a sexta, “Le texte décante l’œuvre de sa consommation et la recueille comme jeu, travail, production, pratique” (Barthes 1993: 914). Barthes demonstra a primeira destas afirmações, salientando a natureza dinâmica do sentido do texto, que se dissemina centrifugamente de uma forma que não só desautoriza qualquer univocidade interpretativa, como, por via da leitura, se multiplica poliedricamente em novas manifestações de discurso, que só por introdução de diferenças podem reproduzir ou repetir o texto de que partem<sup>13</sup>. Na sexta proposição, Barthes associa essa disseminação do discurso, em progressão quase geométrica, à operação de consumo em que, em termos práticos, se traduz e torna visível o ato de leitura. A leitura passa a ser entendida

---

<sup>12</sup> Esta possibilidade de reatualização e retorno leva Foucault (1992: 68-69) a propor uma reconsideração do estatuto discursivo dos textos e do papel do seu autor, tendo em conta a necessidade de justificar fenómenos como o da adaptação: “Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de *apropriação* dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como se articulam sobre relações sociais decifra-se de forma mais direta, parece-me, no jogo da função autor e nas suas *modificações* do que nos temas ou nos conceitos que empregam” (itálicos meus).

<sup>13</sup> Dificilmente deixaria de invocar aqui a discussão em torno da díade *différence / différance* que, por esta altura, por associação já à ideia de disseminação, era levada a cabo por Jacques Derrida. Veja-se, por exemplo, o esclarecimento dado por Derrida sobre esta questão em “Implications”, entrevista a Henri Ronse publicada pela primeira vez no n.º 1211 de *Lettres françaises*, em dezembro de 1967: “In this sense, *différance* is not preceded by the originary and indivisible unity of a present possibility that I could reserve, like an expenditure that I would put off calculatedly or for reasons of economy. What defers presence, on the contrary, is the very basis on which presence is announced or desired in what represents it, its sign, its trace...”. Cito a partir da versão inglesa da entrevista incluída em Jacques Derrida (2004: 7).

como manobra simétrica da escrita, historicamente separável dela, mas igualmente eficaz na capacidade de jogo construtivo com o discurso, de manipulação interpretativa e, afinal, de reescrita, atualizada a cada fruição da matéria discursiva do texto.

Ao propor que a entidade “texto” seja provida de uma natureza plural e não semanticamente determinável por uma qualquer autoridade que sobre ele seja exercida pelo agente da escrita junto dos leitores, Barthes, para além de prenunciar o reforço teórico que, sobretudo com Hans Robert Jauss, o papel da receção na significação do texto literário conhecerá durante os anos 70, associa a pluralidade implicada no ato da leitura a uma fenomenologia do consumo, sublinhando a função ativa de quem intervém no texto após o seu autor, transfigurando o discurso nele contido ao substituí-lo, mas ao mesmo tempo repetindo-o e reiterando, sob outra perspetiva, o seu tecido linguístico e o seu funcionamento enquanto objeto estético. E a presença de ideias equivalentes a estas no pensamento de Foucault fazia sentir-se em textos coevos, mas tematicamente mais abrangentes do que aqueles em que, como veremos seguidamente, a noção de transdiscursividade é formalmente proposta. De facto, em *L'archéologie du savoir*, de 1969, o autor apresentava uma definição de “enunciado” em que se servia de termos muito próximos dos que virão a ser empregues no ensaio barthesiano de 1971 para falar de “texto”:

Événement étrange [l'énoncé] à coup sûr: (...) parce qu'il est unique comme tout événement, mais qu'il est offert à la répétition, à la transformation, à la réactivation; enfin, parce qu'il est lié non seulement à des situations qui le provoquent, et à des conséquences qu'il incite, mais en même temps, et selon une modalité toute différente, à des énoncés qui le précèdent et qui le suivent (Foucault 1969: 43).

A referência a uma fenomenologia assente na repetição, na transformação e na reativação do discurso terá de ser enquadrada na discussão que Foucault (1997: 20-24) faz acerca do estatuto do comentário, categoria abrangente que abarca as modalidades discursivas cuja instanciação depende em absoluto da identificação com um texto primeiro, com o qual estabelecem uma relação de prolongamento e de reconvocação. Esta relação, que rarefaz *ad infinitum* os mecanismos do discurso inicial ao mesmo tempo que perpetua a sua matéria reatualizável, é inscrita por Foucault (1997: 9) nos procedimentos de controlo da natureza volátil do discurso, destinados a atribuir-lhe fixidez formal e uma eficácia pragmática que coloque ao serviço das instituições, tanto quanto possível, o seu poder ilocutório. Parece-me inteiramente lícito encaixar nesta formulação teórica o funcionamento da adaptação do clássico, visto que se trata de uma realização textual que *comenta*, na aceção foucauldiana, um texto primeiro de que parte e do qual procura fixar e repetir, segundo uma modalização temporalmente motivada e num contexto institucional praticamente circunscrito ao universo escolar, conteúdos comumente reconhecidos pelo seu prestígio cultural e pela sua capacidade de transmissão dos valores da tradição.

Esta ligação a uma tradição, a uma seleção canónica de textos, embora ausente, nestes termos precisos, das reflexões de Foucault em *A ordem do discurso*, está nelas subentendida nas referências a discursos ritualizados, aqueles que, no dizer de Foucault (1997: 18), “estão na origem de certo número de novos atos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além da sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer”. Esta noção de discurso ritualizado, da qual Italo Calvino certamente não desdenharia como versão rephraseada da sua sexta definição de clássico (Calvino 1994: 9), está, segundo Foucault, muito associada a discursos unificados pela atribuição de autoria, traço que, acima de tudo, cauciona a individualidade do texto por osmose com a figuração e a nomeação de um ser que o legitima (socialmente ritualizada, de facto, em atos como a atribuição de prémios, sessões de lançamento e autógrafos, cerimónias fúnebres com honras de estado e demais formas de reconhecimento institucional da autoria). Mas é também Foucault quem sublinha, ainda no ensaio que tenho estado a citar, que a individualidade assim instituída revela um comportamento instável, perdendo densidade a cada uma das sucessivas apropriações que permite (ou a que não se furta). Ao liquefazer-se desta forma, a autoria, ao mesmo tempo que se transforma em fator de enriquecimento dos sentidos do texto por via, como refere Jean-Noël Marie, das múltiplas formas de reescrita a que é submetida<sup>14</sup>, surge-nos como instância que se encontra em constante processo de desaparecimento e de (auto-)anulação, pelo que os fenómenos que atestam a inegável capacidade de sobrevivência do discurso se explicarão, sobretudo, no Michel Foucault de *O que é um autor?*, pela natureza transdiscursiva da própria enunciação textual, um território incoincidente com a limitada extensão em que a autoria, mesmo sob formas variadas de ritualização da escrita e de prolongamento do ser individual que tradicionalmente a representa, obriga o discurso a residir.

Assumir a natureza transdiscursiva dos textos que, por razões várias de prestígio intelectual e reconhecimento estético, começaram, sobretudo a partir do século XVIII, a ser distinguidos pela aposição da *função autor* corresponde, no raciocínio de Foucault, ao esforço de reconversão tipológica operada por Roland Barthes em “De l’œuvre au texte”. Tal como Barthes (1993: 911) entende o texto como “passage, traversée de sens”, Foucault reconfigura ontologicamente a sobrevida de um discurso, substituindo uma conceção fixa e acabada da autoria por uma representação dinâmica e funcional da intervenção autoral, que Foucault faz equivaler à acumulação de estratos de sentido ao discurso, sendo cada um desses estratos resultado de uma apropriação diferencial do estádio anterior, de que se conserva, em maior ou menor grau, a matriz discursiva à qual se imprimem traços de transformação que fazem de cada nova camada de sentido um

---

<sup>14</sup> Jean-Noël Marie (1986: 242) refere-se às modalidades de repetição do texto como formas de potenciação do sentido dos discursos e mostra que um entendimento do autor como enunciador abre caminhos de total liberdade para a posterior reescrita de um qualquer discurso assinado: “... l’auteur, posant lui-même un *terminus a quo*, ne propose pas pour autant un *terminus ad quem* – une réponse “monologique” – et ne préjuge pas du “bon usage” de son texte (*idem*: 245).

comentário e uma deriva da construção discursiva precedente<sup>15</sup>. O nome de autor aparece, então, como dispositivo de identificação da especificidade de cada estágio do discurso, cabendo-lhe, durante a sua vigência, assegurar a unidade funcional que, sem esse estribo, o discurso tende a dissolver. Parte dessa consolidação é garantida, de forma rígida, pelo sistema jurídico e, de forma mais fluida, dependente da constelação de valores que norteia os seus mecanismos, pelo sistema institucional de controlo (académico, religioso, político e social) do discurso. Parte considerável dessa sedimentação decorre, porém, da própria natureza transdiscursiva que Foucault reconhece no funcionamento da autoria<sup>16</sup>. A transdiscursividade, ao mesmo tempo que fluidifica a figuração tradicional do autor como indivíduo reconhecível e perenemente identificável por associação a uma determinada obra, atribui ao discurso uma capacidade de sobrevivência e de reconfiguração que explicam a ocorrência de fenómenos de intensa e historicamente resistente performatividade literária, de que os clássicos são talvez o exemplo mais acabado.

De facto, como já referi acima<sup>17</sup>, a autoria, ao ser vista como função em vez de ser entendida como atributo unipessoal, instaura a possibilidade de realização de um número inesgotável de exercícios de apropriação do discurso, difundidos enquanto versões diferenciadas de um ponto de partida mais ou menos situável em coordenadas temporais concretas. Esses fenómenos de “reatualização” e “retorno” a que já aludi consistem, segundo Foucault, na realização de duas capacidades intrínsecas ao discurso ao qual institucionalmente se reconhece a função autor. A primeira funciona por transposição do texto para um espaço de receção distinto do originalmente proposto, o que implica um movimento de generalização do discurso cuja eficácia dependerá da propriedade das transformações requeridas, em momento prévio e sob nova assinatura, por um novo público. A segunda, que descreve fenómenos de natureza eminentemente temporal, consiste na recuperação de um discurso que, por razões em parte rastreáveis no contexto, entrou, apesar de lhe estar associado um nome de autor que o legitima e insere na tradição (Marie 1986: 253-254), numa fase de esquecimento necessária a essa posterior vivificação. Ambos os processos correspondem a modalidades de dilação da existência do discurso, não por simples recolocação desprotegida do produto inicial no sistema de consumo, mas sim mediante a sua associação a mecanismos discursivos de promoção da sua circulação e da sua apropriação (Foucault 1992: 68-69). Parece-me lícita a inserção da adaptação nos mecanismos de reprodução do discurso assegurada por qualquer destas duas vias preconizadas por Foucault.

---

<sup>15</sup> Aceitando esta noção revisível da função autor em Foucault, Alain Brunn (2001: 28) sublinha a natureza móvel da entidade autoral na sua relação com o discurso, que considera de natureza contratual.

<sup>16</sup> Encontra-se um curioso debate sobre estas questões, em contexto ficcional, no romance *Se numa noite de inverno um viajante* de Italo Calvino, sobretudo no seu capítulo oitavo, em que a narrativa se constrói enquanto hipótese de escrita que tenta “superar as limitações do autor”, que consiste num “poder assente em algo que está para além do indivíduo” e não pode, portanto, bastar-se a um referente real. Nesse capítulo, Calvino (2001: 212) alude às teorias da personagem Hermes Marana para representar o autor em termos muito próximos dos que suportam as posições de Barthes e Foucault que aqui convoquei: “(...) o autor de cada livro é uma personagem fictícia que o autor existente inventa para a tornar o autor das suas ficções”.

<sup>17</sup> *Vide supra*, p. 25.

Passar a encarar o autor como função em vez de o tomar como entidade que responde pelo texto de forma unívoca e insubstituível permite entender de uma nova forma a circulação institucional do clássico, passando a integrar no seu percurso não só as leituras e formas de canonização a que foi submetido na procura da lição mais autorizada e filologicamente mais próxima da intenção autoral, mas também os avatares e sucedâneos que, como as adaptações, decorrem do texto matricial e que, ao apropriarem-se da sua matéria discursiva, mesmo quando a empurraram para direções muito diversas dessa matriz, se inscrevem ainda no percurso de existência do clássico como discurso autonomamente reconhecível e contribuem para a difusão, o prolongamento e a confirmação desse estatuto.

Esta capacidade de reconstrução inerente ao discurso explica a fertilidade que autores como Fortini (1989: 301) atribuem ao clássico, na sua qualidade de matriz genética para novas e diversificadas produções, o que, segundo Edward Said (1975: 23), é apanágio do discurso em si e não da escrita que o originou, uma ideia que encontramos textualmente expressa em Foucault (1992: 45)<sup>18</sup>. Para Edward Said (1975: 208-209), o clássico, em sentido restrito, acaba por funcionar de forma algo paradoxal, na medida em que garante e justifica a sua conservação mediante os movimentos de renovação que gera, uma posição que, de certa forma, vem ao encontro do pensamento de Foucault, para quem as várias formas em que a discursividade pode ocorrer mais não são do que manifestações da autoridade do discurso, que se comporta como um tecido indelével sob as sucessivas transformações a que o submetem as diferentes reinscrições de autoria e as várias capas de sentido com que cada uma dessas inscrições recobre o *core* inicial. E esta autoridade do discurso vai, segundo Edward Said (1975: 12), ao encontro da natureza intrínseca da própria literatura, cuja existência seria impensável sem a ocorrência de fenómenos enquadráveis na categoria da repetição, sendo a adaptação um dos que, assumindo modalidades mais ou menos derivativas, melhor permite perspetivar o jogo que se instaura na circulação histórica dos textos e, no fim de contas, na sobrevivência do discurso, em geral, e do clássico, de forma muito particular.

Convém ressaltar que a noção de repetição proposta por Edward Said logo nas páginas iniciais de *Beginnings* (Said 1975: 12) não preconiza um entendimento rígido ou estanque do fenómeno literário ou da literatura enquanto corpo institucionalmente regulado. O que Said sublinha é a natureza derivativa da criação literária e o seu constante e irremediável reenvio para o campo do já dito, que tem na imagem foucauldiana da biblioteca uma figuração eloquente<sup>19</sup>. Enquanto universo autorreferencial e absorvente que reconduz cada ato discursivo ao feixe de memória textual com que explícita ou implicitamente se relaciona, a escrita – a escrita literária em particular

---

<sup>18</sup> “(...) o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso; para um discurso, ter um nome de autor (...) indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada altura, receber um certo estatuto” (Foucault 1992: 45).

<sup>19</sup> Edward Said (1975: 301) refere-se, em concreto, ao ensaio “Le langage à l’infini”, publicado em agosto de 1963 na revista *Tel quel*.



– produz objetos estéticos cuja autoria temos de reconhecer como descontínua e fluida. Com base neste princípio genérico, fará todo o sentido inquirir da natureza de fenômenos discursivos – mais especificamente textuais – como a adaptação, que, mais do que qualquer outro tipo de texto, nos põe perante produtos que nos obrigam a recategorizar, para além do estatuto autoral dos seus agentes, as particularidades inerentes a uma forma de enunciação escrita que parte ostensivamente de um discurso consagrado na tradição literária e reconhecido como entidade dotada de singularidade estética para a formulação de um discurso segundo que é simultaneamente seu sucedâneo e sua recriação. E esta discussão leva-nos necessariamente a equacionar a adaptação como *tradução*, um domínio vasto no qual encontraremos instrumentos conceptuais úteis para a clarificação epistemológica do objeto em pauta.

## 1.2. Tradução

Uma das primeiras construções teóricas a equacionar a tradução em termos que permitem enquadrar no seu âmbito práticas textuais como as que a adaptação convoca é a proposta de uma tipologia da tradução apresentada por Roman Jakobson, em 1958, no artigo “On Linguistic Aspects of Translation”. A proposta de Roman Jakobson chama a atenção para uma série de princípios ainda hoje entendidos como basilares na teoria da tradução, nomeadamente a impossibilidade de uma total coincidência entre as unidades sógnicas que servem de ponto de partida para a tradução e a solução proposta à chegada e ainda a afirmação da natureza hermenêutica do ato de traduzir<sup>20</sup>, uma ideia que passou a vertebrar os posteriores avanços teóricos nesta área de investigação. A adaptação é integrável na primeira das três categorias estabelecidas por Jakobson (1971: 261), a **tradução intralinguística** ou *rewording*<sup>21</sup>, que consiste, vertendo livremente os termos usados pelo próprio autor, na “interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”. A proposta de Jakobson, surgida muito antes do impulso que, nos anos 80 do século XX, autonomizou os estudos de tradução enquanto campo científico de investigação e os fez abandonar o estatuto de anexo pouco prestigiado da linguística ou da literatura comparada, dá ao conceito de tradução uma nova abrangência discursiva – o que se deve, em muito, ao facto de o conceptualizar como ato interpretativo –, ampliando definitivamente o leque de textos e de práticas que nela figuram. A partir desse impulso, as sucessivas vagas teóricas com que os estudos de tradução se têm vindo a consolidar têm apresentado descrições do seu campo de pesquisa em que estão previstas análises muito úteis para o entendimento da própria natureza da adaptação. Convém, de qualquer forma, ter

---

<sup>20</sup> Roman Jakobson (1971: 261) apresenta as diferentes modalidades de tradução como “ways of interpreting a verbal sign”.

<sup>21</sup> O termo é retomado por Susan Bassnett (2003: 37) na abordagem que faz à proposta de Jakobson. Na versão portuguesa da obra de Susan Bassnett, a tradutora Vivina de Campos Figueiredo propõe o termo “reformulação” para denominar o processo. No segmento de “Des tours de Babel” que dedica a este ensaio de Jakobson, Jacques Derrida (2007: 198) contesta a propriedade do termo “rewording” para nomear o processo de tradução intralinguística, atendendo à reduzida abrangência do conceito para veicular o que está em causa nessa prática discursiva.

presente que a aplicabilidade destes estudos ao fenómeno da adaptação só faz sentido a partir do momento em que se reconhece como falaciosa a possibilidade de fidelidade absoluta da tradução a um original, uma discussão que foi acompanhando a reflexão sobre o ofício do tradutor desde a Idade Média até aos nossos dias<sup>22</sup> e que ganhou, no ensaio de Roman Jakobson que tenho vindo a citar, uma formulação teórica que faz definitivamente independer a eficácia comunicativa e interpretativa de uma proposta de tradução do grau de equivalência linguística ao original conseguido pelo tradutor<sup>23</sup>.

A caracterização epistemológica da tradução como ato interpretativo intensificou-se com a rejeição do primado da fidelidade ao original (ideal que redundava, invariavelmente, na subalternização da tradução como produto secundário, desprovido de criatividade ou – possuindo-a – incapaz de preservar o conteúdo e o estilo do original, sempre romanticamente considerado superior e insubstituível), cujas limitações teóricas, decorrentes do facto de assentar numa abordagem do fenómeno da tradução quase exclusivamente linguística e técnica, foram denunciadas pela crítica pós-estruturalista e pós-textualista<sup>24</sup>, que veio, em várias das suas reflexões sobre o ato de traduzir, reconvocar e reenquadrar contributos que o paradigma estruturalista desconsiderara. Entre estes, mereceu uma fortuna particular (plenamente justificada pelo alcance do seu conteúdo teórico) o ensaio “The Task of the Translator” escrito por Walter Benjamin em 1923 para servir de introdução à sua tradução dos *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire. Embora se trate de um texto cujo início, como bem notou Paul de Man (1986: 77) na leitura que lhe dedicou num dos estudos reunidos em *The Resistance to Theory*, se mostra avesso a posições que valorizem o papel do intérprete da obra literária na sua receção do original (e do tradutor enquanto intérprete ao serviço do sistema de chegada a que a tradução se destina), o ensaio de Benjamin levanta três questões fulcrais para a configuração da adaptação como modalidade da tradução.

A primeira dessas questões consiste no sublinhar da centralidade da obra de partida no processo de tradução. Ao passo que o entendimento contemporâneo da tradução a coloca em correlação imediata e biunívoca com as necessidades e as expectativas da comunidade recetora a que se destina<sup>25</sup>, Walter Benjamin (1969: 70) alerta para os erros de um trabalho de tradução conduzido

---

<sup>22</sup> Veja-se a resenha histórica deste processo desenhada por Susan Sontag (2011: 175-198).

<sup>23</sup> Roman Jakobson (1971: 261) afirma a validade deste princípio nas práticas de tradução propriamente ditas, mas também naquelas que conformam o universo textual com que aqui me ocupo, o da tradução intralinguística: “The intralingual translation of a word uses either another, more or less synonymous, word or resorts to a circumlocution. (...) Likewise on the level of interlingual translation, there is ordinarily no full equivalence between code-units, while messages may serve as adequate interpretations of alien code-units or messages”.

<sup>24</sup> Susan Bassnett (2001: 290-291) descreve em termos muito sucintos a translação de princípios teóricos em que repousou esta mudança, dando protagonismo, nesse processo, à leitura de algumas das *ficções* de Borges que giram em torno do estatuto filosófico e epistemológico do texto e, acima de tudo, aos contributos da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, a que mais adiante me referirei.

<sup>25</sup> Vejam-se a este propósito os esclarecimentos proporcionados por Charlotte Frei (2002: 21): “De facto, ao problema central da compreensão do tradutor acrescenta-se, por um lado, o problema da comunicação do compreendido para um público-meta e, por outro, o problema da representação da diferencialidade das línguas implicadas no ato tradutivo. A questão da diferencialidade não se limita às discrepâncias resultantes das culturas, línguas e tempos que um ato

pelo propósito central de *servir* o leitor, mostrando que a parametrização desse trabalho depende, em grande medida, das condições em que o texto de partida *se deixa* traduzir, ou seja, impõe **condições de tradutibilidade**. Esta chamada de atenção ganha um particular relevo quando está em pauta o manuseio de textos que, no dizer do próprio Benjamin (1969: 72), já conheceram, por via de processos de reconhecimento institucional de que a própria tradução é exemplo, os efeitos da canonização<sup>26</sup>. Pertencem indubitavelmente a este lote os clássicos da literatura que, por razões de acessibilidade a novos públicos, são reconfigurados em produtos de adaptação literária, que só poderão ser bem sucedidos se, ao mesmo tempo que oferecem uma versão do texto consagrado assimilável pelo público a que se destinam, respeitarem escrupulosamente os limites (comprovadamente elásticos) impostos ao processo pela tradutibilidade do original. Quebrado este compromisso, ou se consegue uma adaptação que satisfaz o leitor mas não veicula a matéria literária do texto de partida (o que, segundo Benjamin, é inaceitável) ou se obtém uma versão que reduplica a obra original mas não é compreendida pela comunidade de leitores que habitualmente recorre a este tipo de edições<sup>27</sup>.

Em segundo lugar, o ensaio de Benjamin, depois de salvaguardar as condições que o original impõe à tradução, propõe uma elevação do estatuto assumido pelo texto traduzido, que passa a ser incluído no conjunto dos fatores que concedem ao original uma **sobrevida**<sup>28</sup>, um prolongamento do seu lugar canónico na tradição literária e na escolha dos leitores. Prenunciando o que Jorge Luis Borges haveria de sugerir, pouco mais de uma década depois, em “Los traductores de *Las mil y una noches*”, Walter Benjamin reconhece à tradução a capacidade de suplantar o original e, mais ainda, de funcionar relativamente ao original como alavanca de projeção, amadurecimento e sobrevivência no cânone, modificando-o e alterando a percepção que os leitores dele têm. Em Benjamin, o original deixa de ser entendido como entidade mineralizada e estanque, cabendo à tradução, *qua* modalidade de leitura, proceder à sua transformação e constante redescoberta, de que cada variação produzida pelo tradutor funciona como estádio sempre renovável na existência da obra de arte enquanto tal. Parece-me lícito transferir a noção de “afterlife” que Benjamin reconhece ao original por via da tradução para a discussão da prática de adaptar clássicos, tanto mais que é o próprio Benjamin que se serve do termo “adaptation” para

---

tradutivo pode implicar. É, na realidade, o recetor, como instância externa à díade texto-tradutor, que deve, segundo este esquema, fornecer os parâmetros para a elaboração da tradução”.

<sup>26</sup> “Translations that are more than transmissions of subject matter come into being when in the course of its survival a work has reached the age of its fame. Contrary, therefore, to the claims of bad translators, such translations do not so much serve the work as owe their existence to it. The life of the originals attains in them to its ever-renewed latest and most abundant flowering”.

<sup>27</sup> A leitura desta dupla possibilidade de ineficácia da tradução, em geral, e da adaptação, em particular, a partir das reflexões de Walter Benjamin obriga-nos a constatar o carácter histórico e funcional desses processos, tal como o faz Paul de Man (1986: 75) no ensaio já citado. É por isso, certamente, que Paul de Man recorre às reflexões de Heidegger sobre a natureza contingente e histórica da interpretação para equacionar e situar o contributo do ensaio de Walter Benjamin, cujo arranque, que também Paul de Man (1986: 76) reconhece como aparentemente regressivo, é depois fundamentado com asserções muito próximas de posições tomadas muito posteriormente pela crítica pós-estruturalista.

<sup>28</sup> O termo usado no original alemão é “Überleben”. Traduzo diretamente do inglês “afterlife”, proposto na versão do ensaio editada por Harry Zohn em *Illuminations* (Nova Iorque, Schocken Books, 1969, pp. 69-82).

mencionar o trabalho da tradução. Com efeito, na qualidade de modalidade específica de tradução, a adaptação transforma o original e pode interferir na sua sobrevivência, na medida em que pode favorecer, junto do público ao qual a adaptação é administrada na infância ou na juventude, a ocorrência de um posterior (re)encontro e também na medida em que a sua circulação no mercado cultural e no espaço escolar dão ao original uma visibilidade imediata que o preserva no horizonte simbólico de uma comunidade e o põe em linha com as mudanças a que vai sendo submetida a língua em que foi escrito (Benjamin 1969: 73), o que se reverte em reprodução do seu estatuto de obra reconhecida ou imediatamente conotada com a constelação de referências culturais de um conjunto vasto e sempre renovado de leitores.

Em terceiro e último lugar, o ensaio de Benjamin tem, para a reflexão aqui realizada, o interesse de sublinhar a **natureza derivativa da tradução**, um traço discursivo que me parece essencial quando se trata de isolar as características da adaptação literária como modalidade textual. Segundo Benjamin, como refiro no parágrafo anterior e nos lembra Paul de Man (1986: 82), a tradução funciona como mecanismo de canonização do original, uma vez que o cristaliza num texto segundo gerado a partir dele e também porque funciona como versão irreproduzível (uma vez que não é curial a prática de tradução de uma tradução ou de adaptação de uma adaptação) mas sempre substituível por novos simulacros, que voltam de novo ao original para se constituírem discursivamente. Por este meio, a tradução, entendida no seu sentido mais abrangente e cumprindo o desígnio *evangélico* que Susan Sontag (2011: 175-176) lhe reconhece, ao mesmo tempo que funciona como suporte da sobrevivência do original, obriga-o a demonstrar a sua tradutibilidade, traço que, como veremos, é, de acordo com Franco Fortini, aquele que melhor explica a conversão de um qualquer texto num texto clássico. Para Benjamin (1969: 81), a condição do traduzível está inscrita na matriz do texto e existe em função do seu valor estético, pelo que não exige do tradutor uma atitude de fidelidade subserviente no exercício da tradução, antes a rejeita, na medida em que tal método de trabalho impediria o texto de chegada de cumprir a missão de libertação do original que, ainda para Benjamin (1969: 80), é tarefa que apenas à tradução pode ser confiada. A tradutibilidade do original prova-se, pois, pela eficácia do exercício de *derivatio* que à tradução compete, sendo certo que a resistência de um original à incidência, nalguns casos tão intensa, da produção de textos dele decorrentes (traduções, adaptações, revisões, etc.) sublinha, por um lado, a historicidade de cada um dos atos interpretativos que os geram, mas, por outro lado, estriba-se na força dos mecanismos institucionais que tornam sustentável o investimento simbólico realizado. Ainda que Benjamin (1969: 82) encerre o seu ensaio atribuindo a tradutibilidade de um grande texto *in toto* ao potencial artístico que endogenamente tal texto encerra, parece-me evidente que uma fatia não despreciada dessa longevidade – da sobrevivência benjaminiana, afinal – se explica pelo patrocínio institucional, no mercado e na escola, a um conjunto de mecanismos derivativos cuja última função (e única forma de legitimação) é reativar o rótulo do clássico em tempo útil. Na medida em que

procura, doseando liberdade e fidelidade (segundo a fórmula de equilíbrio que Benjamin, no final do seu ensaio, recomenda ao tradutor), manter culturalmente ativo um texto que se acredita valer a pena conservar como referência junto de um público que nunca como hoje foi tão movente e heterogêneo, a adaptação realiza de forma muito completa a *intenção* que Benjamin reconhecia à tradução. E é nesta exata medida que estou em crer que um entendimento moderno da adaptação literária passa necessariamente pelos pilares teóricos que este ensaio lança.

Propostas como a de Walter Benjamin obrigaram a teoria a repensar a função da tradução no sistema de produção, recepção e legitimação institucional das obras, sendo de distinguir o contributo que teve, para o processo de autonomização epistemológica e de consolidação científica dos estudos de tradução (movimento que, segundo Susan Bassnett (2003: 1), se pode considerar encerrado na década de 1990), a apresentação da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e o seu alargamento a zonas específicas dos estudos literários por investigadores da Escola de Telavive ou a ela associados e de que destaque, no domínio em pauta, Gideon Toury, José Lambert, André Lefevere e Zohar Shavit, esta última incidindo em particular no campo da literatura infantil, a que mais adiante me dedicarei. A teoria dos polissistemas é uma abordagem descritiva dos fenómenos semióticos na sua generalidade e a sua principal vantagem está em, segundo o próprio Even-Zohar (1979: 289 e 1981: 1-2), permitir superar a noção estática de sistema em que assentavam as representações estruturais e funcionais dos atos semióticos na linha inaugurada pelo *Cours de linguistique générale* de Saussure. Ao recolocar fenómenos como os da literatura numa formulação sintagmática (logo compósita e dinâmica) e diacrónica (logo mutável e revisível) de sistema, Itamar Even-Zohar consegue abrir na teoria um espaço funcional para a intervenção de fatores e agentes de mudança dificilmente integráveis no modelo anterior, que não considerava a variação nem a historicidade como traços endógenos. Segundo Even-Zohar (1979: 294), a tradução e a adaptação assumem um lugar de relevo no conjunto desses fatores e agentes, na medida em que atuam, de forma empiricamente rastreável, como propulsores da dinâmica que caracteriza um sistema semiótico como o literário. Essa dinâmica decorre da estrutura heterogênea, dialógica e tensiva do próprio sistema que em si faz conviver e evoluir fenómenos de natureza, condição e intenção díspares, sendo fácil reconhecer à tradução e à adaptação o desempenho de funções de transferência e transformação de elementos no interior do sistema que não só o alteram, como reconvertem o jogo de forças em que se vão equilibrando (de forma mais ou menos conflitual) os elementos opostos que nele são obrigados a conviver. Estou a pensar em díades ativas no polissistema literário como, entre outras, “canónico vs. não canónico”, “nacional vs. estrangeiro”, “literário vs. não literário”, nas quais estão implícitos movimentos, trocas e processos de osmose em que a tradução e a adaptação podem funcionar como fulcro<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Susan Bassnett (2003: 10-11) refere-se explicitamente ao efeito propulsor que a introdução da teoria dos polissistemas teve nos estudos de tradução: “A teoria dos polissistemas era uma proposta radical na medida em que

Itamar Even-Zohar (1979: 292) desvincula a sua abordagem ao conceito de sistema literário da interferência de critérios judicativos ou de julgamentos apriorísticos acerca do valor estético da obra literária ou do que ela representa enquanto *achievement* linguístico e artístico. A sua proposta explica a situação relativa das obras literárias no sistema que as abarca, tendo por base a intervenção de elementos que catalisam os processos de transferência e reconversão que dão ao polissistema o seu carácter dinâmico e fluido. A tradução e a adaptação são apresentadas como modalidades concretas de operacionalização de duas das oposições fundamentais na heterogeneidade do polissistema: “estrato canónico vs. estrato não canónico” e “produto primário vs. produto secundário”. No primeiro caso, Even-Zohar (1979: 296) demonstra que a manutenção do equilíbrio entre o canónico o não canónico dentro do sistema e, sobretudo, a preservação da identidade e da estabilidade do cânone dependem, em elevado grau, da intervenção de fatores de transformação que infundem no sistema ajustamentos calibrados, destinados a prolongar a ordem estabelecida e a instilar no cânone formas de reavivamento. No conjunto destes mecanismos de impercetível mas efetiva intervenção, cujo funcionamento me parece corresponder ao processo com que, como vimos, Edward Said (1975: 208-209) explica o mecanismo de conservação do lugar do clássico, podemos facilmente integrar, servindo-nos das próprias palavras de Itamar Even-Zohar (1979: 296), a adaptação<sup>30</sup>. Enquanto “center of the whole polysystem”, o cânone afere do grau de canonicidade e determina a possibilidade de legitimação canónica dos textos que a ele se dirigem a partir da periferia. Para evitar a sua petrificação e a criação de uma dissonância absoluta entre a sua voz e o repertório que circula nas franjas do sistema, o cânone admite adequações no seu conteúdo que reponham o equilíbrio e lhe permitam manter o controlo da identidade estética e funcional do campo literário. Parece-me lícito considerar a adaptação como uma das estratégias que tornam possível tal processo, na medida em que funciona, a par da tradução<sup>31</sup> (em cujo domínio discursivo

---

desviava o centro das atenções dos áridos debates sobre fidelidade e equivalência para um exame do papel do texto traduzido no seu novo contexto. Significativamente, esta nova perspetiva veio abrir caminho para projetos de investigação subsequentes sobre a história da tradução, conduzindo também a uma reavaliação da importância da tradução enquanto força de mudança e inovação na história literária”. É ainda Susan Bassnett (2001: 292-293) quem reitera esta ideia num artigo de fundo sobre a reconfiguração histórica dos estudos de tradução, no qual faz depender dos contributos teóricos de Itamar Even-Zohar e de Gideon Toury a conversão da tradução em “força criadora na história da literatura”, depois de uma prolongada redução à condição de “atividade marginal e secundária”.

<sup>30</sup> Com efeito, parece-me fazer inteiro sentido pensar na adaptação como um dos mecanismos de execução de alterações ao repertório canonizado que Itamar Even-Zohar apresenta como formas de micrometamorfose tendentes a perpetuar o *status rerum* em que o cânone consiste: “As a rule, the center of the whole polysystem is identical with the most prestigious canonized system. (...) it is this group which governs the p[oly]s[ystem] which ultimately determines the canonicity of a certain repertory (of features, items, models). Once canonicity has been determined the said group either adheres to the properties canonized by it (...) or, if necessary, alters the repertory of canonized properties in order to maintain control” (sublinhado meu). Interessa aqui reter a modalização introduzida na descrição pelo segmento sublinhado, que demonstra que o recurso aos mecanismos em causa só ocorre quando de alguma forma o estatuto canónico de grande ou pequena parte do centro do sistema surge ameaçado por razões de natureza variável. É exatamente neste contexto que me parece que as adaptações são habitualmente convocadas, visto que são variações do clássico introduzidas no sistema incumbido de o reproduzir quando a acessibilidade deste parece não poder funcionar sem o concurso de estratégias ancilares de afirmação institucional.

<sup>31</sup> Acerca do papel da tradução como mecanismo de intervenção em zonas periféricas do cânone, são de consultar os esclarecimentos prestados por Lawrence Venuti (1998: 4), para quem a interpretação de uma obra por via tradutiva consiste na domesticação de um objeto estranho ou com que se tenha perdido a familiaridade, que assim ganha ou

indiscutivelmente se inscreve), mas mais ainda do que ela, como forma de propulsionar uma obra canónica, visto que a obriga, mediante operações de natureza transdiscursiva que já discuti, a converter-se num *Ersatz* que desce à periferia do sistema e circula em zonas nitidamente não canónicas desse mesmo sistema, com a intenção (assumida entre outras) de reafirmar o lugar da obra de que deriva e para cujo formato original (no sentido de não traduzido, não adaptado; clássico, apetece dizer) incessantemente quer reenviar.

No que diz respeito ao segundo aspeto, que é, de acordo com o próprio Even-Zohar (1979: 298), em grande parte teoricamente coincidente com o primeiro, tendo em conta que o estrato canónico tende a ser exclusivamente composto por produtos primários e que os produtos secundários tendem a acumular-se nas zonas não canónicas do sistema, a oposição que está em causa prende-se com critérios de inovação e conservação dos modelos existentes: o produto primário inaugura uma descontinuidade nos padrões estabelecidos, obrigando, muitas vezes, à revisão e à recomposição dos juízos estéticos que estruturam as opções do cânone, ao passo que o produto secundário procura perpetuar a ordem estabelecida, disseminando no sistema variações simplificadas ou reduzidas dos modelos canónicos que, ao mesmo tempo que tendem a exaurir o potencial estético que os conduziu ao centro do cânone, garantem a conservação do seu prestígio e da sua influência nas áreas marginais do campo literário, onde por vezes subsistem muito para além da sua permanência na zona solar do sistema. Ao usar termos como “simplification” e “reduction” para descrever o funcionamento dos produtos secundários, Itamar Even-Zohar (1979: 299-300) está a aludir a mecanismos de transformação de discursos complexos que passam a ser seus substitutos (não necessariamente definitivos) em territórios do sistema governados pelos critérios e opções dos “culture consumers” e dos instrumentos institucionais destinados ao seu controlo. Parece-me muito razoável integrar a adaptação do clássico no conjunto destes produtos secundários do sistema, tal como Itamar Even-Zohar os descreve, na medida em que também ela atua como estratégia de simplificação e redução de um produto primário/canónico, cuja mediação, por esta via transformativa, procura conservar, sob uma aparente diversidade de propostas, um núcleo homogéneo mínimo de traços textuais, estéticos e ideológicos que os dispositivos de controlo do cânone consideram essenciais para que essa perpetuação se revele eficaz.

A noção de polissistema e as ramificações teóricas que nela tiveram origem permitiram redefinir e reenquadrar criticamente a generalidade das práticas discursivas, com particular destaque para as que atuam como formas de conversão textual, isto é, que revelam apetência histórica e funcional para agir no interior do sistema, atribuindo-lhe, de algum modo, o seu carácter movente e estruturalmente instável. Alguns dos produtos em causa têm inclusive a capacidade de estabelecer circuitos de comunicação entre diferentes sistemas ou entre níveis distantes do mesmo sistema,

---

recupera o seu potencial de fascínio. Venuti alude a um “revisionary encounter with the text”, que, estou em crer, pode muito bem ser estabelecido mediante produtos como a adaptação.

funcionando, ao nível da teoria, como exemplos da adequação empírica e da operacionalidade descritiva das suas propostas. Entre estes produtos avultam a tradução e o conjunto das práticas de transformação textual que funcionam como seus satélites, nomeadamente as que Itamar Even-Zohar (1981: 3) recupera do amálgama informe das “non-translational translations” para as reconhecer como mecanismos legítimos de reformulação discursiva, isto é, como categorias distintas de um mesmo processo de relação textual, designado por Gideon Toury (1981: 10) como “equivalência”<sup>32</sup>. Entendida na perspetiva abrangente em que a teoria dos polissistemas a vem integrar, a teoria da tradução deixa de ser vista como um código normativo destinado a definir os procedimentos e as fronteiras de uma *praxis* específica e a caracterizar os produtos textuais dela resultantes para começar a ser entendida como um território de reflexão sobre o conjunto vasto de processos através dos quais as realizações discursivas de uma cultura ou de um determinado segmento dessa cultura são deslocados e recebidos por uma outra cultura ou por uma fração dela, passando a existir como realidades discursivas pertencentes a esse alvo, nele operantes e capazes de nele provocar alterações, sobretudo no que toca à (re)configuração dos lugares correspondentes ao cânone e à periferia e ao entrecimento de relações entre os elementos que compõem o seu conteúdo, ou seja, os nomes e as obras que neles circulam<sup>33</sup>.

Neste ponto em particular, convém referir que uma das principais inovações trazidas pela teoria dos polissistemas aos estudos de tradução reside no sublinhar do ato tradutivo, entendido aqui na qualidade de mecanismo criador de uma relação de equivalência entre textos, como prática que está ao serviço do recetor, isto é, do(s) público(s) a quem os produtos dela derivados se dirigem<sup>34</sup>. A avaliação da tradução e a descrição do seu funcionamento passam a ter em conta, neste quadro conceptual, o critério da aceitabilidade, formulado a partir das expectativas que um determinado público deposita numa tradução que se propõe responder, com maior ou menor eficácia, a necessidades específicas sentidas por esse mesmo público. Segundo esta perspetiva, cujo foco se mostra já muito distante da principal preocupação manifestada por Walter Benjamin na abertura do seu ensaio, interessa menos saber se uma tradução propõe uma versão adequada de um original ou se realiza fielmente a sua transferência linguística e estilística para outro universo cultural do que averiguar até que ponto e com que meios essa mesma tradução se coloca ao serviço daqueles que a vão receber e para cujo uso foi expressamente elaborada. Esta noção, ao mesmo tempo que explica

---

<sup>32</sup> Encontra-se em G. C. Kálman (1993) uma análise sumária de alguns exemplos relevantes destas práticas marginais de tradução.

<sup>33</sup> É ainda Itamar Even-Zohar (1979: 300) quem nos elucida acerca do papel fulcral da tradução neste universo de trocas, no qual intervém de forma difluente, disseminando objetos que vêm reorganizar o equilíbrio sempre provisório que caracteriza o polissistema: “The intricate correlations between cultural systems, if seen as iso-morphic in nature and functional only within a cultural whole, can be observed on the basis of their mutual give-and-take, which often occurs obliquely, i.e., through transmissional devices, and often via peripheries. I think I have demonstrated this, at least in part, in my observations on the function of translated literature and other strata which function largely at the periphery”. Veja-se a reflexão feita acerca deste problema, em termos muito semelhantes, por Schulte e Biguenet (1992: 9-10) e por Gideon Toury (1995: 27).

<sup>34</sup> Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001: 25-26) demonstram a importante contribuição dos teóricos do polissistema para a resolução desta questão em sede teórica.



a transitoriedade inapelável da tradução, mesmo quando incide sobre obras com presença duradoura no cânone, comporta-se como argumento forte para que a adaptação literária seja, em termos discursivos e funcionais, incorporada no campo teórico da tradução. Com efeito, a adaptação é, entre as diversas modalidades de tradução existentes, aquela que de forma mais ostensiva se dirige a um recetor claramente delimitado e, na maioria das vezes, explicitamente identificado pelo próprio adaptador no título do seu trabalho ou num paratexto que lhe sirva de limiar. A meu ver, a adaptação pode inclusive ser entendida como expressão máxima da variabilidade que Gideon Toury (1995: 31) apresenta como traço diferenciador da tradução *lato sensu*, na medida em que, enquanto objeto cultural específico, é testemunho da forma como, no território circunscrito, quase laboratorialmente analisável, da receção histórica de um texto concreto, intervêm fatores geradores de instabilidade, como sejam a diferenciação cultural, a variação dos padrões identitários da comunidade e a sua recomposição social ao longo do tempo. Estas três condicionantes, que podem justificar de per si o aparecimento de uma determinada tradução, atuam de forma solidária quando se trata de uma adaptação, na medida em que esta nunca poderá decorrer de um projeto de disponibilização de um texto motivado unicamente pela vontade de resolver a sua inacessibilidade na língua de chegada, como pode suceder no caso de uma tradução simples: a adaptação ocorre em contexto intralinguístico, pelo que a sua justificação envolve razões mais complexas e problemas de acessibilidade do texto que ultrapassam o problema da língua, envolvendo questões de índole sociológica e educativa, como sejam os mecanismos de acesso aos bens culturais, os processos institucionais de regulação e promoção do cânone e a eficácia da formação escolar no desenvolvimento de uma literacia literária.

A problematização da tradução e produtos conexos (incluindo a adaptação) no seio de uma teoria que explique o fenómeno literário enquanto sistema em diálogo com outros sistemas, sujeito à dinâmica temporal e inscrito numa realidade cultural com coordenadas precisas, teve como principal consequência a abertura de um caudal de novas questões, quase todas decorrentes do reconhecimento da tradução como fenómeno dirigido ao recetor e programado, a vários níveis, em função de parâmetros determinados por essa instância. Aflorarei de seguida algumas dessas questões, dando destaque, evidentemente, às que lançam luz sobre a modalidade particular de tradução que me ocupa. Tal é possível porque me parece já pacífica, neste momento, a inscrição da adaptação no campo discursivo genérico para que o termo “tradução” passou a remeter, em resultado do debate em sede da disciplina de estudos de tradução, de que aqui fiz a resenha. Uma vez desfeito o desígnio falacioso da tradução como decalque fiel do original<sup>35</sup> e depois de superado o entendimento do original como *opus* imune à temporalidade e perenizado na estabilidade que lhe

---

<sup>35</sup> Sobre esta importante questão são de consultar as posições de Susan Bassnett (2003: 1-32) e de Charlotte Frei (2002: 41-45), que fazem o conspecto dos diferentes contributos que, na senda dos estudos de receção, reconheceram a tradução como modalidade particular de leitura, completamento e até superação do original, ideias que, como já vimos, podemos fazer remontar ao pensamento de Benjamin e de Borges.

advinha da atribuição da autoria, fica aberto o caminho para uma conceptualização da tradução como mecanismo atuante, com impacto junto do universo cultural em que é introduzido e com capacidade de intervenção (construtiva ou destrutiva) junto do original de que deriva. E, dentro do campo genérico de atuação em que a tradução se movimenta, parece-me adequado reconhecer à adaptação literária o estatuto de mecanismo tradutivo com capacidades particulares de intervenção no sistema de chegada em que é implantado e para o qual é especificamente parametrizado<sup>36</sup>, como Gideon Toury deixa bem claro:

Semiotically speaking, it will be clear that it is the *target* or *recipient culture*, or a certain section of it, which serves as the *initiator* of the decision to translate and of the translating process. Translating as a teleological activity ‘par excellence’ is to a large extent conditioned by the goals it is designed to serve, and these goals are set in, and by, the prospective receptor system(s). Consequently, translators operate first and foremost in the interest of the culture *into* which they are translating, and not in the interest of the source text, let alone the source culture (Toury 1989: 18-19).

Uma primeira questão prende-se com a natureza do ato que é executado pelo tradutor, ao planear, compor e propor uma tradução. Se o que está em causa é, acima de tudo, apresentar uma versão de uma obra destinada a uma comunidade recetora em particular, é lícito concluir que essa versão resultará, antes de mais, do labor interpretativo do próprio tradutor. Efetivamente, como bem sustenta Charlotte Frei (2002: 16-17), a tradução implica um primeiro momento de leitura e assimilação da obra por parte do tradutor, o que faz com que a versão traduzida do original que este apresenta tenha inescapavelmente de passar pelo filtro da sua interpretação, de ter como primeira e inevitável fase a individuação da obra por meio da sua leitura e da sua compreensão<sup>37</sup>. A reconversão linguística da obra decorre necessariamente dessa interpretação, o que, sendo válido para a tradução *stricto sensu*, em que a representação da obra no idioma de chegada é inconcebível sem a prévia compreensão da mesma na língua de origem, mais pertinente ainda se torna se nos reportarmos ao caso particular da adaptação, em que se procura, deliberadamente, fornecer uma versão *personalizada* do original *assinada* explicitamente pelo adaptador. Esta personalização e esta assinatura funcionam como marca de água do agente da adaptação e não são, a meu ver, mais do que a afirmação de uma interpretação particular da obra que razões institucionais de diversa ordem

---

<sup>36</sup> Apoiando-se na tipologia genológica da tradução proposta nos anos 60 por William Arrowsmith e Roger Shattuck na introdução ao volume *The Craft and the Context of Translation* (Nova Iorque, Anchor Books, 1964) – que contempla expressamente a adaptação – e nas considerações tecidas a este respeito por George Steiner em *After Babel* (Nova Iorque, Oxford University Press, 1975), Cláudio Guillén (2005: 322) sublinha a natureza teleológica do ato tradutivo, manifestada funcionalmente no espaço social e cultural em que ocorre a sua receção: “Los «géneros» de la traducción son numerosos y no se prestan fácilmente al ánimo simplificador. Es absurdo juzgar una versión determinada sin tener muy en cuenta la época en que fue redactada, los criterios a que obedecía, la función que su autor pretendía desempeñar”.

<sup>37</sup> Vejam-se, a este respeito, os esclarecimentos prestados por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001: 24) e por Octavio Paz (1992: 159).

avalizam e consideram apropriada para vulgarização junto de leitores sem aptidão suficiente para uma exposição desprotegida ao original. Na qualidade de leitura curial de um texto de partida sancionada pela instituição, a adaptação radicaliza o ato exegético de que toda a tradução necessariamente deriva, na medida em que materializa, enquanto discurso, uma interpretação do original, cuja textualidade é quase sempre metaforizada *in absentia* no novo texto, por precaução didática. Atrevo-me a dizer que, na qualidade de texto publicado, a adaptação apresenta, sob a forma de produto acabado, uma fase de trabalho que a tradução, em sentido estrito, habitualmente não coloca perante o seu destinatário.

Na medida em que se constituem como atos de leitura e de interpretação (ou como produtos que necessariamente os pressupõem), a tradução e a adaptação implicam um gesto hermenêutico pragmaticamente colocado ao serviço de uma comunidade recetora mais ou menos bem delineada, como acima se expôs. A função de mediação do original que é cumprida pela tradução e pela adaptação, por estar inextricavelmente associada à veiculação de uma leitura particular do texto de partida, levou a que alguns teóricos propusessem o entendimento dessas práticas como exercícios de manipulação do original. Uma dessas análises foi desenvolvida por Lambert e van Gorp (1985) num ensaio integrado no volume *The Manipulation of Literature*, que reúne, sob a coordenação de Theo Hermans, vários estudos sobre tradução elaborados segundo a perspetiva descritiva de que Gideon Toury se afirmou como principal defensor. No artigo em causa, José Lambert e Hendrik van Gorp sugerem que a tradução, nas suas diferentes vertentes, entre as quais a adaptação surge expressamente nomeada, pode ser entendida e utilizada como estratégia de manipulação textual em função do uso que lhe está reservado no sistema de chegada, ou seja, no contexto institucional em que vai ser recebida ou promovida. Esta ideia é crucial no que diz respeito à adaptação de obras consagradas pelo cânone, com destaque para os clássicos, uma vez que o prestígio e o valor simbólico que andam associados a este rótulo podem, sobretudo no caso da adaptação textual, em que está mais vincado o desígnio formativo do exercício de conversão, ser encaminhados para o alcance de objetivos de intervenção social e ideológica que, ao mesmo tempo que sedimentam a natureza política (ou politizada) do clássico, podem reduzi-lo à condição de objeto de veneração estéril, por via de uma reprodução sustentada em suportes que desviam a atenção dos leitores do texto original e conduzem a exercícios inquinados de interpretação<sup>38</sup>.

Lambert e van Gorp (1985: 48-49) desenham uma série de procedimentos de análise, orientados para responder a um leque vasto de perguntas que têm como substrato comum a

---

<sup>38</sup> Práticas interpretativas baseadas na manipulação textual serviram de fundamento a posições radicais de negação de qualquer validade ao discurso de natureza crítica ou metatextual, como os assumidos por Susan Sontag em “Against Interpretation”, de 1964, ou pela desconstrução derridiana, como bem salienta Mário J. Valdés (1989: 182): “No cabe duda que la teoría del filósofo francés Jacques Derrida, «desconstrucción», que se ha traducido como desmontaje, insiste en que toda interpretación del texto es un suplemento al mismo y que toda expresión de la interpretación, aun con aclaraciones pluralistas, es una imposición de presencia por el crítico y no tiene validez como comentario exegético, ya que reduce el poder del texto para los lectores”.

problematização das escolhas feitas pelo tradutor ou adaptador e que são inevitavelmente condicionadas por dois fatores: (i) a sua leitura individual da obra, ponto de partida exigido pela tarefa de traduzir; (ii) a natureza da mediação junto da comunidade recetora em função da qual é formatado o processo de conversão textual. Tais procedimentos, que vão da dissecação de segmentos do texto em diferentes níveis de análise (do léxico à estrutura retórica) à identificação de mecanismos globais de organização do discurso, dão corpo a uma “translational strategy”, que não é mais do que o *rationale* com que um tradutor ou adaptador harmonizam, no seu projeto, as condições impostas pelo original e a finalidade, mais ou menos específica, a que o texto se destina na comunidade de chegada. Essa estratégia é dotada de uma ampla variabilidade, a qual, segundo os autores do artigo em causa, embora esteja necessariamente dependente dos condicionalismos impostos em teoria e *a priori* pelo recetor-alvo, decorre em grande medida da representação da obra junto do tradutor e do desígnio com que este decide projetá-la na comunidade a que a mesma se destina, o que deixa uma ampla margem de intervenção e manipulação no texto. Este problema coloca-se com particular acuidade no caso das adaptações, visto que a especificação de um destinatário bem delimitado e caracterizado numa fase precoce do trabalho do adaptador acaba por condicionar fortemente as opções que este toma no processo de elaboração da sua versão de um texto prestigiado. O grau de liberdade que Lawrence Venuti (1992: 8) reclama para o tradutor, na sua qualidade de administrador de um suplemento interpretativo injetado num texto cuja inacessibilidade constitui uma falha numa determinada comunidade recetora e ao mesmo tempo funciona como móbil do ato tradutivo, converte-o em agente de uma manifestação evidente dos processos elencáveis na categoria derridiana da disseminação. E, enquanto modelo de disseminação, possui um alcance ideológico que não é, como o próprio Venuti (*idem*) reconhece, facilmente previsível nem rastreável.

No caso concreto da adaptação, o facto de ser mais nítido, à partida, o perímetro de incidência dos produtos que disponibiliza ao seu público confere à *disseminação* por eles operada traços muito próprios, todos eles facilitadores de estratégias de manipulação. De entre esses traços, há que destacar: (i) a subordinação do texto a um desenho semântico e pragmático definido em função de um público-alvo conhecido à partida; (ii) a existência de um objetivo funcional muito claro, esboçado, na maior parte das vezes, para dar resposta a necessidades de leitura e conhecimento do texto bem localizadas; (iii) a articulação com finalidades de divulgação e fidelização canónica, ocasionadas por opções de política cultural ou de formação educativa, cuja repercussão tem sido crescente nos *curricula* do ensino massificado, confrontado com o problema da aprendizagem de um leque restrito de conteúdos, competências e saberes (tanto quanto possível socialmente transversais) por parte de públicos escolares dotados de uma cada vez maior

heterogeneidade<sup>39</sup>. Qualquer uma destas características da adaptação deixa uma margem franca para a interferência direta de opções ideológicas nos textos, o que não é aliás de estranhar numa modalidade discursiva que é, em si mesma, concebível como *statement* ideológico de um entendimento particular da leitura, da literacia e da aprendizagem das competências por elas requeridas em contexto escolar. E os textos sobre os quais essas competências são exercidas não ficam incólumes a esta manobra, que os torna (ou tenta tornar) veículos do sistema de ideias em que se inscreve ou de que parte a iniciativa de reconversão textual. Atendendo a estas circunstâncias, entende-se a posição de críticos que sublinham a função manipulativa que pode ser exercida no sistema literário pela tradução e pela adaptação, cuja introdução e uso generalizados numa determinada comunidade são sempre culturalmente motivados e nunca ocorrem num vazio teleológico, antes podem constituir mecanismos de controlo destinados a prolongar ou a renovar o equilíbrio de forças no interior de um sistema ou entre sistemas:

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose. In addition, translation requires a crucial instance of what happens at the interface between different linguistic, literary and cultural codes, and since notions of interference, functional transformation and code switching are essential aspects of the system, translation may provide clues for the study of other types of intra- and intersystemic transfer as well (Hermans 1985: 11-12).

A adaptação, como mecanismo particular de interferência intrassistémica que é, configura, pelas razões acima apresentadas, uma modalidade de tradução facilmente permeável à transmissão de valores ideológicos, o que, ainda de acordo com Theo Hermans (1985: 11), pode fazer dela uma das armas mais eficazes no reforço da hegemonia das convenções prevalecentes no sistema, na medida em que as disponibiliza em zonas de difícil penetração do cânone e a públicos distanciados do núcleo do sistema<sup>40</sup>. O reconhecimento desta permeabilidade fez com que André Lefevere propusesse a metáfora da refração para descrever a forma como se comportam as modalidades de tradução perante os textos que medeiam, ao verificar a sua fácil conversão em mecanismos de controlo canónico e de reprodução cultural. A ideia de refração vem rebater o entendimento da tradução como veículo especular de um texto, dando relevo à deformação imposta no processo por fatores de inevitável incidência, como seja a *décalage* decorrente da historicidade do original e do

---

<sup>39</sup> A equação destes dois fatores (essencialidade das aprendizagens vs. heterogeneidade das comunidades de aprendizagem) na escola atual é um problema de difícil solução, como se depreende das considerações feitas por Piet Hein Van de Ven na introdução ao relatório do estudo comparativo sobre a língua de escolarização apresentado em Regina Duarte (2009: 7-13), na qual se debruça sobre a sucessiva substituição de paradigmas educativos ocasionada pela ampla reconfiguração do público escolar que se verificou nos últimos cem anos.

<sup>40</sup> Conclusões acerca das funções gerais da tradução levam críticos como Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001: 27) a reconhecer que o que está em jogo na circulação de textos traduzidos é sobretudo o problema da indagação das funções culturais desempenhadas por tais produtos, cuja discussão é de muito maior interesse e alcance do que a que motivou os investigadores da fase inicial dos estudos de tradução, como Roman Jakobson, preocupados, antes de mais, em descrevê-los na qualidade de fenómenos puramente linguísticos.

seu tradutor, a que há que somar as inflexões de natureza ideológica sofridas pelo texto em função do patrocínio institucional que normalmente rodeia o exercício da tradução, convertido em veículo de submissão “de um objeto estrangeiro às normas da cultura recetora” (Lefevere 1985 *apud* Susan Bassnett 2001: 298).

Adentro da conceptualização da tradução como ato derivativo e transformativo (Lawrence Venuti 1992: 7 e 1998: 31; Charlotte Frei 2002: 51) que está na base de qualquer das perspectivas que até aqui abordei, interessa averiguar as noções teóricas que mais diretamente se apliquem ao caso da adaptação ou que melhor contribuam para a descrever como modalidade específica de intermediação de um original. Um dos termos operatórios dos estudos de tradução que apresenta relevo para esse esclarecimento é o conceito de **reescrita**, cuja validade teórica é descrita por André Lefevere no artigo “Why Waste Our Time on Rewrites?”, de 1985. Nesse artigo, Lefevere (1985: 217) sublinha a ideia de que a reescrita consiste numa estratégia de reprodução do original que, mobilizando mecanismos diversos, permite adaptar o “estrangeiro” aos ditames da cultura de chegada, tomando-se por “estrangeiro” o que surge como temporal ou espacialmente diverso no contexto dessa cultura. Na medida em que a reescrita de um texto é sempre um ato dotado de intencionalidade institucional, destinado a exercer alguma forma de controlo no estabelecimento ou na reprodução do segmento de circulação de textos que à instituição literária interessa administrar – ou seja, do cânone –, facilmente se conclui que os seus produtos, entre os quais avultam aqueles que podemos elencar no domínio genérico da tradução, são elaborados em função de um objetivo e de um público pré-definidos. Ora, a adaptação do clássico pode claramente ser entendida como mecanismo de familiarização com um elemento cultural, neste caso literário, que, mantendo toda a força simbólica que o seu estatuto lhe atribui no seio da comunidade que nele se revê, se tornou temporalmente *outro*, havendo portanto que investir na “estranheidade” que o caracteriza – como sugere Franco Fortini (1989: 301) – para renovar os alicerces da canonicidade e a sobrevivência da vitalidade que o estatuto de clássico lhe outorga. E a adaptação fá-lo, não por via direta, pois não está aparelhada para funcionar como reflexo absoluto do original, mas antes por um processo de reescrita que implica a sua transferência de um sistema para outro e pode ser motivado por um amplo leque de razões, às quais subjaz o desígnio de introdução e perenização do texto num universo de leitura no qual, na versão original, não teria cabimento.

A reconfiguração do texto por via da reescrita origina um ato comunicativo em que, segundo Charlotte Frei (2002: 31), a identificação do texto de partida por parte do recetor consiste num reconhecimento da sua alteridade (distante, portanto, do pressuposto de repetição em que assentava a visão tradicional da tradução). A assunção dessa alteridade obriga à adaptação da obra literária original ao público a que se destina, o que, dando-lhe uma finalidade específica e uma morfologia adequada às expectativas e à competência literária dos novos leitores, assegura a sua receção e delimita o campo em que ela previsivelmente ocorrerá. A noção de reescrita reveste-se aqui de um

considerável interesse teórico, visto que permite extrair uma série de conclusões acerca da natureza peculiar da adaptação enquanto ato tradutivo. Se, nesse processo, nos estribarmos, com Charlotte Frei (2002: 37-38), no conceito de comunidade interpretativa proposto por Stanley Fish (1980), verificaremos, antes de mais, que as diferentes modalidades de tradução podem ser entendidas como instrumentos de intermediação entre duas diferentes comunidades afastadas entre si no tempo, no espaço ou nas condições culturais de acesso aos textos (por razões de índole variada, em que avultam a idade, os interesses e expectativas, a formação académica e linguística, a capacidade económica, entre outras). A função do tradutor ou adaptador consistirá em alterar as condições de transmissão do texto de modo a que a *naturalidade* em que ocorre a receção do texto na comunidade de origem seja replicada na comunidade de chegada, o que só é possível por via transformativa. Para tanto, o tradutor tem de dispor das estratégias interpretativas e expressivas de ambas as comunidades envolvidas, pois só isso garantirá a justeza, num primeiro momento, da compreensão do texto a reescrever e, numa segunda etapa, a eficácia da transposição para o novo horizonte de receção em que o texto é introduzido. A intermediação será bem sucedida se, no processo, a não simultaneidade dos horizontes do texto inicial e do leitor a quem a reescrita se destina for superada e se, dessa forma, for reproduzida, na comunidade a que esse leitor pertence, a posição canónica ocupada pelo texto na comunidade de origem.

Considerando, de seguida, que todo o ato interpretativo se enquadra, necessariamente, numa situação histórica concreta e que a leitura do tradutor não escapa a essa mesma condição, teremos de concluir que a tradução e a adaptação, enquanto atos de reescrita, assumem a provisoriedade como uma das suas características mais notórias. De acordo com Lawrence Venuti (1998: 46), a contingência de que se reveste qualquer exercício interpretativo não é anulável, mesmo quando as circunstâncias institucionais lhe disponibilizem mecanismos de proteção ou exposição que atenuem os efeitos da temporalidade. A tradução e a adaptação carregam consigo o lastro de historicidade que lhes é imposto pelo contexto de elaboração e pelas propriedades funcionais que nelas inscreve a integração no sistema literário. Com efeito, a lição de irrepetibilidade do fenómeno literário que colhemos na leitura de escritos de Jorge Luis Borges como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” encontra nos produtos de que aqui me ocupo argumentos de sustentação muito sólidos. Transpondo para este universo a demonstração borgesiana, concluiremos que a eficácia da tradução e da adaptação enquanto veículos de transmissão da matéria ficcional dos originais de que partem não poderá nunca ser entendida como simples reposição, *in globo*, desse mesmo original. Não só é discutível a aposição do rótulo de original a uma qualquer obra, como o demonstram, em diferentes claves, o próprio Jorge Luis Borges (2010: 27) em “Os tradutores d’*As mil e uma noites*” e Derrida (2007: 223-224), como não é concebível que da transposição que ocorre no processo implicado em qualquer uma das duas modalidades resulte qualquer forma pura de reinstanciação de semioses anteriores do texto manipulado. O contexto em que esse processo se situa, composto, como vimos,

por uma considerável multiplicidade de fatores intervenientes, faz de cada transposição um caso, cuja singularidade e cuja irrepetibilidade – evidências fortes da irremível correspondência funcional de cada tradução e da cada adaptação às condições de produção e recepção em que são geradas – acarretam o estatuto provisório que adquirem *ab ovo*. E é isso que à partida as distingue definitivamente, enquanto objetos semióticos, dos textos de que derivam, isentos, no momento de produção, de uma pré-determinação clara do universo de recepção. Mesmo quando inscrito num perímetro genológico particular ou quando rotulado como exemplar de um qualquer campo particular de criação literária (literatura infantil, literatura juvenil, romance histórico, etc.), o texto literário, pela sua abertura à intervenção do recetor, possui um amplo potencial de moldagem à ação interpretativa, última responsável pela sua fixação (sempre revisível) numa categoria reconhecível. Se reconhecermos que traduzir e adaptar são já atos interpretativos, teremos de aceitar que a sua intervenção inocula no texto uma camada suplementar de sentido indisponível no texto de partida e não transferível para outras situações ou outros universos de leitura<sup>41</sup>.

Sendo modalidades textuais teleologicamente programadas, tradução e adaptação correspondem, pois, a produtos de validade provisória e de aplicabilidade limitada adentro de uma determinada comunidade recetora. Não lhes assiste, pelas razões acima aduzidas, a temporalidade teoricamente *sine die* com que podemos rotular muita da matéria ficcional de que partem, embora tenhamos que reconhecer que a detenção do estatuto de perenidade por parte de um qualquer texto assenta, em grande parte, na sucessão dos pilares provisórios (traduções, leituras, adaptações, análises críticas) que, algo sacrificialmente, se vão sucedendo na sustentação do cânone, funcionando como etapas temporalmente balizáveis da construção do lugar canónico enquanto *work in progress* para que muitos fatores concorrem. Concordo, pois, com Lawrence Venuti (1998: 4) quando nos vem alertar para a importância que têm os produtos que circulam na periferia do sistema como elementos de suporte e alimentação do centro nevrálgico do cânone literário e entre os quais a tradução e a adaptação são casos a destacar.

A noção de reescrita que está em jogo nas práticas de tradução e adaptação de obras literárias implica uma dimensão poiética de atualização do texto, que acarreta consequências ao nível da situação canónica dos originais, cuja natural instabilidade (dependente, em larga medida, dos mecanismos institucionais de aferição do valor estético dos textos e de definição dos seus campos de recepção literária) é catalisada pela dinâmica que é instilada no processo através da

---

<sup>41</sup> Partindo das considerações feitas por George Steiner em *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Charlotte Frei (2002: 68) deixa bem clara esta dimensão das modalidades de reconversão textual em que a tradução e a adaptação consistem: “Nesta linha de pensamento [a de George Steiner], é preciso entender a tradução como uma *experiência literária* da compreensão de um texto. Não se trata de restituir o texto original, mas de configurar uma reescrita sobre a sua base, em outras circunstâncias literárias, linguísticas e culturais. (...) Daí que a busca de um equilíbrio, entre texto e tradução, só possa existir entre as funções textuais e as expectativas do recetor, aspetos que (...) conseguem muitas vezes ser conciliados, apenas, mediante uma adaptação formal, alheia à própria natureza do texto de partida. É lícito entender a apropriação do tradutor, enquanto aplicação de uma leitura dirigida. Neste sentido, a apropriação constitui, também, uma metodologia de interpretação que, num contexto transliterário, aplica e atualiza, necessariamente, o texto original sob um pano de fundo cultural e linguístico heterogéneo, (...)”.



intervenção de produtos derivados. Efetivamente, como refere Robert Scholes (1991: 66), a leitura de um qualquer texto literário está parametrizada em protocolos que contêm os termos em que, de forma mais ou menos consciente, o leitor se envolve com a obra. Os textos, mesmo os que permanecem de forma aparentemente indelével na memória afetiva e estética de uma comunidade, adquirem, em função da natureza histórica do ato de leitura, uma alteridade que exige estratégias de compensação que assegurem a solidez do seu estatuto. A tradução e a adaptação podem ser entendidas como exemplos dos protocolos que, inspirando-se em Derrida, Scholes (1991: 13) propõe para descrever as modalidades diferenciais de leitura que cada tempo, cada comunidade e cada cultura exigem<sup>42</sup>. A transformação semiótica da obra que a tradução opera já era vista por Walter Benjamin (1968: 73) como forma de suplementação, de atribuição de uma “afterlife” capaz de a projetar para zonas de significação e de receção insuspeitadas à partida. Paul de Man (1986: 82) intuiu no conceito benjaminiano de “afterlife” um dispositivo de sobrevivência<sup>43</sup> e canonização cuja eficácia deriva da capacidade de fixar, para um determinado fim e para um determinado contexto de receção, uma versão *útil* da obra. E esta *utilidade* possui dupla polaridade, já que traz benefícios ao contexto de receção, que passa a dispor da obra em formato que preenche *ad litem* as suas expetativas, mas também à obra em si, que vê o seu estatuto canónico temporalmente alargado ou recolocado em franjas do campo literário em que o original (a obra não traduzida ou não adaptada) não poderia penetrar. A esta conclusão chega também Charlotte Frei:

O estatuto literário, independente ou dependente, ou não literário, que um texto recebido como tradução tenha numa determinada cultura e num determinado momento histórico é conjuntural sob uma perspectiva diacrónica. (...) [A decisão de traduzir é] um ato de canonização literária, veiculado pela tradução, que se efetua ao nível da situação que determina o sistema literário de chegada. Quer dizer, os textos são selecionados segundo a sua compatibilidade com novas abordagens e com o papel inovador que possam assumir na literatura-meta (Frei 2002: 51).

As práticas de tradução desempenham, portanto, um papel ativo e extremamente interveniente no campo da receção, o que levou Machado e Pageaux (2001: 27) a minorizar a importância dos esforços de esclarecimento da sua natureza linguística para dar pleno protagonismo à discussão da sua “função cultural”. Nesta perspectiva, mais do que isolar os mecanismos e os métodos com que, a nível linguístico, é possível ao tradutor executar tecnicamente o seu trabalho,

---

<sup>42</sup> “Os textos e as pessoas não residem num momento intemporal, mas sim no tempo. Tanto uns como outros estão totalmente impregnados dele; constroem-se e desconstroem-se no tempo e por meio do tempo. São feitos de tempo e nada que seja feito de tempo e funcionando nele pode ser completo ou perfeito. Não há possibilidade de o ser humano topar por acaso com a leitura correta, pois esta não existe no tempo humano para poder ser encontrada nem permanece sem alteração num paraíso de leituras ideais. A leitura tem de modificar-se” (Scholes 1991: 162).

<sup>43</sup> É esta a tradução do termo “Überleben” proposta na versão para castelhano do ensaio de Benjamin elaborada por H. P. Murena e disponível em Miguel Ángel Vega (2004: 307-318).

interessará sobretudo analisar as razões da escolha dos textos que, numa dada literatura de chegada, são eleitos para tradução ou adaptação, as relações que esses textos traduzidos ou adaptados estabelecem com o *corpus*, sempre movente, dessa literatura, a que, de uma forma ou de outra, passam também a pertencer, e os efeitos que essa convivência acarreta a, pelo menos, dois universos institucionais: (i) no plano imediato, o da literatura recetora, cuja abertura à obra traduzida implica e motiva interesses e necessidades de leitura que, variando de caso para caso, não deixarão de constituir situações padronizáveis no sistema canónico ou passíveis de ser esclarecidas pelo próprio funcionamento do cânone<sup>44</sup>; (ii) o universo da obra submetida a tradução, cujo estatuto e cuja receção não permanecem incólumes ao processo de reinstanciação em que se converte o acumular das adaptações e traduções que a sua matéria textual e a carga de leituras que ela consigo arrasta venham a merecer.

Adaptar e traduzir são atividades cuja conceptualização não pode fazer-se sem se ter em devida conta o investimento criativo que está implícito no ato transformativo de que derivam, seja qual for a modalidade em que ele ocorra. Posta de parte a questão da fidelidade, a tradução em sentido lato afirma-se, acima de tudo, como gesto instaurador de *diferença*<sup>45</sup> na identidade do original (Ottoni 2005: 11) e como rasgo de uma *fissura* na aparente estabilidade do texto de partida (Thom 2005 *apud* Ottoni 2005: 17), cuja falta de fixidez fica assim exposta e torna imperiosa, de acordo com Venuti (1992: 10), a recolocação hermenêutica dos atos tradutivos que sobre ele incidem e a redefinição do estatuto dos seus agentes. Considerando os conceitos aqui esmiuçados e outros que, em ensaios marcantes sobre o assunto, se inserem na mesma linha de pensamento<sup>46</sup>, interessa sobretudo sublinhar a função re-criativa e diferenciadora que as modalidades mais livres da tradução, nas quais a adaptação se inscreve, exercem sobre a obra original.

Longe de repetir a obra, a adaptação reinventa-a num (e para um) território de receção novo, no qual é acolhida como extensão direta de um texto nomeado, que representa, recria e medeia por interferência ostensiva de uma figura *autoral* cuja afirmação institucional se tem pautado pela discricção e para cuja construção terá de entrar em campo outra importante valência dos estudos de tradução, a da análise dos **paratextos** em que os tradutores se debruçam sobre a natureza específica da sua atividade e emitem juízos sobre os originais e as versões que apresentam como resultado do seu trabalho. Estes paratextos são uma manifestação da necessidade de legitimação que a tradução enquanto prática tem invariavelmente sentido perante a menorização a que secularmente esteve

---

<sup>44</sup> Segundo André Lefevere (1985: 226), essas situações decorrem de motivações exteriores à literatura *stricto sensu*, ou seja, são explicáveis no âmbito institucional da literatura e da projeção social do fenómeno literário.

<sup>45</sup> Este conceito será caro a outros teóricos da tradução, entre os quais, para além da figura óbvia de Derrida, há que destacar Maurice Blanchot: “Translation is the sheer play of difference: it constantly makes allusion to difference, dissimulates difference, but by occasionally revealing and often accentuating it, translation becomes the very life of this difference” (Blanchot 1967 *apud* Venuti 1992: 13).

<sup>46</sup> Referimo-nos aos conceitos de “simulacro” e de “desterritorialização”, discutidos em Venuti (1992) a partir das propostas de John Johnston (1992) e de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1986), respetivamente. E também aos conceitos de “transcrição” (Santoyo 1990) e “*aemulatio*” (Vermeer 1992) que Charlotte Frei (2002: 91-92) traz à colação na sua argumentação a favor da oposição teórica de um estatuto de autoria à figura do tradutor.

submetida. No caso particular que me ocupará ao longo deste estudo – o das adaptações para jovens –, esses paratextos revestem-se de um redobrado interesse, pois, para além de serem testemunho dessa motivação, deixam entrever um complexo de inferioridade pronunciado, uma vez que servem de limiar a textos com um impacto tradicionalmente reduzido no campo literário e dirigidos a um universo de leitores para os quais tem sido produzida uma literatura considerada de segundo plano, mas também por tomarem como ponto de partida obras às quais é reconhecido um estatuto particularmente elevado por parte do sistema de regulação institucional. Ler estes paratextos implica, num primeiro momento, reconhecê-los como discursos funcionalmente ancorados em textos heterónomos aos quais prestam serviços cuja tipologia foi solidamente descrita por Genette (1987: 192) e da qual facilmente se destacam as situações que se aplicam ao caso dos textos introdutórios a uma versão para jovens de uma obra consagrada no cânone: (i) a prestação de informações sobre a génese da adaptação; (ii) a determinação do público-alvo; (iii) a realização de advertências quanto à natureza e aos objetivos pedagógicos da publicação do texto adaptado; (iv) a declaração, em clave modesta, das intenções do texto, que funciona, na maioria das vezes, como forma velada de afirmação do seu interesse formativo ou literário, isto é, como mecanismo de procura ou de reforço de um aval institucional que caucione a circulação da adaptação nos circuitos oficiais de leitura; (v) a promoção do texto à condição de versão válida de uma obra consensualmente reconhecida como ocupante de um lugar canónico e, portanto, insubstituível ou intocável, uma finalidade que, no plano retórico, se obtém *a contrario sensu*, mediante o sublinhar de uma pretensa desvalia do trabalho efetuado ou a afirmação reiterada da indesculpável ousadia em que o ato de publicação desse trabalho consiste. Num segundo momento, porém, é imperioso que a consideração desses paratextos e o entendimento do esforço de legitimação dos textos a que servem de apresentação, que neles se materializa, se apoiem nos avanços teóricos que os estudos de tradução ocasionaram e de aqui sumariamente fiz o conspecto, dando particular atenção aos conceitos que demonstram a autonomia literária do texto traduzido e a sua eficácia como instrumento de colocação e disseminação de um escrito, por via derivativa, numa nova esfera cultural, num espaço de receção diverso ou num particular contexto de reconhecimento canónico. A persistência da vitalidade literária que a tradução faculta a uma obra num contexto linguístico novo e que a adaptação garante num perímetro menos alargado, demarcado por uma específica condição geracional, socioletal ou de literacia literária, mas determinante para a reprodução do cânone no interior de um determinado sistema, assumiu um valor teórico inegável e obriga-nos a ampliar o alcance do ato tradutivo e a função daqueles que o realizam.

Num momento em que os estudos de tradução são já indiscutivelmente reconhecidos como terreno autónomo de investigação e em que ganharam peso crítico e valia teórica posições como as de Derrida (2007: 203), que eleva a tradução ao estatuto de original e preconiza uma dívida do

original para com a tradução que o mantém significativo<sup>47</sup>, ou de Jorge Luis Borges, cujo conto “Os tradutores d’*As mil e uma noites*”, já acima lembrado, ensaia a possibilidade de a tradução superar o original e de o enriquecer ao apor-lhe, inevitavelmente, a marca do seu próprio tempo e os imprevisíveis ganhos de legibilidade que daí podem decorrer, faz todo o sentido rever o estatuto literário das traduções e adaptações, bem como redefinir a figura do tradutor e do adaptador à luz da função de mediação entre diferentes zonas (temporais, culturais, sociais e institucionais) do sistema que insubstituivelmente cumprem. Quando Guillén (2005: 329) afirma que os atuais estudos de tradução nos forçam a admitir que há muito mais do que linguagem numa obra de arte literária, está-nos a demonstrar que o trabalho do tradutor e do adaptador se exerce muito para além da materialidade do texto e modifica a situação comunitária, institucional e canónica desse mesmo texto, posicionando-o e fazendo-o ter sentido em contextos de receção e leitura inesperados, improváveis ou até, eventualmente, não naturais. Mas tal só sucederá *mutatis mutandis*, ou seja, depois de cunhado no texto o “carácter diferencial” (Frei 2002: 91) com que a intervenção autoral do tradutor ou adaptador viabiliza o funcionamento semiótico da obra *extra-muros*, isto é, fora das suas fronteiras genológicas originais e fora do campo literário que lhe é designado pelo seu estatuto canónico. E para discutir este trabalho de (re)mediação fará sentido procurar um campo de investigação algo distinto.

### 1.3. Remediação

O conceito de remediação a que aqui me reporto é o que nos é proposto por Jay David Bolter e Richard Grusin (2000: 44-50), visto que se revela capaz, como modelo de descrição teórica de uma série de mecanismos complexos de comunicação e representação estética, de fornecer instrumentos críticos para a configuração de um entendimento renovado da prática textual da adaptação. Centrando-se nos meios tecnológicos atualmente em proliferação e nos reflexos da sua aplicação aos produtos culturais, que saem inevitavelmente modificados ao serem agenciados por estes novos *media*, Bolter e Grusin (2000) demonstram que a representação de conteúdos que hoje vemos multiplicar-se à nossa volta, sejam eles de carácter eminentemente informativo ou dotados de relevo estético, coloca ao recetor um problema de “representação múltipla”<sup>48</sup>. Muitos dos atuais processos de representação dos objetos e dos dados da informação, na sua maioria apoiados em mecanismos tecnológicos avançados, colocam perante o espetador produtos comunicativos

---

<sup>47</sup> Em “Des tours de Babel”, Derrida recupera as reflexões de Walter Benjamin, glosando, sobretudo, a ideia de sobrevivência do original por ação *generosa* do texto que o traduz. Derrida sublinha a natureza discursiva desta relação de dívida, desligando-a, curiosamente, das figuras autorais e colocando-a ao nível da ontologia dos textos. Esta era uma linha de pensamento já muito forte no ensaio de Benjamin (2007: 71-72) a que Derrida se reporta, no qual a noção já acima discutida de “afterlife” do texto traduzido é determinada pelos mecanismos da sua transmissão, capazes de consolidar uma “age of fame”, que poderemos fazer equivaler à fase de consagração em que é atribuído ao texto o rótulo de “clássico”. Uma formulação próxima é a de Steiner (2009: 123).

<sup>48</sup> Traduzo diretamente do original “multiple representation”, proposto por Bolter e Grusin (2000: 44).

valorizados pelo imediatismo da sua percepção. Esse imediatismo procura iludir, por meio de instrumentos de figuração virtual dos objetos, o contexto de mediação em que os mecanismos em causa atuam, tentando, no limite, transmitir uma sensação de realidade mais forte do que a simples *suspension of disbelief* inerente a qualquer pacto de mediação, seja ele de natureza ficcional ou não. Ainda de acordo com Bolter e Grusin (2000: 19), existe, nos novos meios de representação de conteúdos, uma tensão entre esta vontade de projetar o real (não enquanto real, mas enquanto efeito de real artificialmente produzido e como tal conscientemente percebido) e a tendência para multiplicar e tornar ostensivos os instrumentos, tecnológicos ou convencionais, dessa mediação. O processo de representação múltipla cobre, nesta proposta teórica de categorização dos novos *media*, as diferentes aplicações e representações visuais e discursivas compostas por níveis sobrepostos de transmissão ou que exibam, de forma mais ou menos manifesta, a memória dos diferentes mecanismos de mediação através dos quais essas imagens e esses discursos foram sendo veiculados.

O processo de adaptação de clássicos da literatura para crianças e jovens, não sendo uma prática de origem recente nem se fundando, na maioria dos casos, na utilização de recursos tecnológicos avançados, participa, curiosamente, como fenomenologia discursiva, desta tensão entre imediatismo e mediação. Uma vez que é passível de se associar a um conjunto mais vasto de fenómenos de adaptação artística e de circulação de conteúdos entre diferentes formas de expressão, tão frequente na criação estética moderna e contemporânea, a adaptação de obras literárias para públicos jovens partilha com esse universo de representações, por um lado, a vontade manifesta de provocar no seu leitor, por via substitutiva, a *experiência* de fruição da matéria ficcional e literária da obra original, ou seja, de contacto, por interposto discurso, com a contrapartida real de que se apresenta como sucedâneo e, por outro, a exibição do aparato com que é mediada essa matéria, nomeadamente a associação de imagens ao texto adaptado, o destaque gráfico dado a citações do original ou a apresentação de uma moldura narrativa que sirva de motivação extradiegética para a remediação do texto que é alvo de adaptação, que surge, em algumas propostas, encaixado numa estrutura discursiva primária que funciona como suporte mediador.

Segundo Bolter e Grusin (2000: 44), a remediação funciona como dispositivo de transmissão de um meio ou discurso no interior de um outro meio ou discurso, operando o processo a que é dado o nome de *repurposing*, o qual consiste na metamorfose da função cumprida pela representação inicial adentro da nova representação que a recupera. Sendo um processo omnipresente nos atuais sistemas de comunicação, por força da complexidade técnica que lhes é emprestada pelos novos *media*, não deixa de se filiar em práticas artísticas seculares que explicam a multiplicidade de formas em que se pode realizar, quase todas implicando a modificação do meio utilizado a cada nova representação.

Contudo, o último tipo de *repurposing* invocado na tipologia proposta por Bolter e Grusin (2000: 49) contempla processos de reformulação em que o meio de transmissão é preservado ao

efetuar-se a remediação e nos quais, a meu ver, é lícito inscrever a escrita de adaptações de textos literários para um diferente público. Trata-se de um dispositivo de remediação que Bolter e Grusin (2000: 49) consideram de particular fertilidade no caso da literatura, sobretudo por implicar os múltiplos processos de convocação da tradição literária e por integrar práticas de criação em que está continuamente a ser estabelecida uma relação reconstrutiva (logo, metatextual) com um objeto artístico anterior. E este tipo de nexos é, sem dúvida, o que liga umbilicalmente a adaptação ao original a que presta homenagem, pelo que cauciona a associação que acima fiz entre o trabalho de adaptar e o mecanismo da remediação. Na qualidade de *repurposing*, a adaptação faz a remediação da obra que adapta dentro do mesmo meio de comunicação, reconfigurando o seu conteúdo linguístico e literário num veículo de representação culturalmente e discursivamente distinto, mas capaz de evocar a matéria da obra de base para novos fins e para novos recetores, nomeadamente aqueles a quem o acesso à representação original do texto está vedado e para quem a existência da adaptação funciona como remediação em duplo sentido: (i) no sentido que literalmente assume no ensaio de Bolter e Grusin, isto é, como reinstanciação de um discurso no âmbito de um novo discurso que o representa de forma mais ou menos visível enquanto matéria dotada *a priori* de autonomia semiótica; mas também (ii) no sentido de “cura” que em português é atribuído ao vocábulo por convergência etimológica, na medida em que a adaptação procura obviar as dificuldades que sentem perante um determinado original os leitores que, por razões diversas, integram as franjas do sistema literário e não penetram no universo de circulação do clássico ou das obras canónicas cuja fruição depende da posse e da efetiva utilização de uma determinada competência linguística e literária.

Bolter e Grusin (2000: 49) citam um estudo de Steven Holtzman<sup>49</sup> em que o autor refere o traço do processo de *repurposing* que, em termos práticos, mais o aproxima da adaptação. Afirma Holtzman (1997: 15 *apud* Bolter e Grusin 2000: 49) que “[r]epurposing is a transitional step that allows us to get a secure footing on unfamiliar terrain”. Trata-se de uma excelente metáfora para a figuração do papel mediador que a adaptação para si reivindica, como discurso e como mecanismo ancilar de afirmação canónica de uma obra reconhecida, e para a descrição do objetivo fundamental que funcionalmente lhe é cometido nos contextos de escolarização e formação de leitores em que se inscreve o seu circuito de consumo e a que na prática se limita o seu raio de disseminação, que existe, segundo os ditames do cânone, para sublinhar, mas nunca para suplantar, a estabilidade e a iterabilidade de um texto a que se reconhece um lastro histórico que a natureza transitória, provisória e estritamente *ad hoc* da adaptação não granjeia para si<sup>50</sup>. Está em causa um processo de

---

<sup>49</sup> Trata-se do estudo *Digital Mosaics. The Aesthetics of Cyberspace* (Nova Iorque, Simon and Schuster, 1997).

<sup>50</sup> Encontra-se em Derrida (1992: 64) a explicação desta associação: “We have available contextual elements of great stability (not natural, universal and immutable but fairly stable, and thus also destabilizable) which, through linguistic competence, through the experience of the proper name, of family structures which are still analogous ones, etc., allow reading transformation, transposition, etc. There is a possible play, with regulated gaps and interpretative transformations. But this play would not be possible without the iterability which both repeats the same and – by

*trade-off* em que os ganhos mútuos trazidos a ambos os textos pelo processo de mediação que intimamente os associa justificam plenamente as eventuais perdas (de autenticidade artística, de grandeza estética, desde logo) que uma visão mais essencialista ou menos atenta à dimensão institucional do fenómeno literário assacaria a um processo de mediação como este, ainda que dele derive, estou em crer, alguma da vitalidade que, em contexto educativo pelo menos, continua a caracterizar os textos maiores que o *curriculum* escolar preserva e a memória coletiva continua a reconhecer.

## 2. ... na esfera do (para)literário

Se estes são os três estribos teóricos com que me parece possível sustentar epistemologicamente a adaptação como modalidade discursiva, terão de ser encontrados noutros terrenos de reflexão os elementos que permitem desenhar o enquadramento da adaptação enquanto objeto literário ou paraliterário produzido e recebido dentro de um particular domínio cultural. Partindo do princípio, formulado por Charles Morris, de que todos os processos de semiose, incluindo a semiose estética, envolvem, para que possam ser considerados fenómenos de comunicação, uma dimensão pragmática que se consubstancia na relação do texto com os seus intérpretes e que estes podem, *in abstracto*, ser entendidos como a comunidade heteróclita, às vezes quase gasosa, dos recetores em cujo horizonte de expectativas, no vocabulário de Hans Robert Jauss, cabe a fruição desse mesmo texto, faz sentido, numa interpelação ao conceito de adaptação, inquirir os domínios da produção e da receção literárias em cujos campos de reflexão se podem obter respostas para o entendimento do estatuto literário (ou não) que pode ser atribuído a este tipo de realizações textuais. E, no meu entendimento, são três os domínios em que se afigura pertinente enquadrar essa reflexão: a **cultura de massas**, a **literatura infantil** e o universo da ficção dirigida a um público compósito, em termos etários, a que a crítica anglo-saxónica recentemente aplicou a denominação “**crossover fiction**”.

### 2.1. A adaptação como objeto da literatura de massas

Perspetivar a adaptação no âmbito da cultura de massas implica considerá-la, enquanto objeto de análise, segundo uma ótica eminentemente sociológica. Com efeito, é possível entender a adaptação como um dos produtos da cultura massificada que se desenvolveram a partir das grandes transformações económicas e sociais que, na sequência da Revolução Industrial, resultaram da

---

repetition itself – introduces into it what we call in French the *jeu* [“play,” “give,”], not simply in the sense of the ludic, but also in the sense of that which, by the spacing between the pieces of an apparatus, allows for movement and articulation – which is to say for history, for better or for worse”. Em relação à existência histórica da obra adaptada, podemos ver a adaptação como forma de repetição, de mediação ao serviço da estabilidade fundamental do estatuto canónico a preservar.

confluência de condições históricas e civilizacionais que alteraram as estruturas culturais do Ocidente. Fenómenos como o desenvolvimento das cidades, o êxodo rural a ele associado, a democratização dos bens culturais, o alargamento da escolaridade e a expansão generalizada de múltiplos dispositivos de difusão e reprodução técnica desses mesmos bens<sup>51</sup> promoveram, ao longo do século XX, a formação de uma “universal literacy” que, segundo Clement Greenberg (1964: 102), foi responsável pela revisão da clivagem secular entre cultura erudita e cultura genuinamente popular (“folk”), substituída, desde então, por uma nova oposição, desta vez entre cultura erudita e cultura de massas. Esta revisão alterou profundamente o equilíbrio de forças mantido entre os diferentes níveis e representações culturais em presença nas sociedades ocidentais modernas (a começar, desde logo, pela norte-americana), o que, em parte, se deveu ao facto de a cultura de massas não possuir raízes próprias em que sustentar as suas produções, as quais, na sua maioria, consistem em *Ersatzen*, em vulgarizações apressadas, muitas vezes desfiguradas, das obras do patamar cultural a que institucionalmente está atribuído o monopólio dos padrões de bom gosto e da promoção social que lhes anda associado, ou seja, a cultura erudita<sup>52</sup>. É, portanto, legítimo conceber a cultura de massas como o resultado da mobilização de práticas muito próprias e eficazes de adaptação de bens de uma esfera cultural e artística diversa, mas com a qual mantém um diálogo tão próximo quanto complexo, sobretudo por determinar o relacionamento entre bens culturais sujeitos a uma categorização estética que funciona como instrumento de marcação valorativa de hábitos e comportamentos, na medida em que procede a uma localização objetiva de produtos simbólicos numa escala socialmente assumida como hierárquica.

À noção de valor estético está, portanto, reservado um papel crítico na definição de literatura de massas, um conceito cuja validade decorre, em grande parte, da função judicativa subjacente à sua utilização como rótulo. E trata-se de um rótulo cuja capacidade descritiva e classificativa se exerce mais sobre o conjunto dos recetores de uma determinada série de produtos do que sobre a natureza intrínseca desses produtos, cuja identidade parece constituir-se por refluxo dos valores assumidos ou imputados à sua audiência. É por isso que Herbert Gans (1974: 62) afirma que a cultura de massas é “user-oriented”, uma declaração de que mais tarde extrairei outras conclusões, mas que para já serve para atestar a dependência da categoria estética em pauta em relação ao seu domínio de receção ou, mais propriamente, de consumo. Gera-se, deste modo, uma forma nova de

---

<sup>51</sup> Sobre o impacto da generalização dos meios de reprodução técnica da obra de arte é sempre de ter em conta o incontornável ensaio “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” em que Walter Benjamin (1969: 234 e 239) estabelece estreitas ligações entre a implantação dos instrumentos de reprodução técnica das obras de arte e a existência – ou a formação concomitante – de uma resposta social em massa ao novo estatuto associado aos bens culturais. Nos trechos a que me refiro nesta nota, Benjamin fala do condicionamento da resposta individual à obra de arte no contexto da receção em massa e da afirmação da quantidade e da participação como fatores críticos na modificação que se verificou, com a reprodução mecânica, na relação entre o recetor e a obra. Estas questões, colocadas pelo ensaísta alemão em 1936 – data da publicação original do ensaio, – mantêm ainda hoje toda a sua pertinência e atualidade.

<sup>52</sup> Gilbert Seldes (1964: 82) procede a uma descrição desta deriva, definindo liminarmente a cultura de massas como “vulgarised reflection of high culture”.



implicação do público no texto que, ao mesmo tempo que afeta o estatuto estético deste último, também altera radicalmente a imagem do seu autor, que deixa de ser entendido como entidade investida de uma capacidade criativa que o distingue do homem comum para ser considerado um produtor de bens marcados por uma descartabilidade que atinge, tanto ou mais que qualquer dos outros intervenientes no processo, a entidade autoral<sup>53</sup>. A adaptação é particularmente sintomática deste fenómeno típico da cultura de massas, pois trata-se de uma modalidade textual que muitas vezes circula e ganha aceitação no mercado massificado sem que a figura do adaptador (como sucede à generalidade dos “tradutores” *lato sensu*) retenha, pelo menos numa primeira fase, uma parte significativa de reconhecimento autoral, que é quase totalmente absorvido pelo criador da obra original, por um curioso processo de refração canónica sobre o qual me pronunciei na secção 1.2. A lógica de substituição em que a literatura de massas funciona em relação à literatura erudita – e que, em meu entender, a adaptação replica em relação ao texto original de que deriva – opera uma transformação discursiva que não está interessada em rever o contexto de receção original da matéria literária. Ou seja, quem lê, por exemplo, uma adaptação d’*Os Lusíadas* procura extrair desse exercício uma experiência de leitura d’*Os Lusíadas*, sem que a adaptação ganhe, no processo, um estatuto textual que supere o de meio facilitador ou de veículo, não de objeto estético reconhecido como obra *per se*. Herbert Gans (1974: 110) emprega, com propriedade, o verbo *borrow* para se referir a esta sublimação que caracteriza a fruição dos bens que a cultura de massas disponibiliza ao seu público, na medida em que está em causa, no caso específico da literatura, um ato de leitura que, servindo-se de um sucedâneo, de um objeto modificado<sup>54</sup>, promete ao consumidor, através de uma operação de empréstimo a baixo custo e com uma reduzida taxa de esforço, a capitalização de uma experiência literária que não é efetivamente fruída, mas que é sentida e até verbalizada como tal por quem a realiza.

O processo de leitura que conforma a circulação e a promoção dos textos da literatura de massas assenta numa lógica de mercado que, como referiu Pierre Bourdieu (1987: 104), procura cobrir as necessidades de consumo cultural de um público impessoal e anónimo que encontra, em produtos como a adaptação, vias de acesso facilitado a bens e valores simbólicos que de outra forma lhe estariam vedados e que a escola, ainda que massificada, e a convivência social por ela pautada continuam a caucionar enquanto instrumentos de legitimação e de reconhecimento na comunidade. Bourdieu (1987: 140) refere-se em concreto ao papel cumprido pelos objetos que integra naquilo a que chama de “cultura símile” e a que pertencem as obras de divulgação e vulgarização literária em que podemos facilmente incluir as adaptações de clássicos. Segundo Bourdieu, ao consumo deste tipo de produtos subjaz um móbil de reconhecimento social e de aspiração a um patamar superior de

---

<sup>53</sup> Ver, a propósito da situação da literatura e dos seus autores no quadro das relações sociais de produção, as considerações tecidas por Walter Benjamin (1986: 222).

<sup>54</sup> Uma categoria de produtos disponíveis no domínio público que correspondem, segundo Gans (1974: 150), a uma “lower middle adaptation” da arte apreciada ou, no mínimo, consumida pelas “high and upper-middle classes”.

cultura, assim definido, em grande medida, pela formatação que lhe é dada pela agenda da instituição escolar.

Podemos, por um prisma mais luminoso e promissor, associar os veículos de promoção da cultura erudita no seio da cultura de massas aos desígnios democratizantes do modelo humanista proposto por Edward Said (2004: 28), defensor da urgência de uma mudança no modo conservador de olhar para a tradição cultural ocidental, fazendo-a conviver com outras representações e sujeitando-a, bem como os seus clássicos, a processos de releitura e revisão que dessacralizem e libertem das certezas instaladas as obras e os textos, autorizando reinterpretações e reformulações que sirvam os cidadãos do nosso tempo e os domínios particulares de cultura em que se possam situar, os quais se encontram inextricavelmente articulados no panorama globalizado com que nos confrontamos. Não será de todo descabido contar as obras de vulgarização literária e, em particular, as adaptações entre os mecanismos recrutáveis para esse serviço cívico de democratização do saber que Said reputa como necessário para uma redefinição premente de humanismo:

In my understanding of its relevance today, humanism is not a way of consolidating and affirming what “we” have always known and felt, but rather a means of questioning, upsetting, and *reformulating* so much of what is presented to us as commodified, packaged, uncontroversial, and uncritically codified certainties, including those contained in the masterpieces herded under the rubric of “the classics” (Said 2004: 28, *italico meu*).

É também importante notar que, em função da forte associação que desde cedo se verificou entre a expansão da cultura de massas e a disponibilização dos meios tecnológicos que a tornavam facilmente acessível – algo que Walter Benjamin intuiu desde cedo –, se foram multiplicando as formas pelas quais se tornou possível a conversão das produções eruditas em objetos de consumo fácil e massificado. O cinema, o teatro (de vocação popular, sobretudo musical), a rádio, a banda desenhada, a televisão (sobretudo com produtos desenhados especificamente para a exibição de ficção, como telefilmes, séries baseadas em obras literárias incontornáveis e programas de entretenimento com intuito formativo vocacionados para o público infantil) são meios de difusão a cujo meteórico crescimento e a cujo impacto ao longo de todo o século XX não foi alheio o facto de neles se terem realizado sistematicamente exercícios de adaptação de obras da cultura erudita, nomeadamente da literatura e dos seus clássicos. Também por esta via me parece inteiramente pertinente colocar como hipótese operatória o entendimento da adaptação dos clássicos da literatura para jovens como mecanismo de vulgarização de obras de estatuto erudito que, por razões de vária ordem, de que não andarão longe o interesse escolar e a modificação dos hábitos e competências de leitura dos mais jovens face à dispersão do seu interesse pelos novos meios de comunicação, interessa preservar institucionalmente no património cultural e identitário da comunidade, o que só será viável e eficaz lançando mão dos instrumentos que atingem o maior número de destinatários,

ou seja, mediante a produção de bens culturais dirigidos às massas. Neste caso particular, o livro – um meio de fácil produção, distribuição e acesso ao qual é imediatamente franqueado o universo da escola – assume-se como mecanismo preferencial de difusão, na medida em que, ao preservar o veículo primitivo de transmissão do original, consegue manter o prestígio cultural associado ao formato impresso, o que não é despiciendo quando está em causa um processo de leitura e receção de obras que invoca finalidades educativas fortes e procura caução curricular e institucional para a sua difusão.

Independentemente desses desígnios, ao servirem-se da simplificação dos conteúdos e da linguagem, da colagem aos estereótipos do imaginário narrativo popular e de estratégias – como a ilustração – que atenuam a densidade do discurso e permitem superar os obstáculos colocados pela leitura convencional, estas adaptações fornecem uma versão reduzida da obra erudita de que partem, operando um empréstimo que, ao nível do debate em torno da cultura popular, ocasionou a polarização das posições dos críticos, havendo os que, como Herbert Gans (1974: 110), veem nessa transformação a facilitação de bens de outro modo inacessíveis a um determinado patamar cultural, e os que, no outro extremo, como Ruth Stein (1966: 1160) e Ernest Van den Haag, a encaram como um exercício ruinoso de corrupção, mutilação ou condensação das obras originais<sup>55</sup>. Importa, pois, averiguar que reflexões têm sido produzidas num e noutra destes dois pólos para que desse exercício resulte, como síntese, uma objetiva consideração do valor estético e funcional que efetivamente é atribuível a um produto decorrente de um processo de produção tão específico e inserido num contexto de difusão tão próprio como o que aqui está em discussão.

Um dos grandes trunfos dos produtos da cultura de massas que é particularmente mobilizado pelas adaptações de obras importadas da cultura erudita é, segundo Clement Greenberg (1964: 102) e Herbert Gans (1974: 57), a sua “availability”, que é, a meu ver, dupla, visto que não só diz respeito à natureza física e económica do produto em si, de acordo com o que já acima referi, como também contamina o objeto cultural erudito de que deriva, uma obra nem sempre disponível ou assimilável por um público alargado e que, deste modo, lhe é apresentada sob um formato “available”. Por este processo há matéria literária, particularmente narrativa, que acaba, num registo empobrecido e esvaziado de profundidade estética, é certo, por ser assimilada por uma esfera insuspeitada de recetores, gerando um fenómeno de leitura de que se poderão, em teoria, esperar efeitos de cativação para os textos em tudo filiáveis nas grandes finalidades educativas do ensino e da divulgação cultural.

Estes méritos, redutíveis, em termos gerais, à capacidade disseminativa que o sistema de produção de cultura para as massas consegue associar a material artístico de prestígio de que não se espera, em versão intocada, um alastramento para além das franjas cultas do público leitor – e a que

---

<sup>55</sup> “Works are cut, condensed, simplified and rewritten until all possibilities of unfamiliar or esthetic experience are strained out” (Van den Haag 1964: 525).

foram sensíveis estudiosos como Jacinto do Prado Coelho (1980: 18) –, não permitem ocultar um certo lado perverso a que são sobretudo sensíveis os críticos da massificação da obra de arte, que lançam aos promotores e aos instrumentos da sua vulgarização acusações de violentação a que, sob um ponto de vista ético e estético, é necessário reconhecer fundamento. Começemos pelo próprio Greenberg (1964: 103), que, embora se mostre sensível à capacidade manifestada pela cultura de massas para fixar e se apropriar da tradição erudita para a vazar no seu sistema produtivo com um putativo efeito de captação de interesses, afirma que esse hipotético benefício é pouco mais do que colateral. Visto que, quando se trata de cultura de massas, a tônica é colocada na disponibilização de objetos capazes de oferecer diversão ligeira, dotada de um padrão reconhecível e de fácil digestibilidade, não é possível, segundo Greenberg, que tal desígnio se obtenha, quando o ponto de partida é uma obra erudita, sem que esta seja instrumentalizada em nome das finalidades a que o *Kitsch* se destina. A reserva cultural de prestígio que a produção erudita constitui funciona como acumulador de material inexaurível em que a literatura de massas colhe a matéria-prima que transforma nos produtos com que abastece um mercado de bens culturais perecíveis, incapazes de resistir à alteração morfológica ou contextual dos fatores em que se enquadra a sua utilização, a começar pelos hábitos dos consumidores e pelos seus interesses e referências culturais, cada vez mais movediços, plurais e efêmeros. A transformação veloz dos conteúdos propostos pela cultura de massas rege-se por princípios em inteiro contraste com os do universo do cânone, que vai admitindo pequenas acomodações internas dos lugares nele integrados como forma de melhor consolidar e prolongar a sua composição. E os périplos feitos por tantas obras canónicas no domínio da cultura de massas sob a forma de adaptação mais não são do que mecanismos dessa consolidação e desse prolongamento. Porém, ao olhar de autores como Ernest van den Haag (1964: 524), a alteração funcional que o processo induz nas obras originais inflige lesões inaceitáveis à sua integridade estética, que não é salvaguardada quando ocorre a intervenção adaptativa, seja ela uma transposição intra- ou intersemiótica. Van den Haag (1964: 525) não acompanha sequer as contemplações de Clement Greenberg e de Herbert Gans acerca da capacidade disseminativa e pedagógica que os produtos em pauta podem exercer relativamente aos bens da produção erudita, considerando que nenhum objeto cultural resultante da adulteração, corrupção, mutilação ou condensação de outro poderá estimular o interesse de terceiros pelo que destruiu. Van den Haag, ao mesmo tempo que responsabiliza a cultura de massas pela degradação dos padrões de consumo cultural, nega-lhe – como consequência – qualquer capacidade de chamar pacificamente o seu público a um *compelle intrare* no universo erudito, do qual vai estando, pelo contrário, cada vez mais distante e alheado, alienado porventura.

Verificamos, portanto, que, independentemente da apreciação valorativa a que são submetidos pela crítica os exercícios adaptativos realizados pela literatura de massas a partir de obras eruditas, é consensual que tal prática assenta na alteração funcional dos originais, modificados

segundo as condições de recepção impostas pela natureza do novo público. O contexto de mediação do produto adaptado assume, por conseguinte, um papel central, forçando-o, naturalmente, a um regime de circulação e leitura “user-” ou “target-oriented”, o que não só sublinha a sua íntima aproximação ao funcionamento discursivo da tradução (Charlotte Frei 2002: 51), como sobretudo comprova que os fundamentos da sua produção e do seu consumo são os da cultura de massas, de acordo com a descrição que deles nos faz Herbert J. Gans:

High culture is creator-oriented and its aesthetics and its principles of criticism are based on this orientation (...). The popular arts are, on the whole, *user-oriented*, and exist to satisfy audience values and wishes (Gans 1974: 62).

Enquanto contexto principal de recepção de clássicos adaptados, a escola atual contribui também decisivamente para esta orientação genérica, na medida em que os produtores deste tipo de textos terão de atender aos interesses, necessidades e inclinações do público alargado e massificado que o universo escolar comporta, sobretudo nos segmentos do ensino obrigatório em que o recurso a estes produtos é mais frequente. Não é de estranhar, portanto, que as adaptações de clássicos para jovens, sobretudo as mais recentes, apostem em elementos com acolhimento garantido entre os recetores a que expressamente se destinam, como sejam a utilização crescente da imagem ao lado do texto e uma estruturação da narrativa que ponha em evidência os elementos diegéticos que a ficção literária consumida pelas massas privilegia, como sejam a existência de um herói modelar e aglomerador da ação, a sucessão de peripécias e aventuras e a hipertrofia dos elementos dinâmicos da intriga. Estas escolhas fazem com que a escrita destas adaptações consista, até certo ponto, numa transformação de obras eruditas em réplicas de produtos inscritos no imaginário popular em que são sobretudo férteis universos de criação estética como o cinema, a banda desenhada e a televisão. Esta revisão do campo original de recepção da obra, decretada pela constituição do novo público, tem implicações para o texto que derivam da sua extração cultural e de outros traços caracterizadores que lhe andam associados, nomeadamente o nível etário, que se reveste de uma importância crucial no universo de que aqui me ocupo. E esta segunda determinação funcional decorrente da natureza do público recetor sobre a adaptação obriga-nos a pensá-la enquanto componente da literatura para crianças.

## **2.2. A adaptação como objeto da literatura para crianças e jovens**

A deslocação do foco da minha análise de um campo de reflexão centrado na literatura de massas para o território da literatura infantil e juvenil só em parte justifica a abertura de uma nova alínea. Efetivamente, os pontos de confluência e de interpenetração entre estes dois universos são decisivos, havendo posições assumidas por especialistas de cada uma destas áreas que sublinham

amplas zonas de sobreposição a que é necessário estarmos atentos, sobretudo ao compulsarmos um objeto como a adaptação, que parece integrar-se em ambos os domínios e corroborar, portanto, a sua natureza complanar. Segundo Américo António Lindeza Diogo (1994: 29), a relação que existe entre a literatura de massas e a literatura infantil é uma relação de inclusão, propiciada pelas profundas alterações nos perfis de consumo cultural que se verificaram a partir de finais do século XIX e durante todo o século XX, que acabaram por afetar os mecanismos tradicionais de produção e receção de muitos bens culturais, necessariamente modificados por passarem (ou para poderem passar) a integrar um mercado mais alargado e assente na veiculação de estereótipos. E a literatura infantil não terá passado incólume a essas transformações:

A produção para a infância integra, de facto e de direito, a produção para as massas: para um conjunto de consumidores, onde, como se sabe, as diferenças de origem, de classe, de gosto ou de idade deixaram de ser inteiramente pertinentes. Com efeito, este tempo de universalização do leitor infantil é também o tempo onde a leitura perdeu imenso terreno face a outros *media*; e, mais notoriamente, face à televisão (Diogo 1994: 29).

Estas considerações apontam dois diferentes motivos para a relação de inclusão que explicitam. A primeira prende-se com o facto de a literatura infantil ser um dos terrenos em que mais visível se torna o nivelamento que a cultura de massas impõe ao seu público como forma de garantir a sua amplidão e a sua transversalidade. Ao constituir-se como domínio específico de consumo literário, a literatura infantil elege um destinatário homogéneo artificialmente conceptualizado na ideia de criança, replicando a forma como, segundo Dwight Macdonald (1964: 66), a cultura de massas neutraliza as diferenças individuais e etárias da sua audiência<sup>56</sup>, congregável em função da “universal literacy”, que constitui, para Clement Greenberg (1964: 102), a base de sustentação que permitiu, acima de qualquer outro fator, a massificação cultural e tornou necessários, acrescentaria eu, produtos como a adaptação. Em segundo lugar, as afirmações de Américo António Lindeza Diogo são importantes também por abordarem a reconfiguração da noção de criança que está na base do campo de conceptualização da natureza literária dos clássicos adaptados, visto que só essa reconfiguração poderia gerar necessidades de leitura como aquelas a que vêm responder obras como as que são o objeto desta tese.

Mais do que simplesmente ilustrar uma interseção entre o domínio da literatura de massas e o da literatura infantil e juvenil, a adaptação parece sobretudo funcionar como mecanismo partilhado por ambas, acionado sempre que está em jogo a assimilação de objetos da literatura erudita no seu campo de receção. Tal como a cultura de massas se apoderou de referentes literários

---

<sup>56</sup> Segundo Dwight Macdonald, a cultura de massas pressupõe uma sobreposição dos interesses dos consumidores mais velhos e mais novos, mediante um processo de mútua cedência. O que se propõe é um conjunto vasto de produtos de assimilação fácil e ampla capacidade de sedução, características que facilmente reconhecemos aos dois domínios em análise.

canônicos para engrossar e atribuir conteúdo reconhecível e apelativo às formas de expressão que integram o seu universo – como sucedeu no cinema, na banda desenhada e na televisão –, também a literatura infantil e juvenil encontrou na adaptação um mecanismo rentável de alargamento de repertório e de captação de público, conseguidos através da mediação adulta, que vê nos produtos adaptados uma forma eficaz de transmissão de referências estéticas e valores literários da esfera adulta que interessa, por todos os meios, ver reproduzidos juntos das gerações mais novas. Quando Peter Hunt (1991: 6) emprega os adjetivos “simple” e “popular” para caracterizar a literatura infantil tendo por fundamento o público a que se destina, coloca-nos perante um retrato que, embora aparentemente superficial e reducionista, encontra o seu estribo em análises mais sólidas, que identificam com nitidez as estreitas ligações da literatura infantil à cultura de massas. Boa parte dessas ligações é sustida pela partilha de estratégias de composição narrativa dos textos, das quais Perry Nodelman (2008: 216 e 266) procedeu a um elenco exaustivo<sup>57</sup>. O mais interessante é que, se aceitarmos como válidas as conclusões a que chegou Zohar Shavit (2003: 155-178), esses traços são *grosso modo* aqueles que a adaptação, enquanto modalidade específica de tradução de obras canônicas para o público infantil, escolhe para se estruturar narrativamente<sup>58</sup>. Esta observação parece-me, para já, dotada de capacidade explicativa suficiente para reconhecer à adaptação o estatuto de instrumento de transferência entre patamares diferenciados do polissistema literário, na medida em que a sua intervenção no percurso de uma obra literária, seja para a converter num livro para crianças, seja para a transformar num produto de consumo massificado por parte de um público adulto, altera o seu lugar no sistema, reposicionando-a, em qualquer dos casos, em zonas exteriores ao cânone.

Felicity Hughes (1990: 79-81) propõe uma explicação histórica para esta interpenetração, na medida em que coloca o alargamento da literacia e os esforços de escolarização na gênese de dois fenómenos que considera convergentes: por um lado, a transformação do romance que se verificou na passagem do século XIX para o século XX, segundo a qual a afirmação da arte romanesca (que poderíamos, com alguma segurança, fazer coincidir com a *great tradition* levisiana) terá implicado uma rutura com o estigma da menoridade estética que a filiação burguesa e a vocação pedagógica e edificante parecia impor-lhe; por outro lado, que é consequência do primeiro, o desenvolvimento

---

<sup>57</sup> Perry Nodelman começa por apresentar, como principais traços discursivos comuns à ficção destinada ao público infantil e à ficção enquadrável na literatura de massas, a aposta na ação narrativa como elemento de suporte das histórias e a quase inexistência de segmentos descritivos das personagens, do tempo ou da época em que essa ação se enquadra. No capítulo em que empreende uma aturada caracterização genológica da literatura infantil (“The Genre in the Field”, pp. 245-341), Perry Nodelman, tendo por base os contributos teóricos de Maria Nikolajeva e de John G. Cawelti, isola outros pontos de aproximação, dos quais a própria autora destaca a dependência de padrões narrativos fixos, a criação de personagens em que se repercutem esquemas reconhecíveis e previsíveis de comportamento, a proliferação de fórmulas convencionais e a reprodução de arquétipos narrativos, entre os quais pontua a figura de um herói tendencialmente individualizado e estruturador da sequência dos acontecimentos relatados (cf. p. 266).

<sup>58</sup> As conclusões extraídas por Zohar Shavit (2003: 158-160) apoiam-se no estudo de dois casos paradigmáticos da adaptação de obras destinadas originalmente a adultos para o público infantil e juvenil, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe e *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, cuja longa exposição a processos de releitura, reescrita e remediação é recenseada no mesmo capítulo.

paralelo e coetâneo de uma literatura infantil nos moldes em que hoje a entendemos, isto é, como campo de produção e recepção de ficção literária distinto daquele em que circula e é promovida a literatura dita *séria*, isto é, dirigida a um público adulto e de elite. Esta coincidência resultou, segundo Felicity Hughes (1990: 79), na exclusão dos textos destinados aos mais novos da literatura no sentido prestigiado do termo, forçados assim a integrar o amplo continente da literatura dirigida às massas que começava, por esta época, a ganhar expressão cultural. Ensaio publicado em finais do século XIX, de que Felicity Hughes (1990: 76) destaca *Literature at Nurse or Circulating Morals* (1885) de George Moore e, acima de tudo, o importante “The Fortune of the Novel” escrito por Henry James em 1899, procuram distanciar em absoluto o romance “literário” da vulgaridade estética a que é reduzida a condição da ficção produzida para leitura generalizada, a que desde logo são associados sintagmas como “industry”, “commercial success” e “declining standards”, deixando clara a necessidade de circunscrever dentro de limites definidos pelo critério do (mau) gosto e da facilidade frutiva os produtos dirigidos ao público feminino e ao público infantil, explicitamente unificados sob o rótulo “reader irreflective and uncritical” (James 1899 *apud* Felicity Hughes 1990: 76). Resulta colateralmente deste processo a abertura de um amplo caminho para o florescimento da adaptação, que cedo se afirmará como um dos mecanismos capazes de estabelecer canais de comunicação entre os dois divergentes universos de criação literária criados por esta cisão.

Outros teóricos têm desta aproximação entre o campo da literatura infantil e o campo da literatura de massas uma visão mais conciliadora, mesmo quando a colocam numa perspetiva histórica que não contradita a que é esboçada por Felicity Hughes. É o que sucede com Aguiar e Silva (1981: 13) e com Ana Maria Machado (2002: 50), que encontram nessa concomitância, acima de tudo, a mobilização de estratégias mútuas de captação de público, o que passará, antes de mais, pela preferência por uma mesma *dispositio* narrativa e pelo apego a um universo temático comum. No mesmo sentido se pronuncia Juan Cervera (1992: 177) quando discute as razões que explicam o fascínio das crianças pela imagem e pelos produtos que, como a banda desenhada, a integram. Essas razões são exatamente as mesmas com que é possível justificar a extrema popularidade que a banda desenhada conheceu enquanto funcionou, no domínio da cultura de massas, como o objeto que de forma mais acessível e eficaz disponibilizava matéria narrativa graficamente associada à imagem. Curiosamente, ou não, também no campo específico da banda desenhada a adaptação de obras literárias do registo erudito se revelou desde cedo um meio insubstituível de promoção dos títulos e de fidelização de leitores, tendo funcionado, segundo Rocco Versaci (2008: 183), como um inesgotável suporte para a longa existência de séries de sucesso como *Classics Illustrated*, editada nos Estados Unidos quase ininterruptamente durante trinta anos<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> A famosa série norte-americana de banda desenhada *Classics Illustrated*, iniciada pelo editor Albert Lewis Kanter na Elliot Publishing Company, incluiu 169 números, publicados entre 1941 e 1971.



Verificada a assídua presença da adaptação neste campo vasto de produção literária em que a literatura infantil parece, portanto, encaixar-se, interessa examinar de que forma e por que vias uma adaptação literária se apresenta e se comporta como um produto destinado à leitura na infância e na adolescência, o que implica averiguar os traços que a adaptação assume para ser recebida de forma mais ou menos *natural* pelo público particular desse segmento da escrita literária. Essa naturalidade parece-me, antes de mais, decorrer do facto de a literatura infantil, na sua generalidade, e de a adaptação, enquanto produto específico nela integrável, estarem associadas a um mesmo património genético, na medida em que a eclosão de ambas está historicamente vinculada a um mesmo contexto social, cultural e literário, em parte coincidente com a narrativa produzida por Felicity Hughes no seu ensaio de 1978. O conceito de literatura infantil só se tornou viável quando a ideia de criança, historicamente muito fluida e instável, como refere Peter Hunt (1991: 60), foi investida de alguma da especificidade que hoje lhe é reconhecida. Historiadores como Philippe Ariès (1988: 191) e teóricos da literatura infantil como Zohar Shavit (2003: 23) são unânimes em situar na passagem do século XVII para o século XVIII a transformação que introduziu na noção de infância os caracteres que ainda hoje a definem e em cuja etiologia terão sido preponderantes, no contexto europeu, a estruturação de sistemas educativos com alguma capacidade de abrangência populacional e o desenvolvimento, ainda que incipiente, de mercados para a atividade da leitura que paralelamente se foi consolidando nos hábitos dos estratos sociais mais favorecidos.

A criação de hábitos de leitura em idade escolar, sendo reflexo da libertação das crianças do exercício das tarefas até aí comumente partilhadas com a população adulta, gerou uma necessidade premente de produtos que se adequassem à faixa etária dos novos leitores, cuja formação estava obviamente condicionada por ditames morais, éticos, religiosos e estéticos muito rígidos, alguns deles ainda hoje vigentes. Esta observação permite-me, desde já e antes de mais, reequacionar as conclusões de Felicity Hughes segundo uma lógica inversa: se a polarização dos mundos adulto e infantil que se foi acentuando a partir de finais do século XVII obrigou à especialização de uma secção da produção literária, orientando-a concretamente para o público infantil, para o qual a manutenção de um mercado de leituras sincrético e partilhado com o dos leitores adultos corresponderia a um cenário social e moralmente inaceitável, é lícito sugerir que terá partido do segmento da escrita para a infância a iniciativa de procura de um campo próprio de afirmação e funcionamento institucional (desde logo associado à escola) como forma de diferenciação do universo estético da literatura adulta, cuja demarcação de território expressa em posições críticas como a de Henry James poderá ser então entendida como reação ressentida à autonomização, nessa fase já irreversível, do campo da literatura infantil. Tony Watkins (1999: 33), Peter Hunt (1994: 27-28) e Américo António Lindeza Diogo (1994: 13 ss.), ao mesmo tempo que descrevem as contingências com que historicamente se foi constituindo a ideia de criança, reconhecem ao contexto escolar que em grande parte circunscreve a ocorrência da leitura nesta

faixa etária um papel unificador e estabilizador de uma ideia de literatura adequada para essa nova categoria de leitor. E é a configuração particular que a leitura enquanto atividade apropriada para os mais novos recebe da moldura escolar que explica a gênese paralela do fenómeno da adaptação literária, que aparecia como forma ideal de mediar o acesso a textos que razões fortes impediam de ser fruídos pelo público recém-constituído, na sua maioria de extração burguesa e amplamente condicionado nas suas escolhas por valores morais e religiosos muito rigorosos e conservadores. Não é, portanto, de admirar que esta época tenha visto frutificar e multiplicar-se um movimento generalizado de adaptação de obras literárias expressamente destinado à satisfação e à formação deste novo público. O trabalho de depuração e simplificação dos clássicos *ad usum delphini* empreendido por Bossuet e Huet em finais do século XVII foi o modelo a partir do qual se configurou um filão de edições modificadas de obras para adultos a cujo conteúdo, depois de devidamente expurgado, interessava, especialmente por razões pedagógicas, expor o público infantil. Obras como *El amigo de los niños* (1784) de Arnaldo Berquín, as adaptações dos *Kinder- und Hausmärchen* pelos irmãos Grimm (publicadas em 1823) e a reescrita para leitura familiar das peças de Shakespeare por Thomas Bowdler publicada em 1807 e reeditada em versão ampliada em 1818<sup>60</sup> são exemplos definitivos de uma prática adaptativa que consistia sobretudo em expurgar das obras os episódios, os acontecimentos e os elementos textuais considerados licenciosos ou suscetíveis de lesar o pudor e os princípios morais de um segmento do público leitor que interessava formar em estrita obediência aos códigos vigentes.

De algum modo, como sugere Zohar Shavit (2003: 41-42), os critérios de adaptação aplicados pelos irmãos Grimm aos *Kinder- und Hausmärchen* representam já um ponto de viragem em relação ao modelo bowdleriano, pois neles é já determinante a intervenção da conceção romântica de criança, que, diz-nos Rita Ghesquiere (2006: 23), radicaliza a interpretação angelical, frágil e cândida do universo infantil, para cujo serviço se começava a propor um *corpus* de leituras a que a adaptação já não podia dar uma resposta cabal. A adaptação de literatura adulta mostrava-se incapaz de fornecer todo o caudal de fantasia julgado fundamental para alimentar o imaginário das crianças, o que abriu caminho ao florescimento da criação literária expressamente dirigida ao consumo infantil, como hoje ainda a conhecemos, o que não deixou incólume o próprio domínio da adaptação, que também se foi soltando dos ditames morais e didáticos que a guiavam e deixou contaminar os seus mecanismos de mediação pelas preocupações de natureza estética e artística com que a literatura infantil autonomizada do cânone adulto se começou a preocupar a partir de meados do século XIX.

---

<sup>60</sup> É de todo o interesse reproduzir aqui o título completo atribuído por Bowdler à sua obra, por nele transparecer o intuito perfectivo e moralizador que caracteriza a generalidade das adaptações produzidas nesta fase de estreita associação entre a aprendizagem da leitura e o código moral e religioso em que os sistemas educativos assentavam: *The Family Shakspeare: in which nothing is added to the original Text: but those words and expressions are omitted which cannot with propriety be read aloud in a Family. By Thomas Bowdler, Esq[ui]re*].

E são exatamente estas preocupações que permitem estabelecer uma segunda linha de contacto entre a adaptação e o universo da literatura infantil, uma vez que foi precisamente por força das modulações impostas ao conceito de criança a partir da época romântica que a adaptação passou a partilhar com a literatura infantil, entendida genericamente, a pesquisa de uma dicção adequada à especificidade do leitor implícito<sup>61</sup> que a ambas subjaz. São reconhecidos à criança o exercício de um poder seletivo sobre os livros disponíveis e a capacidade de se afirmar como recetora ativa das obras que elege em função das suas expetativas e descobertas de leitura, o que vem redefinir o papel de destinatário passivo de textos prescritos pelos adultos em função de um *rationale* pedagógico e moralizador que até aí lhe estava reservado. Para integrarem o domínio da literatura infantil – que assim se vai estruturando como sistema canonizado –, os textos terão de se munir de instrumentos discursivos e de se apetrechar de traços temáticos e estilísticos que os tornem reconhecíveis enquanto livros infantis e como tal recebidos pelas próprias crianças. Este processo é replicado no campo particular da adaptação, cuja escrita passa a eleger como principal motivação a mediação literária do texto de partida, tornando-o esteticamente fruível por parte de leitores não adultos e desprovidos das chaves de interpretação necessárias para assimilar a mensagem contida na sua lição original. Aponto como exemplo – quase diria marco – definitivo desta viragem a publicação, em 1808, das *Tales from Shakespeare* dos irmãos Charles e Mary Lamb, uma coletânea de resumos das principais peças do autor isabelino para consumo infantil e juvenil em que o princípio pedagógico ainda fundamental na conceção do texto é obrigado a repartir o seu protagonismo com dois novos móveis: a adequação ao espírito infantil dos “young readers” e a preservação, na medida do possível, da identidade literária do original.

À semelhança de todo o conjunto da literatura infantil, a adaptação, como sugere Karín Lesnik-Oberstein (1999: 21), evoluiu de instrumento de inculcação de valores morais e religiosos para veículo de iniciação a um universo estético capaz de propiciar à criança uma experiência de prazer. No caso da adaptação, acresce a este desígnio geral a possibilidade de fazer a criança aceder a um campo muito particular da criação literária – o do clássico. O trânsito do clássico para a literatura infantil desenha um percurso em tudo semelhante ao da transferência desse mesmo clássico para a alçada da cultura massificada, salvaguardada a especificidade do leitor implícito em cada uma destas duas esferas, redutível, como já vimos, a uma questão sobretudo etária, visto que os restantes traços caracterizadores são em grande parte coincidentes.

---

<sup>61</sup> Peter Hunt (1991: 64) aponta para a centralidade da noção de leitor implícito na definição de literatura infantil: “... the children’s book can be defined in terms of the implied reader. It will be clear, from a careful reading, who a book is designed for (...). Whether the text can then be given a value depends upon the circumstance of use”. Este entendimento rejeita as propostas de teor essencialista que procuram isolar características discretas com que seja possível realizar um *distinguo*, em termos absolutos, entre as obras da literatura infantil e a restante produção literária. Veja-se, a título de exemplo, o *Guide de littérature pour la jeunesse* de Marc Soriano, editado pela primeira vez em 1974 sob nítido influxo das teorias estruturalistas, que apresenta uma extensa entrada em que são enumerados os vários critérios mediante cuja aferição se propõe como possível a integração de uma obra na literatura infantil. Esta grelha de critérios é apresentada por Soriano (2002: 164) como “méthode de codage” de que são excluídos os juízos de leitura.

É certo que a descoberta do clássico, na versão original, foi muitas vezes abordada na literatura e valorizada como experiência singular da infância e da juventude, como momento fundacional das histórias pessoais de leitura, como episódio epifânico ou de entronização do indivíduo no grupo dos recetores eleitos. Relatos de autores bem conhecidos como Jorge Luis Borges, George Steiner, J. M. Coetzee, Italo Calvino, Ana Maria Machado ou Vítor Aguiar e Silva<sup>62</sup> são exemplos ilustrativos do papel determinante assumido pelos clássicos na inauguração dos hábitos pessoais de comércio com os livros. Todavia, não me parece temerário afirmar que estes casos paradigmáticos, ainda que reveladores, não ilustram o percurso habitualmente percorrido pelo grosso dos leitores em idade pueril ou jovem na sua interação com essas obras, impossibilitados de nelas encontrar uma motivação que os constitua recetores *sponte sua*.

Obstáculos de vária ordem, a começar pelos de natureza linguística, se interpõem entre a obra e o leitor inexperiente, por mais que autores como Pedro Cerrillo e Jaime García Padrino (1990: 104) defendam uma exposição precoce – e preferentemente desprotegida – das gerações jovens ao encantamento narrativo e aos valores éticos e estéticos que se desprendem das páginas das *pièces de résistance* da literatura universal. A necessidade da adaptação surge precisamente no momento em que a exposição dos leitores jovens a esses conteúdos é impedida pela inacessibilidade do original, isto é, pela impossibilidade de este ser naturalmente eleito por esse segmento de leitores, o que gera, como resposta institucional, a produção de escritos expressamente direcionados para a receção por parte do público específico das crianças, adolescentes e jovens, ou seja, susceptíveis de serem recebidos como textos da literatura infantil ou juvenil<sup>63</sup>. Tendo em conta a história da publicação de obras para crianças, facilmente se conclui que uma parte considerável dos títulos que nela se foram inscrevendo é resultado desta transferência entre o sistema da literatura canónica para adultos e o sistema infantil, o que, para Zohar Shavit (2003: 155) constitui, à luz do conceito de polissistema literário proposto pela Escola de Telavive, um fenómeno de tradução com traços semióticos característicos, advindos da sua instrumentalização por parte das atividades de ensino e da aplicação de critérios muito cerrados de seleção e processamento linguístico e literário das obras originais, determinados pelo nível de compreensão das crianças. E esta asserção é válida quer tomemos a palavra “tradução” no sentido genérico em que a abordei em 1.2, quer a

---

<sup>62</sup> Vários dos “ensaios” de *Novas inquirições* de Jorge Luis Borges, *Errata. Revisões de uma vida* de George Steiner, o ensaio “What Is a Classic? A Lecture” inserido em *Stranger Shores. Essays 1986-1999* de J. M. Coetzee, *Porquê ler os clássicos* de Italo Calvino, *Como e por quê ler os clássicos universais desde cedo* de Ana Maria Machado e a entrevista concedida por Vítor Aguiar e Silva a João Pedro Aído para a revista *Palavras* (21, pp. 7-21) são alguns dos textos que contêm o relato de vivências pessoais deste tipo de revelação. Regressarei a alguns deles aquando da discussão da noção de clássico enquanto ponto de partida da adaptação.

<sup>63</sup> Marisa Bortolussi (1986: 16) e Juan Cervera (1992: 13) dão particular relevo à distinção entre o estatuto de destinatário e o estatuto de recetor a assumir pela criança na formulação de uma definição de literatura infantil, que, mais do que literatura escrita para as crianças, será a literatura efetivamente aceite e fruída por elas. Segundo Juan Cervera (*idem*), “[e]l interés y la aceptación del niño pasan por delante de la intención del autor y demás personas que destinan sus obras al niño, y que éste puede aceptar o no. Esta aceptación voluntaria por parte del niño justifica como literatura infantil la que llamamos *literatura ganada*”.

consideremos enquanto modalidade específica de inscrição de textos estrangeiros numa cultura recetora, como salientam Riita Oittinen (2006: 41) e Maria Nikolajeva (2006: 280).

A definição de literatura infantil como literatura “ganha” pelas crianças, de acordo com a proposta terminológica de Juan Cervera (1992: 18), assume uma importância fulcral nesta discussão, mas não cobre na totalidade o escopo do fenómeno em pauta, na medida em que, como afirma Perry Nodelman (2008: 152), não só a intervenção do juízo adulto sobre as opções de leitura das crianças foi determinante desde o início do processo de constituição da literatura infantil, como também essa autonomização nunca se efetuou sem o exercício de uma espécie de direito de presúria por parte do recetor adulto, que funciona como mediador cujo aval se afigura imprescindível para que uma obra possa transitar para as mãos do seu destinatário final, que é a criança. A existência desta participação adulta permite ainda explicar que nas origens históricas da literatura infantil se encontrem, sobretudo, adaptações de clássicos da literatura para adultos, visto que a forma mais viável de criar um *corpus* de obras para consumo infantil consistiria na modificação, através de reescrita, de material com qualidade literária ratificada pelo cânone: “A special literature for children seems to have come into existence in Europe somewhere around the end of the sixteenth century at the point at which adults perceived a need for expurgated editions of classics for children” (Nodelman 2008: 152).

Se a presença oculta, mas permanente, do critério adulto na constituição da literatura infantil (ponto fulcral da proposta teórica de Perry Nodelman) nos permite compreender a estabilidade do lugar das adaptações de clássicos no seu catálogo<sup>64</sup>, a reconfiguração de que a literatura infantil tem sido alvo em razão proporcional à revisão do próprio conceito de criança<sup>65</sup> obrigou também a adaptação a evoluir enquanto objeto, como acima se descreveu. A adaptação assume e, de alguma forma, prolonga o cumprimento das funções pedagógicas que à literatura infantil nunca deixaram de estar confiadas, como o demonstra, uma vez mais, Perry Nodelman:

The texts tend to work to encourage child readers to replace whatever sense they have of themselves and the meaning of their own behavior with adult conceptions of those matters. The texts assume that children can and do change and that childhood is by definition a time of change, a time in which young human beings undergo the process of becoming the adults they will eventually be. Because childhood is defined by change, the texts attempt to encourage children to change in the proper way (Nodelman 2008: 78).

---

<sup>64</sup> Essa estabilidade é-lhe atribuída, segundo Peter Hunt (1991: 28-29), pelo facto de ter a capacidade de dar uma resposta efetiva a um conjunto de problemas que se colocam a uma transferência natural de uma obra para uma esfera de receção distinta da inicial.

<sup>65</sup> Este é um dos princípios fundamentais comuns às abordagens teóricas da literatura infantil que têm vindo a ser produzidas, de entre as quais se destaca, neste âmbito em particular, a contribuição de Peter Hunt (1994: 8 ss.).

A intervenção pedagógica que cabe à adaptação vai além do desígnio comum à generalidade dos textos da literatura infantil, a que Perry Nodelman acima se reporta<sup>66</sup>, pois acrescenta-lhe um segundo e distintivo propósito, de natureza mais processual e performativa, que consiste – evidentemente – na captação precoce de leitores para os textos situados no núcleo do sistema e que nele interessa perpetuar. Torna-se assim fácil perceber em que sentido evoluiu, em todo este processo, a intervenção pedagógica que desde sempre a adaptação de clássicos assumiu no contexto da literatura infantil, matéria em que acompanho a visão geral de Peter Hunt (1994: 163): está em causa a transformação de um dispositivo de inculcação moral e religiosa num registo particular de escrita apelativa para os mais novos, capaz de os aliciar para um universo de valores estéticos e de representações institucionais desses valores, destacados de uma seleção de textos canónicos que se revelem capazes de se submeter ao processo de adaptação, ou seja, que contenham traços que a literatura infantil valoriza<sup>67</sup> ou cuja matéria seja susceptível, através do exercício do *métier* do tradutor, de ser investida dos ingredientes que viabilizem a leitura infantil ou juvenil. Julgo ser possível dizer que a inscrição de um clássico adulto na literatura infantil por intermédio da adaptação consiste num exercício controlado – em alguns aspetos mais diretamente manipulados pela instituição, quase poderia dizer-se teleguiado – de criatividade, estando o agente desse controlo corporizado no conteúdo literário e na efigie votiva em que o seu continente – o clássico – é institucionalmente convertido<sup>68</sup>.

Outra consequência importante da inscrição dos produtos adaptados na literatura infantil prende-se com o alcance que assume, neste campo de atuação, um termo que já por várias vezes empreguei: **acessibilidade**. O projeto de disponibilização de capital literário que subjaz à ideia de adaptação de um clássico erudito para a leitura infantil ou juvenil pode ser interpretado como réplica miniatural e institucionalmente localizada da *intentio* profunda – se ela existir – da constituição da literatura infantil como entidade dotada de uma “naturaleza específica dentro del conjunto de la literatura”, segundo Juan Cervera (1992: 14). Quer a entendamos como extensão, quer a entendamos como fratura relativamente ao conjunto vasto a que Juan Cervera se refere, a

---

<sup>66</sup> Perry Nodelman escora as suas conclusões na análise exaustiva do conteúdo de seis textos da literatura infantil escolhidos segundo critérios de diversidade temática e cronológica, sendo o mais antigo de 1801 e o mais recente de 1993. Do tratamento desses textos extrai Perry Nodelman (2008: 288) uma síntese da evolução histórica da literatura infantil, em cuja base cronológica coloca as “adaptations of existing adult literature and folklore”.

<sup>67</sup> Neste domínio, como explicam Rita Ghesquiere (2006:20), Peter Hunt (1991: 118) e Perry Nodelman (2008: 189), a existência de uma teia narrativa nas obras originais constitui-se como primeiro critério de preferência na passagem ao campo infantil.

<sup>68</sup> Seriam de ter em conta, numa discussão sobre a dicotomia transmissão de conteúdo pedagógico / criatividade no campo da literatura infantil, as posições expressas por autores que muito cedo se preocuparam com esta questão. É o caso de Walter Benjamin (2002: 57), que alerta para a falta de qualidade dos escritos para crianças resultantes de exercícios desenfreados de criatividade, assentes teoricamente no postulado de que a infância constitui um universo incomunicável para o qual não faz sentido trazer elementos da herança cultural adulta. Benjamin contesta esta tendência preponderante na fase da literatura infantil a que Perry Nodelman (2008: 288) chama dos “innovative modern texts”, acreditando que “[a] criança lança mão do que está à sua volta para formar o seu próprio mundo”. Já percebemos entretanto que “o que está à sua volta” não resulta do acaso, é condicionado pela mão adulta, que, como refere Óscar Lopes (1969: 79), vai necessariamente eleger elementos do “património universal da cultura adequado[s] à infância, em tradução ou adaptação”.

literatura infantil resulta de um movimento de especificação cultural que procura satisfazer um setor particular da recepção literária que o mercado geral de leitura deixa sem oferta. Se, como aponta Perry Nodelman (2008: 150), era limitado, de início, o número de obras disponíveis para fruição por parte do público infantil e juvenil na versão original, facilmente se percebe que a instalação de um modelo cultural e pedagógico que valorizava a literacia precoce e a prática da leitura enquanto figuração simbólica máxima da posse dessa literacia<sup>69</sup> tivesse vindo propulsionar o desenvolvimento exponencial da literatura infantil como veículo prático dos ideais da democratização do conhecimento, da universalização do acesso aos textos e da disseminação do capital simbólico por eles transacionado. Vista na qualidade de reserva de provisões de leitura para destinatários que constituem uma conquista historicamente recente do sistema literário, a literatura infantil encontra nas adaptações uma realização modelar do seu intuito de inflação do público leitor, se aceitarmos que essas adaptações radicalizam, mais do que qualquer outro “subgénero” da literatura infantil, a obsessão com a acessibilidade e a exequibilidade de um ideal de *literatura franca* em que o massificado e o prestigiado possam conviver de forma tanto quanto possível equilibrada. Ao ser inevitavelmente definida em função do seu público particular, como sublinha Peter Hunt (1991: 56), a literatura infantil, também segundo Hunt (1994: 173), não pode – nem talvez esteja no seu código genético poder fazê-lo – desvincular-se de uma finalidade pedagógica, na medida em que esse objetivo lhe parece estar irrevocavelmente atribuído pelas instituições culturais, sobretudo pela escola, enquanto meio cuja frequência caracteriza transversalmente os leitores que integram o seu público, o que é válido tanto histórica quanto sincronicamente. E esta vocação pedagógica da literatura infantil é talvez a mais absoluta caução da sua inesgotabilidade e da sua crescente importância, tanto mais reconhecida quanto mais exigentes se tornam as expectativas criadas na sociedade em torno da(s) leitura(s) realizada(s) pelos mais novos, como defende Óscar Lopes (1969: 86).

O ideal de universalização das competências de leitura e do acesso aos bens culturais de prestígio que a adaptação de clássicos explicitamente promove no conjunto da literatura infantil e juvenil constitui-se simultaneamente como móbil e como suporte crítico e institucional da tradição de reescrita de obras para crianças e jovens, mas não tem sido suficiente para anular avaliações menos favoráveis dos efeitos da sua utilização e divulgação, dentro e fora do meio escolar. Mesmo sem se terem em consideração, por agora, as questões de natureza formal e estética que a adaptação levanta, é forçoso reconhecer que a promessa de democratização da (sensação de) leitura erudita que a adaptação propõe – integrada num *tandem* cada vez mais assumido com o aparelho escolar – coloca dois problemas que a crítica não se tem furtado a apontar a este tipo de produtos. O primeiro desses problemas está, como lembra Peter Hunt (1991: 30), na possibilidade de **ghettização** do

---

<sup>69</sup> Veja-se a análise exaustiva de Robert Scholes (1991: 18-22) a uma dessas figurações plásticas, *A educação da Virgem*, um quadro pintado por volta de 1648, de autor incerto, mas atribuído, de forma mais ou menos unânime, a Georges La Tour.

público leitor formado através da exposição permanente a textos modernizados e adaptados. Com efeito, é possível encarar a hipótese teórica de um leitor jovem de formação assente em exclusivo – ou quase – na leitura de adaptações se revelar irremediavelmente incapaz de superar o nível simplificado de leitura em que se instalou e de vir a fruir autonomamente das obras originais para que supostamente a leitura das versões reescritas o estaria a preparar. A questão é levantada de forma muito arguta por Marc Soriano (2002: 129), que sublinha o nocivo efeito de desclassificação da literacia literária a que pode conduzir uma excessiva dependência da leitura promovida pelo *curriculum* em relação a textos adaptados, suscetíveis, se mal administrados aos seus potenciais destinatários, de se constituírem, paradoxalmente, como barreira de ocultação do texto a cujo serviço se propunham colocar-se.

O segundo problema é de índole mais complexa e reveste-se de contornos menos acomodatórios e menos moldáveis a uma gestão prática do que o que se verifica com a questão anterior, possível de ser minorada no seu alcance se as políticas oficiais de leitura, sobretudo as que são implementadas na escola e pela escola, apresentarem *reading lists*, *syllabuses* e propostas de tratamento didático da leitura que radiquem numa visão equilibrada e exigente dos conceitos de literacia e de competência literária, em nada concertáveis com versões redutoras, tecnicistas ou paternalistas do ato de ler. Refiro-me agora a uma questão eminentemente cultural que muitas vezes é usada metaforicamente para descrever o funcionamento sistémico da escrita para crianças – a ideia de **colonização**. Esta ideia é introduzida no debate sobre a literatura infantil por autores como Américo António Lindeza Diogo (1994: 53) enquanto símile revelador da sua natureza formativa, que reproduz, na escala individual, processos antropológicos de aculturação resultantes do contacto entre povos assente numa relação desigual de poder. O diferente estatuto de poder que se verifica na relação adulto-criança viabiliza uma leitura colonial da transação cultural e simbólica que se realiza na literatura infantil. A motivação formativa, de iniciação – a diferentes níveis –, que escora a literatura infantil enquanto agente e réplica, à escala liliputiana, do edifício representacional dos adultos junto das crianças reedita, em sede escolar e familiar, a narrativa da intervenção colonial junto do *outro*, uma entidade que interessa assimilar e simultaneamente manter longe, a uma distância que, segundo a sugestão de Homi Bhabha (1994 *apud* Perry Nodelman 2008: 187), será diretamente proporcional à extensão do exercício do poder e à intensidade da explicitação da diferença por ele regulada. A literatura infantil é um campo de expressão estética desenhado e controlado por criadores – autores adultos – que não se incluem no seu campo de receção fundamental, que é o da infância, tornada alvo inevitável de uma visão estrangeira que enferma, segundo Perry Nodelman (2008: 164-169), das limitações e do preconceito que caracterizam o pensamento colonial, tal como ele é descrito por Edward Said em *Orientalism*.

Parece-me que também neste ponto da teoria a adaptação se comporta de maneira particular. De alguma forma, podemos dizer que a adaptação radicaliza o gesto colonial que, de acordo com



esta perspectiva, qualquer texto da literatura infantil realiza. Em primeiro lugar, porque, ao ocorrer preferencialmente em meio escolar, a adaptação revela uma maior eficácia resultante do enquadramento num sistema formativo institucional, em que estão estabelecidas com nitidez as relações de poder necessárias para uma leitura colonial do real<sup>70</sup>. Em segundo lugar, porque, ao partir de modelos exclusivamente literários e, mais do que isso, canónicos, a adaptação impõe aos seus destinatários os valores estéticos do sistema institucional, vazando-os em sucedâneos dos seus próprios textos de referência. Incapazes de presentificar a obra que substituem, as adaptações simulam a cena genuína da leitura do clássico, propondo uma assimilação incompleta do material literário que divulgam. Este jogo de simulação retoma a noção de “mimicry” de que Homi Bhabha faz depender a relação colonial e através da qual se realiza a inferiorização do outro. Ora também isso, de alguma forma, é feito pela adaptação, pois que se constitui como mecanismo simplificado e esteticamente menor de acesso a um capital simbólico de elevado estatuto, que é, por este processo de permuta, desviado do público que a adaptação seleciona. E é exatamente essa seleção que pode conduzir, numa leitura colonial, à conotação negativa desse público, desprestigiado e desqualificado por associação osmótica à qualidade diminuída dos produtos que se lhe dirigem.

A interpretação colonial da relação estabelecida entre, por um lado, o campo da adaptação e dos seus leitores e, por outro, a esfera do cânone e dos responsáveis institucionais pela sua estabilidade não pode ser entendida fora de uma leitura ideológica das funções formativas socialmente esperadas da literatura infantil e de todos os produtos que a integram. Esta questão ganha um relevo particular se for enquadrada na área teórica da tradução – à qual já se percebeu em 1.2 que a adaptação pertence de pleno direito –, visto ser este um domínio em que têm recentemente ocorrido debates em torno de uma classificação tipológica e da respetiva nomenclatura que facilmente se enquadram numa discussão pós-colonial dos textos e dos seus meios de circulação. Termos da teoria da tradução que têm presença assídua nos escritos de teóricos como Lawrence Venuti, como “**domestication**” e “**foreignization**”, tornaram-se instrumentos generalizados da hermenêutica da literatura infantil, servindo para explicar, num campo em que, como aponta Rita Ghesquiere (2006: 20), a importância da tradução assume uma dimensão dificilmente igualável noutros domínios, duas perspectivas aparentemente inconciliáveis acerca da transferência de textos entre diferentes realidades culturais, tal como são descritas por Maria Nikolajeva (2006: 284-288): (i) no primeiro caso, a opção por soluções de substituição de conceitos culturalmente diversos por elementos equivalentes da cultura recetora; (ii) no segundo, a preferência pela manutenção das evidências da alteridade de que o texto original procede. No meu entendimento, a aparente incomensurabilidade destas duas opções é superada pela adaptação, cujo estatuto não pode ser conceptualizado sem a intervenção das duas vertentes acima contrastadas. A adaptação realiza a

---

<sup>70</sup> É por esta razão que, a meu ver, Américo Lindeza Diogo (1994: 53) utiliza a este propósito o conceito de “aculturação escolar”, colhido da obra *Children’s First School Books* de Carolyn Baker e Peter Freebody, de 1989.

“domestication”, na medida em que não consegue tornar a obra original inteligível para o seu público se não a imbuir dos traços referenciais, discursivos e linguísticos reconhecíveis na literatura infantil e juvenil, mas tem ao mesmo tempo de articular com essa estratégia soluções de “foreignization”, caso contrário o texto de partida deixaria de através dela ser reconhecido como clássico – objeto inesperado neste contexto – e o processo de mediação deixaria de ser evidente para o recetor, o que faria com que a adaptação fosse indistinguível de um qualquer texto infantil desprovido deste nexos com o cânone adulto.

Esta capacidade de tecer vias entre duas realidades distintas que é própria da literatura infantil e a adaptação exponencia faz de ambas, mas da adaptação muito em particular, veículos poderosos de inculcação ideológica, de transferência (algo impositiva) de conteúdos, de transmissão de valores e de clarificação de relações de poder entre os intervenientes de ambos os lados<sup>71</sup>. É, contudo, necessário passar de um entendimento colonial – plenamente justificado, como referi – do fenómeno da adaptação para uma observação mais ampla da sua posição dúplice no campo literário, pois que, no seio da literatura infantil, a adaptação está investida de uma nítida **ambivalência** de interesses, de público e de enquadramento literário. A adaptação procura instrumentalizar a leitura feita durante a infância e a juventude, atribuindo-lhe uma carga teleológica dirigida ao reconhecimento do cânone e ao prolongamento da vigência de uma literacia literária assente na fruição de textos institucionalmente validados, mas ao mesmo tempo tenta conciliar o material erudito de que se serve com as expectativas do público sempre renovado a que se destina, sem nunca desprezar um dos seus desígnios fundamentais: dar destaque ao apelo teoricamente universal que é reconhecido às obras que divulga, apresentando-as como textos aptos, após cuidadosa cirurgia, para uma receção massificada. Esta natureza bifronte da adaptação, participante de dois universos, o infantil e o adulto, exige uma análise particular, pois não pode ser feita exclusivamente no domínio estrito da literatura infantil. A amplitude das propostas de leitura que oferece e das funções institucionais que cumpre obriga-nos a encará-la dentro de uma última circunscrição teórica, que é a da *crossover fiction*.

### 2.3. A adaptação como objeto da *crossover fiction*

A abordagem à *crossover fiction* funciona em complementaridade com o trabalho teórico sobre a literatura infantil, mas atribuindo um lugar central ao conceito de **ambivalência** do destinatário e tomando por objeto da sua análise as obras cujo apelo é transversal ao universo das

---

<sup>71</sup> A esta mesma conclusão parece chegar Edward Said (1993: xxix), ao classificar as ferramentas do sistema educativo como mecanismos ideológicos defensivos e reativos, na medida em que se comportam como suportes do modelo institucional de representação e reprodução da cultura. Como refere Said, a aprendizagem feita no contexto escolar instila e consolida figurações da cultura nacional centradas no valor da tradição e na veneração da sua superior irreplicabilidade. É importante referir que, ainda segundo Said, este modelo de construção da pertença pessoal a uma cultura supõe uma menorização – colonial – do outro, garantida pela exposição, cada vez mais prolongada, de cada indivíduo à moldagem / modelagem de que o sistema cuidadosamente se encarrega.

crianças e dos adultos. Trata-se de uma área de estudos que incide num âmbito textual de circunscrição relativamente recente<sup>72</sup> e que, embora muito focalizada em fenómenos editoriais atuais e de grande impacto mediático que vieram pôr em causa as previsões dos que consideravam condenada à extinção a atividade da leitura entre as gerações jovens educadas sob forte influência da televisão e dos produtos de entretenimento e interação humana utilizados com recurso à tecnologia, como os jogos de vídeo e a *internet*, vem chamar a atenção para um fenómeno que durante muito tempo permaneceu nas margens da teoria. Esta situação verificou-se apesar de a prática de *crosswriting* corresponder, afinal, a uma tradição de escrita com considerável projeção histórica e de dizer respeito a um *corpus* de textos que inclui algumas das obras fundamentais da literatura infantil e juvenil, pelo que tem cabido aos principais estudiosos do fenómeno uma árdua tarefa de justificação e abertura de campo, que tem sobretudo destacado a aplicabilidade e a capacidade descritiva das suas propostas na problematização de uma área de reflexão capaz de produzir conclusões originais sobre a escrita para leitores mais novos, na medida em que rejeita o acantonamento dos textos em pauta, integrando-os antes numa análise que abarca os interesses dos leitores adultos e da sua motivação para a leitura de obras que um juízo mais imediato não lhes destinaria.

Já em estudos anteriores, autores como Peter Hunt (1991: 60) e, sobretudo, Zohar Shavit (2003<sup>73</sup>: 95-99), invocando a instabilidade de fronteiras que caracteriza o conceito de infância e, por consequência, a literatura que lhe está associada e suportando-se na natureza dinâmica do próprio sistema literário, apontavam para a grande flutuação que se verifica na história da atribuição de destinatários, leituras e recomendações percorrida pelos textos, pelo que quase só em termos sincrónicos, em função do lugar reservado à infância na *structure of feeling* de um determinado sistema cultural, para usarmos um termo de Raymond Williams, é possível averiguar com algum rigor o que é ou não recebido como literatura infantil. Esta é a conclusão a que chega também Juan Cervera (1992: 251) ao tentar dar resposta a dois problemas: o da delimitação teórica da literatura infantil e o da distinção entre literatura destinada à infância, à adolescência e à juventude. No que respeita a esta segunda questão, o problema parece residir, antes de mais, na própria indecidibilidade a que nos conduz qualquer tentativa de aplicação de um critério objetivo de diferenciação destes estádios. Esta flutuação é adensada hoje pela progressiva redução da faixa etária em que se reconhecem como naturais os comportamentos, ocupações e limitações próprios de uma criança, no entendimento tradicional da palavra, o que, para além de ter tido como consequência a homegeneização do público<sup>74</sup> – um fenómeno extensível, como vimos com Dwight

---

<sup>72</sup> Sandra L. Beckett (1999: xi-xii) atribui a cunhagem do termo a U. C. Knoepfelmacher e a Mitzi Myers, que o propuseram, no artigo “Crosswriting Child and Adult”, publicado num número especial da revista *Children’s Literature* (editada pela Universidade de Yale) em 1997, com o intuito de categorizar as obras que, sobretudo a partir de meados do século XVIII, começaram a ser produzidas tendo por alvo um público misto de jovens e adultos.

<sup>73</sup> Esta é a data da edição portuguesa. A publicação original do estudo de Zohar Shavit data de 1983.

<sup>74</sup> Américo António Lindeza Diogo (1994: 29) fala da criação de uma “audiência *puer senex*”.

Mcdonald (1964: 66), às várias componentes da cultura de massas –, por força de uma revisão do limite etário *ad quem* no entendimento comum do que é a infância e do que é infantil, gerou uma *no man's land* (paradoxalmente cheia de leitores) disponível para fórmulas versáteis e abrangentes de povoamento por parte de quem lê e aberta à circulação de textos mais desprendidos de prescrição etária. Este terreno de “legibilidade transtetária”, segundo a expressão de Américo António Lindeza Diogo (1994: 23), não sendo, como acima dissemos, de formação recente, tem vindo, nos últimos anos, a ser intensivamente explorado pelos diferentes agentes de promoção da leitura, muito em particular pelos editores, que, segundo Sandra Beckett (2009: 5), encontraram nele um espaço propício à estimulação da tendência secular dos jovens leitores para se apropriarem da literatura consumida pelos mais velhos.

Se o conceito temporal de infância se mostra avesso a uma delimitação fácil, não é muito diferente o que se verifica nas tentativas teóricas de estabelecimento de fronteiras entre o que se destina aos públicos infantil, adolescente, juvenil e adulto, partindo do princípio de que faz sentido propor clivagens etárias no interior da comunidade dos leitores. Sandra Beckett (2009: 17) descreve diferentes exemplos históricos da grande oscilação que se verifica na receção das obras por parte dos leitores, cujas escolhas e comportamentos desafiam constantemente as expectativas e as classificações dos promotores da leitura, a começar pelos autores, anulando sistematicamente qualquer arrumação rígida dos textos segundo as classes etárias dos seus destinatários. É neste ponto que se reconhece com toda a nitidez a incoincidência entre destinatário e recetor quando está em causa um sistema tão dinâmico e movente como é o literário e, mais ainda, uma secção dele que lida com categorias epistemológicas e sociológicas só transitoriamente fixáveis, como sucede na literatura infantil.

Terá sido precisamente esta imprecisão de contornos do leitor infantil e da natureza das obras a dirigir-lhe o que conduziu à proliferação de textos de estatuto ambivalente no tocante à idade do destinatário implícito. Este estatuto, para além de decorrer, hoje em dia, da existência de um mercado específico de obras produzidas explicitamente com esta motivação, provém da efemeridade e do imediatismo que a mutabilidade do conceito de infância, como acima se viu, imprime à literatura destinada a este segmento etário. Essa efemeridade faz com que, de acordo com Peter Hunt (1994: 61), muitas obras percam rapidamente o seu estatuto de livros infantis ou leva a que, para contornar essa situação, sejam submetidas a processos variados de reposição da acessibilidade que Peter Hunt (1994: 45) associa à tradução e Zohar Shavit (2003: 97-98) faz depender de diversas possibilidades de intervenção posterior, todas elas implicando reescrita, tendo em vista a recolocação no mercado<sup>75</sup>.

A ideia de ambivalência que subjaz aos textos considerados neste conjunto ultrapassa ou, pelo menos, não é totalmente coincidente com a função que Zohar Shavit (2003: 99) lhes atribui.

---

<sup>75</sup> Estas estratégias são agrupadas por Sandra Beckett (2009: 5) no conceito de “repacking”.

Zohar Shavit apresenta como específico destes textos um traço que teóricos posteriores, sobretudo Perry Nodelman (2008), já provaram ser válido para a generalidade da literatura para crianças: a aceitação por parte de um público misto, o infantil e o adulto. Este entendimento da ambivalência, como o demonstra Michael Steig (1981: 197), é limitado na sua capacidade descritiva e teórica, na medida em que circunscreve o atributo da ambivalência a textos infantis, quando se trata afinal de obras que historicamente podem derivar de diferentes campos, nomeadamente do da literatura habitualmente lida por adultos. A ambivalência a que aqui me reporto radicaliza o estatuto dúplice do recetor da obra infantil, promovendo, logo a montante – inclusive em sede de escrita –, uma abertura a públicos etariamente amplos que os livros infantis não patenteiam de forma ostensiva. O que está em causa é a superação de uma relação assente na aprovação por parte de um “double addressee” – requisito, segundo Perry Nodelman (2008: 209), cumprido pela literatura infantil em geral, mas que Zohar Shavit (2003: 99) elege como nota distintiva daqueles que se tornam modelares e, com isso, estruturam o cânone do sistema – por um entendimento da ambivalência como capacidade textual de responder a um **público dual**, não assente numa relação hierárquica entre adulto e criança (o primeiro como mentor da segunda), mas na colocação das duas entidades num plano de leitura equivalente, de adesão simultânea e nivelada numa mesma atividade de fruição completa do texto, sem o exercício de juízos prévios e sem a assunção de uma superior competência de leitura por parte do leitor mais velho.

Segundo Perry Nodelman (2008: 255), esta noção de ambivalência prolonga o intuito didático da literatura infantil *stricto sensu*, levando até leitores de uma idade mais avançada um desígnio formativo sentido como necessário num cenário de complexas relações sociais como o atual, em que cada vez mais e até cada vez mais tarde se julga importante uma intervenção pedagógica por parte de agentes que vão além da própria escola. Constatações como esta dão razão a quem defende, como Américo António Lindeza Diogo (1994: 60), a existência de uma dificuldade cada vez maior em separar da literatura na aceção tradicional os produtos que a literatura infantil, em sentido lato, conglera. E as obras que se integram na *crossover fiction*, diz ainda este autor, mais acentuam essa indiferenciação, pois a multiplicidade etária dos destinatários a que potencialmente interessam autoriza abordagens temáticas, soluções ficcionais e registos discursivos diversificados, capazes de emparceirar num mesmo texto, dada a abrangência que este assume no campo literário.

Há, por outro lado, que considerar que a amplitude dos interesses de leitura servidos por textos desta natureza os torna mais permeáveis a processos de canonização. Na medida em que cativam leitores de universos etários distintos, os textos capazes de chegar a um público leitor dual acabam por reunir mais facilmente o consenso judicativo necessário à sua integração no cânone, o que sucede por, pelo menos, duas diferentes razões: em primeiro lugar, como o comprova Bettina Kümmerling-Meibauer (1999: 15), porque partilham o interesse de leitores adultos e de leitores

infantis, anulando dessa forma a polaridade que, em teoria, pode distanciar os promotores e os primeiros destinatários da seleção canônica, tendo em conta que o contexto escolar é o que maior peso assume dentro do universo institucional em que essa seleção é efetuada; em segundo lugar, porque, de acordo com a análise crítica apresentada por Zohar Shavit (2003: 96-99), é a estruturação dual responsável pela existência de ambivalência num texto que funciona como critério de canonicidade, o que se explica pela força modelizadora que a obra adquire junto dos seus leitores adultos, responsáveis últimos, naturalmente, pelas escolhas definitivas que o cânone reúne e patrocina. A ambivalência não pode, porém, como Zohar Shavit sublinha, ser entendida como traço objetivo e recenseável em termos discretos no texto, comportando-se, em vez disso, como um sintoma de hibridez, de assunção difusa da textualidade, capaz, por isso mesmo, de escapar a uma imediata inscrição nas modalidades convencionais da escrita para a infância:

Para esta discussão [da natureza do sistema literário infantil], a possibilidade teórica de estudar estatutos difusos e funções contraditórias dos textos não pode ser exagerada, porque o estatuto dos textos em questão, por definição, não é inequívoco mas sim difuso. Isto é, estamos a tratar aqui de um grupo de textos que normalmente pertencem ao sistema infantil, embora o facto de serem lidos por adultos seja uma condição *sine qua non* do seu sucesso (Shavit 2003: 97).

Estamos, pois, perante uma modalidade textual cuja génese se explica pela mutabilidade que caracteriza o leitor implícito na literatura infantil, fenómeno decorrente, como já vimos, da instabilidade e do progressivo estreitamento da infância nas representações sociais e nas vivências individuais, as quais obrigaram, conseqüentemente, o próprio mercado livreiro (e a criação de que ele depende – ou dele dependente) a operar uma rápida e profunda transformação na sua oferta como forma de responder às contingências de um consumo em constante revisão das suas solicitações. E este é o ponto em que uma questão se impõe: de que forma é útil num debate teórico sobre a adaptação enquanto instrumento de veiculação do clássico trazer a terreiro uma modalidade textual caracterizada pela ambivalência, quando está em causa um objeto com uma intenção canônica tão inequívoca? No meu entender, essa utilidade torna-se evidente se se tiver em conta que a elaboração de textos dotados da ambivalência que tenho vindo a caracterizar pode resultar de, entre outras, duas situações. A primeira delas decorre do facto para que alerta Peter Hunt (1991: 61) ao referir-se a obras que surgiram ou foram recebidas como textos da literatura infantil, mas que deixaram de ser naturalmente lidas pelas crianças, tendo em conta as transformações e a revisibilidade a que historicamente a noção de criança tem estado sujeita. Sucede, porém, que, muitas vezes, o abandono de um livro por parte do seu destinatário infantil final não é replicado por parte dos responsáveis pelo aval adulto que permitia a sua entrada na esfera da receção infantil,

resultando daqui a impossibilidade de uma obra para crianças canónica ser efetivamente recebida, apesar de se manter válida e desejada por parte da entidade destinadora<sup>76</sup>. A segunda situação é simétrica desta e diz respeito a obras que foram inicialmente produzidas e recebidas como textos da literatura destinada a uma audiência adulta, mas que captaram o interesse do público infantil (espontaneamente ou por mediação adulta, sobretudo – mas não necessariamente – motivada por razões de formação escolar) a partir do momento em que deixaram de ser consideradas inadequadas para esse mesmo público. E essa reavaliação das obras em nada se deve a uma qualquer alteração na sua morfologia ou no seu tecido textual, visto que é totalmente atribuível, uma vez mais, à constante transformação do conteúdo social, psicológico, simbólico e moral do conceito de infância, o que arrasta consigo uma recomposição das suas representações, do seu enquadramento educativo, do seu papel familiar e social e, muito naturalmente, do seu programa de leituras, que vai sendo inflacionado e vai cada vez mais absorvendo obras que um recuo de não mais do que duas gerações seria suficiente para vermos justificadamente ausentes, em função do contexto histórico em causa, do *corpus* da literatura infantil.

A resposta a estas duas situações só pode ser dada pela adaptação, uma vez que só a reescrita permite, na primeira situação, repor no campo literário original a obra que entretanto perdera a sua acessibilidade ou, no caso da segunda situação, reconfigurar um texto inicialmente não indicado para crianças com o objetivo de o adequar a uma leitura infantil. A este segundo processo em particular se refere Sandra Beckett (1999: xiv), que, partindo de um exame da frequência dos exercícios de reescrita textual destinados a atingir o público não adulto, o considera o mais comum e o estatisticamente mais representado<sup>77</sup>. Parece-me que, em qualquer dos casos, o efeito obtido implica a instauração de **ambivalência textual**, ou seja, a reconversão das obras originais em produtos da *crossover fiction*, suscetíveis, portanto, de serem alvo de *recepção natural* por parte de leitores adultos e de leitores infantis.

O cumprimento do desígnio a que se propõe a modalidade específica de *crossover fiction* que resulta da adaptação de um argumento ficcional pré-existente – que razões social ou institucionalmente sentidas como fortes colocam no domínio das obras a disponibilizar a um conjunto alargado de leitores – obriga o produto da adaptação a comportar-se de uma forma particular ou, pelo menos, a apresentar alguma idiosincrasia enquanto texto. Sendo, em função das duas possibilidades genéticas que acima descrevi, o resultado da reformatação de uma obra

---

<sup>76</sup> Peter Hunt (1991: 61-62) enumera uma série de textos que funcionam como exemplos desta situação.

<sup>77</sup> A mesma afirmação é repetida em Sandra Beckett (2009: 61), mas aqui acrescida de uma nota algo dissonante, segundo a qual esta modalidade de reescrita é considerada um “relatively rare phenomenon”. A autora não especifica o universo que analisou para chegar a esta conclusão, que me parece, no mínimo, discutível quando se considera, mesmo que apenas num registo empírico, a evolução de mercados com o inglês, o francês, o espanhol e o português, em que a disponibilização de obras resultantes da atividade de “rewriting of adult texts for a young audience”, para usar a definição da própria Sandra Beckett, tem sido crescente. Atrever-me-ia aqui a sugerir algum rigor suplementar na transposição da leitura da situação de 1999, a que se reporta o primeiro ensaio, para 2009, volvidos dez anos de consideráveis transformações no público em análise e no mercado que o serve.

inicialmente destinada a crianças ou de uma obra escrita, à partida, para adultos, a adaptação funciona, em qualquer dos casos, como exercício de reescrita interessado na captação de público e na sua transversalização. Bettina Kümmerling-Meibauer (1999:15), na tipologia que propõe para a *crossover fiction*, cria expressamente um lugar para este fenómeno de reescrita, colocando-o a par das outras duas possibilidades de realização da atividade de *crosswriting*: a criação literária destinada explicitamente a um público dual pela entidade autoral ou a escrita de textos em que essa atribuição de uma audiência mista se efetua de forma implícita<sup>78</sup>. O formato de reescrita que é concretizado pela adaptação, na descrição do fenómeno proposta por Sandra Beckett (1999: 49) a partir da análise do caso francês, incidindo nomeadamente no trabalho de Michel Tournier e de Jean-Marie Le Clézio, corresponde ao processo que surge na crítica sob a denominação depreciativa de “dumbing down”. Trata-se de uma prática que é habitualmente associada a modelos didáticos acusados de facilitismo e de limitada qualidade pedagógica, na medida em que, segundo os seus detratores, estão centrados no alcance de resultados educativos imediatos e objetivamente mensuráveis, distanciados, portanto, da conceção humanista de educação que suporta, em grande medida, a tradição escolar ocidental. “Dumbing down” consiste, segundo esta perspetiva, numa via de disseminação sustentada da ignorância e de empobrecimento generalizado das referências culturais que é promovida pelas próprias instâncias de formação democrática dos cidadãos – em que pontuam a escola e os meios de comunicação em massa –, que atua de forma dissimulada, sob uma capa pública de alargamento do conhecimento e de superação, institucionalmente patrocinada, das desigualdades no acesso ao saber e à cultura. Não me interessando aqui especular sobre a justeza desta descrição do fenómeno nem sobre a suposta existência de interesses político-sociais influentes a montante dele, é, contudo, inegável que o móbil da inclusão por via escolar terá necessariamente de arrastar consequências ao nível dos conteúdos transmitidos, das aprendizagens exigidas e da acessibilidade dos materiais utilizados.

E é exatamente neste ponto que a adaptação intervém, tal como Sandra Beckett (1999: 49) refere. A necessidade de atribuir aos clássicos da literatura um nível de legibilidade e de fruição literária consentâneas com as competências de literacia (genérica e literária) dos leitores jovens formados no contexto do ensino massificado obriga essas obras a sujeitarem o seu conteúdo humano e o seu interesse literário ao teste extremo de vitalidade e relevância em que consiste a adaptação. Nesse teste, o clássico acaba por colocar à prova e demonstrar a sua flexibilidade enquanto estrutura comunicativa, na medida em que, ao submeter-se com sucesso a uma reconfiguração do tecido textual que lhe preserva o sentido, nas suas traves mestras, o clássico acrescenta à resistência temporal, que revela através da conservação do seu lugar no cânone, elasticidade suficiente para concitar o interesse de leitores tão diversificados quanto um adulto, um

---

<sup>78</sup> Segundo Bettina Kümmerling-Meibauer (1999: 15), as três modalidades correspondem a processos habituais de criação de textos dentro do segmento do mercado em análise, o que vem corroborar a análise feita na nota anterior às considerações de Sandra Beckett acerca da frequência relativa da adaptação no contexto da *crossover fiction*.



adolescente e uma criança. Visto desta maneira, o processo de “dumbing down” ganha um diferente contorno e adquire, objetivamente, uma validade formativa interessante, o que se deverá, sem dúvida, não tanto às virtudes literárias – certamente muito discutíveis – do produto obtido, mas à grande adaptabilidade da obra de partida a condições diversificadas – adversas, em alguns casos – de leitura e interpretação. Segundo Sandra Beckett (1999: 49), o clássico ganha, por esta via, uma **audiência dual**, resultado de um trabalho de revisão textual e de amplificação de público, que, no entender desta investigadora, é sobretudo da responsabilidade de um editor e só muito raramente assumido pelo autor, situação que Michel Tournier e Jean-Marie Le Clézio são chamados a exemplificar. Esta é uma distinção que, à luz do que foi discutido na secção 1.2, me parece revisível, atendendo a que o grau de intervenção transdiscursiva do adaptador no original ultrapassa, em larga escala, o raio de ação atribuído à figura do editor. Subjaz, portanto, às considerações de Sandra Beckett uma conceção limitada do trabalho do adaptador, excessivamente distanciada da noção de autoria que nos é veiculada pela lição de Foucault e incapaz, por tudo isso, de abarcar a complexidade da sua mediação, por estar limitada às fronteiras objetivas da relação poiética com o texto que são impostas pela utilização do termo “editor”.

Como veículo de divulgação pronto a munir-se dos caracteres discursivos da *crossover fiction* para diversificar e amplificar – em número e em escopo – o público do clássico, a adaptação revela-se capaz de mobilizar as estratégias textuais essenciais para a *captatio benevolentiae* de uma audiência dual – algumas delas partilhadas com a literatura infantil. A aposta quase exclusiva no formato narrativo, para além de radicar, segundo Ana Maria Machado (2002: 50), na lógica do entretenimento que alimenta a escrita para as massas, apoia-se, segundo Jerome Bruner (2002 *apud* Jane Alsup 2010: 4), na existência de uma capacidade formativa que lhe é intrínseca e na versatilidade com que se molda a interesses de leitura próprios de diferentes universos de receção. Esta questão é retomada por Perry Nodelman (2008: 214), que cita Hugh Crago e Felicity Hughes para demonstrar que neste tipo de ficção, bem como na literatura para crianças em geral, mais do que uma simples preferência pelo género narrativo em si, está em causa a atribuição da primazia aos acontecimentos da história na modalidade de “showing”, aquela que de forma mais direta e objetiva coloca o leitor diante das componentes da diegese. Trata-se de um processo simples e linear de construção narrativa a que em muitos casos se associa ainda um mecanismo explícito de representação não verbal da diegese, a ilustração – o “showing” narrativo *avant la lettre* –, outra característica partilhada com a generalidade da literatura infantil:

Illustrations obviously play an essential role in determining a book’s audience. (...) Crossover fiction, both classic and contemporary, includes a significant number of illustrated works. (...) In some cases, the presence of illustrations plays an important role in the novel’s eventual readership. Many adult texts are subsequently illustrated to facilitate the crossover to children. When the illustrations are an integral part of the original text, (...), it is not

appropriate to consider them as paratextual elements, (...), the illustrations constitute a visual text that shares the narrative role with the verbal text (Beckett 2009: 234-235).

Qualquer destes três traços textuais da *crossover fiction* – a **inscrição no modo narrativo**, a presença de um narrador que submete a diegese a **processos de “showing”** e o **recurso à ilustração** – está patente na maioria das adaptações de clássicos para jovens, o que mais ainda vem sublinhar a pertinência da consideração da modalidade textual que aqui convoquei neste domínio particular da crítica.

Ao sair de um campo de receção exclusivamente erudito e ao ver exaradas na sua matéria textual marcas discursivas que o tornam acessível a segmentos inesperados do consumo literário, o clássico converte-se, no caso concreto da *crossover fiction*, em alvo *verosímil* de leitura por parte de uma massa considerável de jovens e de adultos formados em modelos de literacia linguística e cultural pouco exigentes ou de restrita exposição ao texto literário, explicáveis por fatores sociológicos, sobretudo de natureza educativa. Seja pelo interesse temático que o texto original apresenta, seja porque o móbil reside na recomendação institucional *tout court*, a adaptação encontra no domínio da *crossover fiction* uma zona de ação muito ampla, que lhe permite responder a expectativas e razões para ler respeitantes a um universo vasto de destinatários. Em qualquer dos casos, a adaptação efetua operações de conversão do original que, para além de consolidarem a sua ambivalência, contribuem, segundo Bettina Kümmerling-Meibauer (1999: 15), para a sedimentação do seu lugar no cânone. Esta é uma das questões fundamentais do problema, na medida em que o efeito de prolongamento ou de renovação da acessibilidade do clássico através da deriva adaptativa, para além de permitir a integração de crianças e jovens entre os seus potenciais leitores, revitaliza a receção desse mesmo clássico entre o público adulto, também ele suscetível, em alguns dos seus segmentos, de beneficiar de versões simplificadas do original.

A relação do clássico com as modalidades narrativas que a *crossover fiction* privilegia é tratada, de forma sintética e assente num número considerável de exemplos concretos, por Ana Maria Machado (2002: 111-112), que recua historicamente à fase de autonomização da literatura infantil para localizar a génese do interesse dos leitores adultos por textos à partida destinados a crianças. Segundo Ana Maria Machado, surgiram desde logo textos que se revelaram aptos para satisfazer os interesses de leitura de públicos muito diversos, correspondendo a obras que a autora, replicando num registo mais informal o *rationale* teórico de Zohar Shavit (2003), distingue como “clássicos”. Parece, pois, que a capacidade de interessar transversalmente diferentes grupos de leitores que caracteriza a *crossover fiction* lhe vem, afinal, da matéria que versa, visto que a preferência por referentes míticos diagnosticada neste tipo de ficção por Sandra Beckett (2009: 254) ensaia, em muitos casos, revisitações mais ou menos confessadas às matrizes narrativas dos grandes clássicos, o que é equivalente ao próprio programa literário da maioria esmagadora das adaptações,

como afirma Ana Maria Machado (2002: 126) a partir do exemplo de Monteiro Lobato. De forma assumidamente próxima do original, a adaptação percorre, dentro de limites criativos menos ambiciosos, o caminho de revitalização dos mitos que está a valer à *crossover fiction*, segundo Sandra Beckett (2009: 253), um forte impacto junto dos leitores e um papel fulcral na renovação do sistema literário, do cânone e do próprio conceito de leitura.

Sem me atrever a atribuir a este fenómeno literário a abrangência e a força transformativa que Sandra Beckett (*idem*) nele identifica, considero, ainda assim, que o modo como é feita a receção destes textos está, com toda a certeza, a modificar o modo como encaramos a literatura infantil e o que entendemos pelos textos que nela inscrevemos. De alguma forma, a assunção da ambivalência do leitor que estas obras realizam restaura – noutra contexto e por novas razões – o modelo de receção anterior à especialização genológica da literatura infantil. A avalanche de textos que apela à subjetividade de um recetor transtetário reencena, na atualidade, situações que Jürgen Habermas (1989 *apud* Américo Lindeza Diogo 1994: 23) integraria na esfera íntima da leitura correspondente ao espaço doméstico de finais de Setecentos, visto que se adequam, como nessa época, aos interesses dos membros adultos e infantis que nela estão representados. A reconstituição desta esfera de receção fá-la funcionar, porém, em sentido inverso ao que se verificou em finais do século XVIII: nessa altura, eram as obras implicitamente dirigidas ao público adulto letrado que captavam a atenção e satisfaziam a curiosidade infantil, antes de existir um mercado diversificado de textos que lhes eram especialmente dirigidos<sup>79</sup>; atualmente, é do universo infantil que dimana a matriz textual que seduz o público adulto, por razões certamente associáveis à rápida mutação a que as ideias de leitor e de leitura têm estado sujeitas e à evolução do próprio mercado dos livros.

A situação da adaptação nesta complexa teia não escapa em muito à descrição anterior. Se lhe coube, nos primórdios da literatura infantil, suprir a quase inexistência de textos produzidos *qua* obras infantis, a adaptação pode ser vista agora, no quadro da *crossover fiction*, como modalidade privilegiada de veiculação do clássico num universo (infelizmente) alargado de leitores que em teoria o desconhece. Trata-se de um público vasto, heteróclito, massificado e fiel a padrões rígidos de consumo, relativamente ao qual a adaptação tem uma função interessante a cumprir, na medida em que faz convergir em si traços textuais e discursivos de três patamares de produção e consumo cultural: a literatura infantil, a *crossover fiction* e, abarcando genericamente o conteúdo das duas anteriores, a literatura de massas. Em todas elas a adaptação – o que equivale a dizer as muitas adaptações possíveis de uma mesma obra – pode singrar e coexistir nas suas múltiplas instanciações, amplificando o conhecimento da obra – inclusive do clássico – da forma que, segundo parece sugerir Jorge Luis Borges no texto da epígrafe que encabeça este capítulo, só as

---

<sup>79</sup> É de consultar a análise que Américo António Lindeza Diogo (1994: 23-24) faz da transição entre esta situação e a que se lhe seguiu, por força da segmentação de público ocasionada pelo reconhecimento sociológico da especificidade da infância. É sobretudo interessante a interpretação feita do processo a partir da leitura de duas pinturas, *The Cholmondeley Ladies* (c. 1610), de autor desconhecido, e *The Graham Children* (1742) de William Hogarth.

leituras sucessivas de diversificados leitores permitem construir, consolidar e legar às gerações seguintes.

## Capítulo 2

### O lugar institucional das adaptações de clássicos

Como los dioses *porteños* de Borges, los Olímpicos se han mezclado desde siempre con otros pueblos y culturas: si dudamos en reconocerlos en vestimentas que nos parecen impuras, es porque nosotros mismos les hemos creado (para nuestro uso) una imagen incontaminada, resplandeciente como el mármol o la nieve, pero no necesariamente verdadera.<sup>1</sup>

#### 1. Uma (possível) delimitação do clássico

Uma vez analisados os principais termos a ter em conta numa caracterização teórica da adaptação, importa averiguar que lugar institucional lhe é concedido quando a mesma é produzida a partir de um livro reconhecido como clássico, isto é, quando origina um objeto textual caucionado pela autoridade e pelo prestígio de uma obra de que se apodera e cuja nomeação reproduz, de forma quase exibicionista, em diferentes instâncias paratextuais. E, entre as instâncias paratextuais da adaptação em que essa exibição ocorre e sobre as quais me debruçarei mais adiante neste capítulo, figura à cabeça, por razões óbvias de legitimação, o título, que raras vezes desperdiça a alavanca promocional que o reenvio direto para o original lhe faculta.

O clássico afirma-se como um campo muito apetecível para o exercício da adaptação, uma vez que as obras às quais é atribuído e reconhecido esse estatuto – que é também uma função, visto que se trata de uma atribuição de natureza contratual que exige da obra contrapartidas institucionais que justifiquem o investimento de capital simbólico nela aplicado – respondem a um conjunto de requisitos que a reflexão teórica se tem esforçado por isolar e, acima de tudo, são alvo de formas muito particulares de receção literária com as quais se vai compondo a narrativa de leituras que sustenta o juízo e a valoração contidas na aposição do rótulo de “clássico”. Esta notação *acrescentada* pode facilmente (e falaciosamente) passar a ser encarada como traço genético da obra, deste modo reconhecida e inscrita numa galeria de produções literárias universalmente apelativas e, algo misteriosamente, congraçadas – apesar da sua diversidade estética, temática e periodológica – numa mesma categoria, definida por um inquestionável prestígio e por um significado humano unanimemente confirmado. As interpelações modernas ao conceito de clássico demonstraram que a tentação essencialista de o tornar congénito à produção da obra ou à sua própria natureza literária – isto é, ao autor ou ao texto – é falaciosa, provando que “clássico” é uma convenção de uso nascida

---

<sup>1</sup> Salvatore Settis (2006: 17).

da história de leituras da obra e da inscrição da sua receção no tempo<sup>2</sup>. Já Sainte-Beuve (1850: 46-47) entendia o clássico como construção do leitor e como ciclo de prestígio da vida pública de uma obra, instituído *artificialmente* (o advérbio é de Sainte-Beuve) em função das escolhas que uma determinada comunidade realiza, tendo por norte os seus critérios de gosto e a sua autoridade ética e estética<sup>3</sup>.

Com efeito, a ideia de escolha reveste-se de uma importância crucial na descrição do clássico. Em comunicação apresentada no “II Colóquio da Primavera – Os usos do clássico”, na qual abordou os tropos subjacentes ao conceito de *autor clássico*<sup>4</sup>, Vítor Aguiar e Silva sublinhou a natureza hermenêutica do *iudicium* em que consiste a atribuição da classificação em pauta, tendo por base o pensamento formulado nesse sentido por teóricos como Frank Kermode (1991) e Pozuelo Yvancos (2001). O amplo consenso judicativo que funciona como requisito para a estabilidade dessa classificação torna crítico o momento da escolha e, mais ainda, o da recorrência cíclica do seu gesto seletivo, visto que está em causa um fenómeno de individuação da obra que só ganha relevo quando confirmado e reiterado numa *durée* histórica relativamente ampla. Autores como Harold Bloom (1997: 31 e 42) e Alain Viala (1992: 10) identificam no binómio seleção / exclusão a força motriz da dinâmica em que, algo paradoxalmente, repousa a aparente solidez do clássico, visto que estamos perante um processo marcado por ritmos longos e em que intervêm entidades fortemente regulamentadas e dotadas de um *facies* institucional muito pronunciado, não compagináveis, portanto, com mutações súbitas ou que não tenham em devida conta a inércia com que os quadros sócio-culturais reagem à mudança.

Por outro lado, não é também pacífico entender o gesto seletivo contido na aposição deste rótulo a um determinado texto apenas como um mecanismo de individuação, visto que tal gesto, ao mesmo tempo que distingue valorativamente a obra de entre um conjunto de produções, a filia imediatamente numa galeria com que passa, daí em diante, a partilhar, não um conjunto de traços estruturais (pois se trata de um processo de avaliação do texto *a posteriori*, incapaz, portanto, de exarar nele qualquer notação distintiva), mas antes uma certa condição de leitura, inapreensível em fase prévia à rotulagem. A consideração deste efeito duplo – de particularização e de inclusão, a um tempo – que a constituição do clássico exerce sobre a receção da obra não é teoricamente muito

---

<sup>2</sup> Um olhar desassombrado sobre a origem do termo revela-nos que, em boa verdade, o mesmo já sucedia nas *Noctes Atticae* de Aulo Gélío, a quem é reconhecida a primazia da utilização de “classicus” como descritor estético. O adjetivo surge integrado num sintagma que categoriza o “scriptor” e só por metonímia é extensível aos seus textos. E essa categorização, como sugere Franco Fortini (1989: 296), resulta da prefiguração dos contextos sociais de receção da obra: seria clássica a obra destinada à apreciação dos cidadãos mais abastados e letrados, definição a que não subjaz, na sua raiz, nenhuma forma de circunscrição literária ou estética do texto enquanto tal.

<sup>3</sup> Tomando o exemplo da consagração de Homero como clássico, diz Sainte-Beuve: “Pour en faire un classique proprement dit, il a fallu lui prêter après coup un dessein, un plan, des intentions littéraires, des qualités d’atticisme et d’urbanité, auxquelles il n’avait certes jamais songé dans le développement abondant de ses inspirations naturelles. (...) [C]et ordre si exact et si mesuré, qui a tant prévalu depuis, n’a été introduit qu’artificiellement dans nos admirations du passé”.

<sup>4</sup> A conferência serviu de encerramento aos trabalhos do referido colóquio e foi proferida no Centro de Estudos Avançados da Universidade de Santiago de Compostela no dia 13 de maio de 2011.

apaziguadora, na medida em que deixa por explicar a motivação e o critério do julgamento de valor que engloba e cujas contingências, tendo, segundo Barbara Herrnstein Smith (1988), de existir, não são suficientemente fortes para minorizar o conceito ou para o reduzir à categoria do fortuito, o que seria, além do mais, uma absoluta e irónica contradição de termos.

Não se afigurando cientificamente válida uma abordagem essencialista à categoria literária não-periodológica do clássico<sup>5</sup>, que é a que está em pauta, interessa-me olhar retrospectivamente para ela e, torneando o debate – certamente útil, noutras sedes – acerca da sua constituição e da sua reconfiguração teórica ao longo do eixo diacrónico, identificar na receção dos textos que por ela têm sido tocados as razões que justificam a distinção e, porque é esse o fulcro da minha análise, os motivos para que o prolongamento dessa distinção tenha ocorrido e continue a ocorrer, ao lado ou para lá do próprio texto, através de adaptações. Terá certamente de ser endógena à escolha de um texto como clássico a atribuição de uma resistência hermenêutica que lhe permita cumprir dois requisitos aparentemente antitéticos: (i) constituir-se como obra que interessa preservar e expurgar de todos os ruídos que (apesar de necessários, talvez, para que a escolha pudesse ter ocorrido) têm de ser eliminados tendo em vista a aproximação, por mecanismos ecdóticos, à lição original, reificação simbólica da qualidade imaterial que ao texto é outorgada; (ii) submeter-se ao processo de legitimação por parte da comunidade a quem cabe ratificar a classificação, o que implica a entrada nos circuitos de massificação da leitura gerados na escola e no mercado e em que, segundo Frank Kermode (1991: 63-64), são particularmente atuantes instrumentos de comentário, reconfiguração, adaptação, fragmentação e modificação do texto. No meu entender, a distância que parece separar estes dois pólos torna-se ilusória quando se está efetivamente perante um clássico, que realiza, como demonstra J. M. Coetzee (2001: 18) mediante o exemplo de Bach, um desígnio dúplice: (i) o convívio com as pessoas e com as suas atividades, o que implica a sujeição a mecanismos erosivos e potencialmente derruidores da sua matéria; (ii) a sobrevivência incólume ao escrutínio e à experiência da exegese, da leitura e da transformação. Dúplice, mas inconsútil, na medida em que nenhum dos dois propósitos é alcançável sem a simultânea concorrência do outro:

[W]hat survives the worst of barbarism, surviving because generations of people cannot afford to let go of it and therefore hold on to it at all costs – that is the classic. (...) The classic defines itself by surviving. Therefore the interrogation of the classic, no matter how hostile, is part of the history of the classic, inevitable and even to be welcomed. For as long

---

<sup>5</sup> É sublinhada por Franco Fortini (1989: 296-297) a necessidade de distinguir entre o clássico como produto histórico, isto é, como definidor periodológico que se aplica a artefactos possuidores de um conjunto de marcas estéticas discretamente identificáveis, e como termo absoluto de categorização das obras de acordo com aquilo a que, à falta de melhor termo, podemos nomear com o vocábulo escolhido pelo próprio Fortini: valor. É forçoso que se faça, no entanto, uma ressalva: estas duas aceções “técnicas” do clássico, que em teoria conseguimos isolar e aplicar como critérios distintos, não são historicamente colineares, visto que o segundo divergiu do primeiro, constituindo-se como leitura abusiva, em parte, do teor classificativo do que lhe é precedente. Sobre esta transmutação teórica da noção de clássico se pronuncia também T. S. Eliot (1992: 141-143), ao eleger Virgílio como paradigma.

as the classic needs to be protected from attack, it can never prove itself classic (Coetzee 2001: 19).

A adaptação será, sem dúvida, uma das formas do ataque metaforizado por Coetzee a que o clássico resiste, não por natureza, mas por força das coordenadas particulares em que é colocado no campo literário. Parece-me, pois, possível, a partir da perspectiva definida por Coetzee e que práticas como a adaptação materializam, visitar alguns marcos do pensamento teórico sobre o clássico para nele isolar os traços que explicam a sua sobrevivência, apesar dos (mas também, na verdade, por via dos) exercícios de reconfiguração discursiva com que a sua plasticidade acaba por ser reconhecida<sup>6</sup>.

Sugiro como primeiro desses traços diferenciadores a ideia de **distância**. Estou a referir-me, antes de mais, à distância temporal que é requerida a uma obra para que seja possível e se revele sólida a sua classicização. O lapso temporal que separa a produção da obra da leitura que nela reconhece, historicamente, a realização do clássico é uma condição para a criação da estranheza que, segundo Fortini (1989: 302), estimula a interpelação do texto e dela extrai respostas renovadas em cada contexto de leitura e em cada uma das suas reinstanciações sincrónicas. A sensação de familiaridade que, em consequência desta cíclica reativação, se recolhe do convívio com o clássico ilude a sua temporalidade e a condição de ruína que metaforicamente lhe assiste (na qualidade de testemunho de um tempo relativamente recuado), mas é incapaz, numa reflexão mais profunda, de instituir o clássico como entidade de valor universal, intemporal e inamovível, na medida em que essa oposição é um ato de leitura, ou seja, não interfere com a substância empírica do texto, apenas reconfigura a história das suas significações e o seu lugar nos afetos da comunidade, que no texto faz residir uma vitalidade que só na receção que lhe é reservada pode estar alojada.

O reconhecimento do clássico como objeto de distante proveniência e como componente do espólio monumental do passado, que é proposto, para além de Franco Fortini, por autores como Salvatore Settis (2006: 141) e Mario J. Valdés (1989: 168), instila nele uma forma muito particular de alteridade, moldável à identidade de cada comunidade recetora e ao mesmo tempo a ela sobrevivente, mantendo-se disponível para revisitações sempre novas e imprevisíveis. Com base nesse pressuposto, proponho como segundo traço fundamental do clássico a sua **fertilidade**, visto que se comporta como um gerador de discurso criativo, tanto crítico como ficcional. A vitalidade que acima admiti na receção do clássico só é concretizável na medida em que o objeto sobre o qual é exercida se mostra permeável à tradução, à remediação e à transtextualidade. Fortini (1989: 303) explica esta tradutibilidade através de um fenómeno de nivelamento histórico que resulta da projeção do clássico no tempo. Segundo Fortini, a inevitável atenuação do valor referencial de uma

---

<sup>6</sup> Coetzee (2001: 17) aborda o caso paradigmático de Bach, mostrando, como exemplo, que a receção da *Paixão segundo S. Mateus* (BWV 244) enquanto clássico não teria sido viável sem a prévia e laboriosa adaptação (o termo é do próprio Coetzee) da partitura original feita por Felix Mendelssohn a partir da cópia cedida por Carl Friedrich Zelter.



obra ocasionada pela transformação do seu contexto de produção leva a que as suas receções posteriores passem a valorizar os traços formais do texto como *achievement* estético, com privilégio para o equilíbrio, a harmonia e a mediania do estilo. A valoração do texto enquanto mensagem literária passa a radicar em qualidades formais menos sujeitas à temporalidade da fábula e entendidas como propriedades que ultrapassam uma fruição imediata da matéria textual, passando esta a ser alvo de atenção e preservação, menos pelo que diz do que pelo modo como diz, ou seja, pelo interesse que encerra como realização excelsa da língua, uma aceção do clássico a que também Eliot (1992: 138-139) dá uma grande proeminência. Visto por este prisma, o clássico ganha a condição de obra inesgotável, uma vez que a sua disponibilidade para exercícios de leitura que desprezam o lastro referencial do texto o submete a interpretações imprevistas, de viabilidade assegurada pela existência de um número potencialmente infinito de chaves hermenêuticas com que interpelar um objeto cujo compromisso com o contexto da sua receção se revela tão ténue quanto flexível. É isso que permite a Italo Calvino (1994: 9) afirmar, a respeito do clássico, que se trata de “um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer”. A anulação da carga objetiva associada à dicção literária do clássico faz desta um terreno desimpedido para a multiplicação do discurso, seja na modalidade recetiva (exegese, leitura, interpretação), seja na modalidade produtiva (recriação, adaptação, paródia, *pastiche*).

E por esta via se chega a um terceiro ponto de reflexão, desta vez em torno da noção de **plasticidade**. Contrariando a impressão de fixidez que parece desprender-se do clássico, certamente pela aparência de imobilidade com que se dá representação institucional ao desígnio da sua preservação (a edição de luxo, a celebração pública, o tratamento didático na escola, a associação a prémios e efemérides, para nomear alguns dos mais visíveis processos de canonização literária), mas também porque existe um forte condicionamento no acesso ao exercício da exegese quando está em causa uma obra ou um escritor que se encontra na alçada de uma autoridade interpretativa bem identificada<sup>7</sup>, a inesgotabilidade hermenêutica de que se falou no parágrafo anterior obriga o clássico a comportar-se como um objeto maleável e de fácil manuseamento. Trata-se de um posicionamento aparentemente paradoxal – o texto de Franco Fortini (1989) chama a atenção para vários paradoxos encerrados no conceito de clássico –, resolúvel se aceitarmos como condição do clássico a sua resiliência, um traço que estabelece um compromisso entre a disponibilidade para a modificação e a fidelidade a uma memória formal que nunca é perdida. Segundo Fortini (1989: 301), a vitalidade permanente do clássico é um equívoco resultante da interpretação falaciosa e essencialista de um fenómeno que ocorre a jusante da constituição do texto e pelo qual são responsáveis os seus recetores. A suposta vitalidade congénita do clássico funciona, na verdade, como uma espécie de ilusão ótica que é consequência da reativação a que o texto vai sendo

---

<sup>7</sup> A “license for exegesis” que recai sobre as obras canónicas, tal como preconizada por Frank Kermode (1983: 180), é determinada pelas instituições de controlo da interpretação que definem os limites de interpelação dos textos do cânone e julgam, com base nesse referente, a justeza e a autoridade das investidas individuais de cada intérprete.

submetido por quem constantemente o reconvoca, dada a sua hospitalidade hermenêutica. Esta plasticidade, que explica que um clássico possa constituir-se como matriz fundacional de um leque amplo de obras que nele fazem residir, explícita ou implicitamente, a sua origem e atuam como os seus sinais de vida, faz do clássico um objeto dúctil e disponível para manipulação (que acaba, com frequência, por ser distorção) nos domínios da arte e da comunicação. Contudo, a resiliência a que acima aludi garante-lhe uma resposta de inércia que salvaguarda a sua integridade discursiva e estética e serve de indicador do nível de prestígio que, como obra, detém na comunidade em que é recebido. A capacidade de recuperar a morfologia original – no âmbito da qual o clássico encontrou no trabalho da filologia e da crítica textual o seu instrumento mais precioso – e de absorver, sem se descaracterizar, as leituras e os usos a que, em cada cultura, vai sendo adaptado faz do clássico um caso particular de receção, que admite como verdadeiras duas definições propostas por Italo Calvino (1994: 9-10) que, em condições de leitura diversas das que aqui estou a considerar, se excluíam mutuamente: o que permite que Calvino defina os clássicos como “os livros que nos chegam trazendo em si a marca das leituras que antecederam a nossa” e, logo de seguida, apresente o clássico como “obra que provoca incessantemente uma vaga de discursos críticos sobre si, mas que continuamente se livra deles” deriva da especificidade com que o clássico é recebido, mostrando-se simultaneamente condicionado por uma forte tradição hermenêutica (a “marca das leituras”) e disponível para novas reinstanciações, mesmo as que fazem tábua rasa da herança acumulada, como se o clássico se reconstituísse como terreno virgem a cada nova revisitação, algo que Italo Calvino (1994: 10) também defende no seu nono axioma sobre o clássico como categoria estética. A perceção do clássico como inédito preconizada nesse axioma só é aceitável no quadro de um dispositivo institucional capaz de anular o desgaste inerente à sucessão de releituras, funcionando como armadura que preserva o objeto dos efeitos da temporalidade e o impede, na ótica de Hans Ulrich Gumbrecht (1988: 160), de se converter em matéria de uma “arqueologia da comunicação literária”, apesar do lastro com que a inscrição no devir histórico o carrega.

A plasticidade do clássico realiza-se na sua adaptabilidade a uma pluralidade indeterminada de leituras, um traço que Franco Fortini (1989: 302) considera inerente à própria constituição histórica desta categoria estética e que Hans Ulrich Gumbrecht (1988: 151) apresenta como consequência da legitimidade que, a partir de finais do século XVIII, foi reconhecida à leitura como atividade individualmente conduzida. O processo de democratização e emancipação da leitura relativamente a atividades conexas (como a escrita e o ensino) multiplicou os contextos de receção e alargou as possibilidades de estabelecimento de relações singulares e exemplares com as obras, abrindo portas ao julgamento individual do seu valor e à confirmação pessoal, muitas vezes por via afetiva ou epifânica, dos consensos em torno dos grandes nomes e dos grandes textos. Seja como for, interessa reconhecer que, como modalidade de leitura, o clássico tem na sua origem um ato de

interpretação, sem o qual o exercício valorativo em que consiste não seria possível nem teria fundamento hermenêutico.

A pluralidade de realizações e de leituras que o clássico permite conduz-nos à discussão de um quarto aspeto, traduzível, uma vez mais, através de uma relação entre opostos. As considerações tecidas por Hans Ulrich Gumbrecht a propósito da centralidade assumida pela figura do leitor individual a partir da época iluminista enquadram historicamente a configuração do clássico como entidade bifronte em que se imbricam duas diferentes dimensões: a **individual** e a **coletiva**. A importância desta interdependência é-nos apontada no já citado ensaio de J. M. Coetzee, que apresenta como hipótese operatória de constituição do clássico a ocorrência de uma osmose entre o processo de legitimação que ocorre ao nível da comunidade e a sua replicação no indivíduo, que avaliza o julgamento coletivo na sua experiência de leitor, sem a qual o clássico não ultrapassaria a condição de rótulo formal desprovido de relevo e de influência nas opções de fruição estética tomadas por cada um.

O ensaio “What Is a Classic? A Lecture” faz uma análise da dimensão individual acima referida a partir da minuciosa prospeção das motivações identitárias que terão presidido à interpelação feita ao clássico por T. S. Eliot e pelo próprio Coetzee. A partir da reflexão acerca do objeto desta segunda, a música de Bach, entendida como realização do clássico por excelência, Coetzee problematiza a dimensão institucional, no âmbito da qual o clássico é delineado como construção coletiva que resiste às provas de sobrevivência a que é submetida pela sucessão de leituras individuais. É na convergência destes dois planos que o clássico ganha densidade histórica e é reconhecível como entidade irremediavelmente afetada pelo contexto em que se constitui e perdura (ou não). A dimensão individual da constituição do clássico aponta para a versatilidade quase proteica com que o clássico sobrevive à pluralidade dos juízos e leituras que se vão sucedendo a cada reativação da sua matéria textual, capaz de se reconverter e ganhar sentidos imprevistos para novos públicos sempre que uma qualquer motivação origine revisitações. Já a dimensão coletiva, de face institucional, faculta ao clássico privilégios de circulação e de consumo que, apostando na desvinculação do contexto de produção que, segundo Fortini (1989: 302), o clássico vai efetuando ao longo da história da sua receção, mobilizam a sua plasticidade no sentido de o manter incólume à sucessão dos tempos. É neste denso potencial comunicativo que as dimensões individual e coletiva do clássico se revelam coalescentes, visto que a realização institucional do clássico prevista na segunda e a sua descoberta por cada leitor em que consiste a primeira são coocorrentes e muito dependentes, sobretudo no contexto atual, marcado pela intervenção ativa de instrumentos de reprodução cultural e social que asseguram a ratificação das

“institutional assumptions” que, na ótica de Samuel Weber (1984: 35), conformam a tradição interpretativa estabelecida<sup>8</sup>.

Uma parte considerável da crítica do clássico tem-se ocupado do recenseamento das motivações que presidem à sua configuração na esfera individual, um processo que consiste, em versão simplificada, na construção da imagem de clássico que é feita por cada recetor a partir da exposição à obra – uma experiência de leitura que cada vez menos é possível de se realizar de modo desprotegido, isto é, sem que o ato de ler tenha sido previamente atapetado com um dispositivo variado de indicações críticas, *trivia*, opiniões e lugares-comuns que levam o leitor a uma determinada predisposição relativamente ao texto. A reação esperada de reconhecimento, por parte de cada novo leitor, do valor que, em sentido genérico, é atribuído ao clássico radica num entendimento primário do lugar que lhe é reservado no sistema literário e, sobretudo, no sistema social: o de funcionar como instrumento de formação cívica e ética dos leitores mediante um mecanismo de transmissão mais ou menos impoluta, nas suas bases, de uma conceção arquetípica e modelar da existência, da conduta e do comportamento humanos. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht (1988: 157), este entendimento explica a associação imediata ao desígnio educativo – ou seja, ao cânone – a que o clássico, em termos históricos, tem sido submetido, sem que com ele seja, de facto, inteiramente coincidente, como adiante tratarei de clarificar.

Apesar de não ser imputável à leitura do clássico o cumprimento de um programa destinado à formação ética do leitor e ao seu aperfeiçoamento axiológico, um ponto crítico que tem sido sublinhado por Harold Bloom (1997: 39 e 2001: 23), essa perspetiva mostrou-se muito atuante e tem ressurgido ultimamente em propostas filosóficas de revalorização do lugar das humanidades no atual contexto da democracia ocidental, das quais há que destacar as de Martha Nussbaum (2010) e as de Hubert Dreyfus e Sean Dorrance Kelly (2011). Cabe algum destaque a este último texto em particular, visto que estriba toda a sua proposta de releitura da cultura humanista na atribuição de uma função “religiosa” aos clássicos ocidentais, encarados como um repositório inesgotável de sentido e de valores intemporalmente aplicáveis à existência do homem ou, pelo menos, àquilo que nela possa ser aceite como irrevisível e inalienável:

The intense and meaningful world of Homer’s Greeks evidently shone with sacred force. Our technological world, by contrast, seems impoverished and dull. We cannot return to Homer’s world, and we should not hope to do so. But we can become receptive to a modern pantheon of gods (...). And we can also lure back the gods of old – the great works that were venerated once before and now can be re-experienced in their sacred worth. To do this requires more than simply canonizing these works on reading lists and classroom syllabi. It

---

<sup>8</sup> O terceiro capítulo de *Institution and Interpretation* de Samuel Weber, centrado na discussão do conceito fishiano de comunidade interpretativa, dá um contributo decisivo para a compreensão da natureza agónica do processo de interpretação dos textos. Segundo Weber (1984: 34), a dinâmica que caracteriza o ato interpretativo resulta, em grande parte, do confronto entre as duas dimensões que aqui discuto.

requires developing the skills for responding to the manifold senses of the sacred that still linger unappreciated at the margins of our disenchanted world (Dreyfus e Kelly 2011: 222).

Esta capacitação ativista do clássico para o desempenho de uma missão salvífica no presente, tendo em mira uma reinstauração da humanidade assente numa recuperação maravilhada, afetiva e inevitavelmente inventiva do passado, é marcadamente ideológica e consiste, bem vistas as coisas, num levar ao extremo da agenda de “intervenção” que Italo Calvino (1984: 8) subtilmente coloca na base da segunda e da terceira das suas definições de clássico. A consideração do clássico como “riqueza” (que estrutura o segundo axioma) e a assunção do exercício de “influência” que resulta da sua leitura (segundo a terceira fórmula descritiva) transportam, ainda que embrionariamente, a matriz ideológica inerente a uma conceção essencialista do clássico, ao qual se considera possível atribuir uma função tangível, diferenciada obra a obra<sup>9</sup>, com base na crença, falaciosa a meu ver, de que essa classificação é inerente ao texto e não é, no fim de contas, uma classificação, antes uma condição ontológica do discurso do clássico. Tal condição é desmentida de forma elegante e certa por Jorge Luis Borges, que apresenta uma conclusão desenganada acerca do problema sem deixar de mostrar que chegou a ela quando fez intervir na sua reflexão a questão do julgamento do leitor, um fator tão necessário à constituição do clássico quanto simultaneamente derruidor da sua putativa imanência na obra:

Pelos anos trinta, julgava, sob a influência de Macedonio Fernández, que a beleza era privilégio de uns poucos autores. Agora sei que é comum, e que se aproxima de nós através de páginas fortuitas de um escritor medíocre ou de um diálogo ocasional. (...) A glória de um poeta depende, em suma, do entusiasmo ou da apatia das gerações de homens anónimos que a põem à prova, na solidão das bibliotecas. (...) Daí o perigo de afirmar que existem obras clássicas e que o serão para sempre (Borges s/d: 223).

A construção individual, quase solitária, do clássico para que Borges remete é também o fundamento da sua realização coletiva, atendendo a que está sempre em jogo a legitimação dos juízos de leitura pronunciados em contexto privilegiado, ou seja, em sede institucional autorizada, segundo nos ensina Frank Kermode (1983: 180).

A capacidade do clássico para se realizar na esfera individual e na esfera institucional conduz-nos, pela mão de Salvatore Settis, a uma quinta etapa nesta reflexão. Rejeitando, com base nos pressupostos que vimos expostos em Borges (s/d: 223), uma visão do clássico como objeto universal e intemporal, definido por exclusão das obras que não cumprem determinados critérios

---

<sup>9</sup> É curioso e sintomático que tanto o livro de Italo Calvino como o ensaio de Hubert Dreyfus e Sean Dorrance Kelly consistam em listagens nominais de clássicos, o que só configura uma abordagem honesta do tema se exibir a montante a profissão de uma crença nas virtudes imanentes das obras que circulam sob essa denominação. Parece-me que é isso que sucede nas segunda e terceira definições de Calvino e na parte final da secção “Our contemporary nihilism” da obra de Dreyfus e Kelly.

rígidos de admissão, Settis (2006: 135) propõe uma formulação inclusiva do clássico. Esta formulação consiste, afinal, numa subversão da ideia de intemporalidade tendo em vista a sua viabilização no eixo da sincronia. Settis demonstra que a impossibilidade de extensão indeterminada do clássico no tempo pode, com vantagem, ser convertida em possibilidade de **projeção indefinida no espaço**, propondo como válido o interesse *global* do clássico no atual contexto de valorização da especificidade e da intercomunicabilidade das culturas. Sugere-se que o clássico funcione como mecanismo de inclusão da alteridade cultural, na medida em que se mostra capaz de se transfigurar, por um processo de hipóstase<sup>10</sup>, sem perda de identidade, em objetos estéticos novos que lhe confirmam a capacidade de renascer *ad infinitum*, isto é, sempre que posto em diálogo com outras tradições ou ao serviço de novas funções sociais.

Esta versatilidade, manifestada na capacidade de gerar discurso e de se comportar como plataforma para o reconhecimento de zonas de interesse partilhado por horizontes culturais diversos e aparentemente inconciliáveis, faz do clássico um objeto aberto a leituras plurais, o que, a um tempo, explica a função inclusiva e conciliadora que Salvatore Settis lhe atribui e ilude, segundo Franco Fortini (1989: 302), a sua não atualidade. Este efeito coloca-nos perante o último ponto desta breve reflexão sobre a condição do clássico, uma vez mais apresentável sob a forma de uma díade de opostos que o clássico faz confluir. Refiro-me à **oposição entre passado e futuro**, dois pólos temporais com que o clássico se relaciona diretamente: com o primeiro por existir enquanto seu prolongamento no presente, no qual se reinstancia pelo mecanismo da releitura; com o segundo, porque cada exercício de releitura parece ampliar, em vez de reduzir, a força significativa do texto, que ganha fertilidade prospetiva sem perder a solidez estética e filológica que a vigilância das instituições mantém sob incansável custódia. No fundo, o clássico existe num presente sincrético que, nos termos de Coetzee (2001: 15), é o tempo da compreensão histórica do passado que teimosamente se mantém vivo. Trata-se, porém, como lembra Borges (s/d: 223), de uma vida vivida por interposta pessoa, a do leitor e a sua “misteriosa lealdade”, ou seja, uma esclarecida aceitação do condicionamento do presente por parte de um passado que é dele constitutivo. No fundo, o nivelamento das diferenças impostas pelo sentido histórico é um atributo que o clássico adquire graças à presença que lhe é garantida por um desígnio que tem funcionado, ao longo do tempo, como fio condutor do humanismo: a preservação de tudo o que é susceptível de funcionar como memória identitária e de tudo o que permita, na feliz expressão que encerra o verbete de Franco Fortini (1989: 304), acautelar o “saber de nós ainda antigos”.

Aqui chegados, justifica-se que nos perguntemos como interfere a adaptação na modalidade de leitura que institui o clássico como categoria. Jorge Luis Borges (s/d: 223) preconiza, sem as identificar, “diversas razões” que explicam a resistência do clássico à sucessão de leituras nele

---

<sup>10</sup> O termo é de Salvatore Settis (2006: 130).

inscritas pelas várias gerações<sup>11</sup> e o que aqui procurarei demonstrar é que a adaptação, enquanto dispositivo de reprodução do clássico, não só é parte da engrenagem que assegura o controlo institucional da interpretação desse mesmo clássico, nos termos em que Frank Kermode (1983: 180) o descreveu<sup>12</sup>, como também assume parte das funções catalisadoras da sua sobrevivência quando integrada nas práticas educativas em que se sustenta a *stasis* do cânone<sup>13</sup>. Inscrito institucionalmente, o ato de adaptar, independentemente dos instrumentos teóricos com que o calibremos, funcionará, portanto, como mecanismo de consolidação do clássico e como elemento propiciador da sua manutenção no cânone, em termos genéricos, mas também na sua manifestação mais evidente e sedimentada, que é o *curriculum* escolar. O que aqui sugiro é que esse fenómeno é desde logo condicionado pelo elemento forte desta relação, que é obviamente o clássico, que vai impor à adaptação exigências discursivas sem cujo cumprimento a relação de mutualidade não será institucionalmente autorizada. A adaptação procurará, a todo o custo, comprovar essa fidelidade, algo que, no fundo, só é possível porque as coordenadas de receção do clássico lhe são favoráveis. E assim acontece, a meu ver, em função dos seis traços acima descritos, constitutivos, no seu conjunto, da condição de hospitalidade hermenêutica e discursiva em que o clássico é colocado e de que a adaptação está preparada para tirar inteiro partido.

## 2. Clássico e adaptação: uma viabilização mútua

Caracterizar a relação multimodal que a adaptação estabelece com o clássico de que deriva implica, portanto, inscrever os textos a que consensualmente se reconhece cada um destes dois rótulos num referencial histórico em que estejam claramente identificadas as coordenadas em que se situam as ocorrências concretas do clássico e a emergência de adaptações, segundo um modelo que clarifique a relação estabelecida entre o primeiro e as segundas, ou seja, que permita isolar as razões para o aparecimento, num contexto sociocultural específico, de uma determinada adaptação para um clássico em particular. A constituição desse referencial histórico será necessariamente complexa, na medida em que os seus eixos terão de contemplar, segundo uma escala variável de importância, as

---

<sup>11</sup> Borges conclui a sua reflexão sobre o clássico com uma definição sintética que nega as interpretações e aplicações essencialistas do mesmo: “Clássico não é um livro (repito) que possui necessariamente estes ou aqueles méritos. Clássico é o livro que gerações de homens, instadas por diversas razões, leem com antecipado fervor e com uma misteriosa lealdade”.

<sup>12</sup> Frank Kermode desmistifica, de alguma maneira, a suposta natureza misteriosa da lealdade que os leitores devotam às obras canónicas, proposta por Borges, preconizando a “license for exegesis” como selo institucional de entrada da obra no perímetro a que a comunidade circunscreve o exercício da sua interpretação. É possível conceber a adaptação, quando institucionalmente caucionada e regulada, como mecanismo ao serviço desse controlo, visto que, à sua maneira, enquanto ato de leitura, ela é também um exercício de condução hermenêutica, ainda que limitado por força da sua intenção simplificadora.

<sup>13</sup> A utilização metafórica dos processos químicos de catálise na descrição da dinâmica do cânone deriva de Juri Lotman, que a ela recorre no artigo “Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria”, de 1989, no qual, segundo Pozuelo Yvancos (2001), se demonstra que a natureza histórica e ideológica do cânone se revela inescapável a partir do momento em que se reconhece que a sua constituição exige a intervenção de estruturas culturais temporalmente condicionadas. São exatamente estas estruturas que agem como catalisador, em cada contexto histórico, da inscrição canónica das obras literárias.

diferentes “estruturas culturais” (Pozuelo Yvancos 2001: 453) que, quando consideradas em feixe, compõem um determinado corte sincrónico no “edifício retrospectivo” em que consiste a nossa construção teórica do passado (Lotman 1989 *apud* Pozuelo Yvancos 2001: *idem*). O que aqui proponho é a assunção da instituição escolar como um dos eixos fundamentais e mais estáveis na configuração desse referencial, na medida em que, no quadro civilizacional em que nos movimentamos, a escola consolidou uma função de modelização e reprodução cultural dificilmente igualada por qualquer outra instituição interveniente na dinâmica social da cultura. A escola tem funcionado, com uma regularidade já secular, como o elemento mais ativo e decisivo na composição dos contextos culturais de circulação, avaliação e promoção das manifestações artísticas, em geral, e das obras literárias, em particular, superando, em abrangência – pelo carácter cada vez mais massivo da sua intervenção – e em eficácia – fruto da robusta implantação coletiva dos seus instrumentos formativos (o programa escolar, o manual, o livro de leitura obrigatória e o respetivo auxiliar (ou guião) de interpretação, um utensílio cuja integração didática é relativamente recente, mas cujo efeito nivelador e homogeneizador dos processos de leitura na escola se tem revelado tão alargado quanto, a meu ver, pernicioso) –, o de outros mecanismos culturais de promoção e consagração do texto literário, como a atribuição de prémios, a realização de colóquios académicos, a publicação de edições comemorativas ou a celebração de efemérides associadas à vida dos textos e dos seus autores. Como mecanismo institucional, a escola detém, no entendimento de diferentes autores, uma hegemonia de alcance singular, visto que a sua intervenção no campo cultural não é episódica nem se manifesta em ações fortuitas, antes assenta num aparelho prestigiado e historicamente testado que exerce em permanência uma função seletiva e formativa a que tendencialmente todos os indivíduos da comunidade, em maior ou menor extensão, são expostos:

[O] sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero facto de existir, e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas (Bourdieu 1987: 120).

We are now in a position to recognize the major social institution through which this regulation [of practices of reading and writing] is exercised: *the school*. From a very early point in Western history, not long after writing itself began to be used as a means of preserving oral compositions, the task of disseminating and preserving written works came to define and to belong to the school. Judgements about the worth of individual works, their suitability for preservation, were thus always made in the institutional context of the school



and its needs, its social function. Moreover, the school did not emerge merely as an institution for the preservation of works. On the contrary, the school was assigned the general social function of distributing various kinds of knowledge, including the knowledge of *how* to read and write as well as *what* to read and write (Guillory 1995: 239-240).

Ao ser escolhido para integrar o conjunto de obras através das quais a escola opera as suas funções de formação literária, linguística, estética e cultural na comunidade, o clássico passa a ocupar um lugar no cânone instituído pelos *curricula* escolares. Esta escolha, ao mesmo tempo que decorre de uma avaliação coletiva de um valor que é atribuído individualmente à obra literária – e do qual essa obra passa a constituir uma realização paradigmática sufragada pela instituição –, engasta o texto numa coleção de obras às quais é reconhecida uma função social e cultural específica, que ultrapassa consideravelmente a autonomia estética de cada uma. A inscrição institucional do clássico no cânone modifica necessariamente o estatuto com que o texto chega ao leitor, o que, em grande parte, se deve ao facto de passar a estar em causa um contexto de receção que implica um público diverso (necessariamente mais jovem, quantitativamente mais amplo e socialmente mais transversal, atendendo ao leque etário abrangido pela escola) daquele que, em teoria, poderia ser instaurado em contextos de leitura menos condicionados pela regulação institucional. Por outro lado, tendo em conta que a existência e a influência das instituições, como vimos, só podem ser concebidas no quadro do devir histórico, a relação que cada público sincronicamente definido – escolar ou não – estabelece com a obra canónica será obrigatoriamente determinada pelas contingências do contexto, a que correspondem elementos fulcrais na receção da obra, como sejam os padrões culturais dominantes, as linhas ideológicas em presença, os modelos de comportamento mais ativos entre o público e, em lugar de destaque, a competência linguística e literária dos recetores. E estes fatores ganharam grande preponderância na contemporaneidade, a partir do momento em que a massificação do ensino fez do espaço da escola, até aí mais ou menos preservado, um microcosmos que passou a replicar o edifício social na sua diversidade, sem que se tenham modificado substancialmente os processos de intervenção pedagógica, formatados, desde longa data, para atuar sobre o público escolar de modo uniforme e culturalmente nivelador.

Numa escola cuja função de socialização foi grandemente ampliada pelo cunho democratizador da massificação, orientado por princípios de respeito pela diferença, pela multiculturalidade e pela identidade das minorias, mas que se vê, simultaneamente, obrigada a desempenhar um papel insubstituível na transmissão da memória histórica, cultural e estética que serve de travejamento à coesão (possível) da comunidade, assegurar, no espaço do *curriculum* obrigatório, a leitura de textos canónicos revela-se uma tarefa de cada vez maior complexidade e de cada vez mais difícil concretização. A nova *ordo* em que o sistema educativo se viu enquadrado em resultado das transformações que afetaram as sociedades ocidentais a partir do Iluminismo acentuou

o seu desígnio democratizador na contemporaneidade, em que o discurso da globalização cultural se coloca ao serviço de objetivos que passam pela generalização do acesso aos bens culturais, pela disponibilização pública dos acervos e bibliotecas, pela circulação livre da informação e pela utilização individual de dispositivos, cada vez mais disseminados e acessíveis, de difusão de pensamento e de opinião. Como seria de esperar, este novo modelo cultural encontrou na escola uma das suas vanguardas de afirmação e expansão, o que tem feito do espaço pedagógico terreno aberto para o ensaio (nem sempre devidamente refletido nem consolidado em termos de aplicabilidade, eficácia e rentabilidade formativa) de instrumentos diversificados de acesso, manipulação e divulgação de informação, sobretudo os que incessantemente lhe são propostos pelos agentes de inovação tecnológica. O caso português é bem exemplificativo desta política expansiva no domínio educativo, em cujo centro tem estado, acompanhando a aposta no financiamento de recursos tecnológicos e digitais para as salas de aula, que viram crescer exponencialmente o conjunto de meios educativos de ponta a elas afetos, a produção de legislação que generaliza o acesso da população a percursos diversificados de qualificação educativa e vem alargando sucessivamente o anel etário que delimita o período de permanência obrigatória na escola<sup>14</sup>. A heterogeneidade da população que frequenta a escola e a disparidade que a caracteriza no que respeita a *backgrounds* culturais, sociais e linguísticos são consequências diretas de um esforço político que coloca aos agentes educativos desafios acrescidos no domínio da programação dos conteúdos disciplinares, cujo interesse tem de ser transversal às solicitações de estratos muito díspares do público escolar, à escolha de estratégias apropriadas de abordagem, que têm de variar segundo as características de quem aprende sem que a qualidade e a validade científica dessas aprendizagens sejam penalizadas, e à definição de uma norma linguística que sirva de veículo comunicacional e de *koiné* transportada para o espaço extra-escolar como garantia de posse da competência linguística necessária para intervir em qualquer secção da esfera social após a conclusão da escolaridade obrigatória.

No caso particular da disciplina de Língua Portuguesa, a complexidade do processo é ampliada pela especificidade do conteúdo de aprendizagem, co-extensível ao instrumento dessa aprendizagem e, segundo o ensinamento de Benveniste (1966: 259), inseparável do próprio sujeito que a realiza. A essa particularidade disciplinar acrescem as dificuldades impostas ao seu desenvolvimento curricular pelas opções pedagógicas que têm estado na base das sucessivas revisões programáticas. No que diz respeito à leitura literária – o domínio em que se situa, por excelência, o trabalho com o clássico na escola – tem estado em curso uma progressiva erosão do espaço curricular que lhe é reservado, do tempo letivo que, em termos relativos, lhe é destinado em atividades de compreensão (comparativamente com outro tipo de textos, sobretudo os de natureza

---

<sup>14</sup> Referimo-nos, em concreto, aos decretos-leis números 357/2007 de 29 de outubro e 396/2007 de 31 de dezembro, que regulamentam os percursos educativos que conduzem à certificação de competências de escolarização básica e secundária, e à lei número 85/2009 de 27 de agosto, que alarga para doze anos a escolaridade obrigatória em Portugal.

transacional e utilitária, favorecidos pela orientação dita comunicativa que prevalece nos programas) e do próprio entendimento do texto literário, no campo disciplinar da Língua Portuguesa, como um objeto *estranho*, merecedor de uma didática *especial*, que, ao mesmo tempo que distingue e celebra a sua dimensão monumental (tornando-o, inclusive, objeto de estudo específico em redutos disciplinares de acesso muito condicionado, como Literatura Portuguesa ou Clássicos da Literatura), vai estiolando as possibilidades de convívio *natural* dos alunos com o universo e com as realizações da literatura. Se somarmos a estes obstáculos de natureza curricular as dificuldades e os bloqueios que cada vez mais são sentidos pelos professores nas escolas básicas e secundárias, fruto, em parte, de um sistema de formação inicial e contínua que não fornece preparação sólida e crítica para a árdua tarefa que é ensinar literatura num tempo como o nosso, em que, como recorda Steiner (2011: 32), o paradigma dos saberes exatos e experimentais goza de uma hegemonia institucional esmagadora (que já contaminou, aliás, a opinião do cidadão comum), teremos desenhado perante nós um cenário de efetiva desescolarização da literatura, em cujo contexto a leitura e a pedagogia do clássico se debatem com uma resistência tenaz e multidimensional<sup>15</sup>.

Perante estas circunstâncias – que são, em bom rigor, constrangimentos –, as adaptações vão-se cada vez mais afirmando como um mecanismo indispensável no processo de difusão cultural e sedimentação institucional do clássico, pelo que cada vez mais vemos ser abertamente afirmada a sua utilidade como instrumento de mediação em contextos de leitura cujos agentes não dispõem de ferramentas de compreensão e interpretação suficientes para dar resposta ao nível de exigência e de envolvimento com o texto requeridos, em diferentes campos, por algumas das obras a que se reconhece o estatuto de clássico. Se nos ativermos ao caso concreto e elucidativo d’*Os Lusíadas*, de que aqui me ocuparei, verificaremos que existe, da parte de quem tem estudado e está familiarizado com o texto, o reconhecimento, algo amargo, de que a transformação do modelo pedagógico que sustenta o ensino da língua materna na escola ocasionou um efeito de *estranheza* perante o literário que, acrescentando-se à dificuldade inerente à descodificação de registos textuais associados à vigência de preceitos estéticos muito codificados ou historicamente condicionados, resultou no repúdio dos leitores (na escola, ao lado dela e depois dela) pelas obras associadas a um determinado valor patrimonial, a contextos de receção considerados cultos ou integráveis no perímetro de interesses circunscrito pelas elites culturais. Vasco Graça Moura deteta a presença destes diferentes fatores na situação que caracteriza a receção d’*Os Lusíadas* na atualidade fora da esfera académica, em particular junto dos leitores jovens:

---

<sup>15</sup> Encontra-se em Bernardes (2005: 11-30 e 2010: 29-34) uma análise exaustiva e circunstanciada dos fatores de desescolarização da literatura aqui invocados. À questão particular da formação de professores se refere Vítor Aguiar e Silva (2011: 10), a propósito do exemplo paradigmático do ensino dos textos camonianos na escola.

Tem-me preocupado a maneira como cada vez mais existe um fosso entre a geração mais nova e o imenso património da cultura portuguesa, nomeadamente a escrita. (...) um dos problemas de *Os Lusíadas* – para além das dificuldades óbvias que apresenta, mesmo para leitores informados – é o facto de ser uma obra difícil de colocar ao alcance dos jovens de hoje, que não têm o tipo de percurso escolar do meu tempo. Quando eu andava no liceu, apesar de todos os problemas, havia uma obrigação de ler uma série de autores. Quando chegávamos a *Os Lusíadas* já tínhamos acumulado uma experiência de leitura de textos antigos, o que não acontece hoje. [...] O tipo de ensino de hoje em dia tem um encolhimento vocabular muito grande. Penso que os miúdos não são confrontados com outro tipo de linguagem e têm uma menor capacidade de decifração. [...] Há um divórcio progressivo em relação aos grandes autores da língua portuguesa (Moura 2012: 3-4).

O exemplo d’*Os Lusíadas* – enquanto clássico da literatura portuguesa por excelência – pode considerar-se ilustrativo do problema de acessibilidade que atinge as obras que caracterizei como clássicos na parte inicial deste capítulo e no âmbito do qual a adaptação cada vez mais se configura como resposta prática para a *décalage* cultural e linguística que separa o universo do texto da esfera do leitor, conseguindo, ao mesmo tempo, manter-se discursivamente próxima do original que medeia, o que leva Graça Moura (2012: 4) a considerá-la uma “via de acesso, uma maneira mais simples de chegar ao fundamental” de obras que, como *Os Lusíadas*, se veem excluídas das atividades de leitura espontânea do público pelas razões invocadas na transcrição *supra*. No seu “intuito de tornar os clássicos acessíveis a públicos abrangentes” (Bernardes 2012: 5), a adaptação adquire uma considerável funcionalidade e ganha, como previne Marc Soriano, as dimensões de uma necessidade histórica, respondendo de forma pragmática e imediata à carência de estratégias educativas que garantam a todos o acesso à cultura e à literatura, salvaguardando, tanto quanto possível, a exigência de qualidade dos textos e contribuindo para a formação estética dos alunos<sup>16</sup>, sobretudo dos que passaram a conviver com este tipo de realizações estéticas apenas por força de uma permanência mais alargada na escola:

Ces nouveaux “scolarisés” qui, est-il besoin de le dire?, apportent à notre culture un souffle, une vigueur et des besoins nouveaux, sont relativement handicapés quand il s’agit d’acquérir et de consolider les mécanismes de la lecture rapide qui supposent un certain type d’habileté conceptuelle. Le premier travail de notre pédagogie, si nous voulons éviter le gaspillage insensé d’énergie et de talent qui caractérise le passé, c’est de faciliter l’accès de la culture à ces enfants. [...] L’évolution démocratique, l’élaboration d’un art de masse supposent la mise en commun du patrimoine culturel et une réflexion collective sur ses enseignements.

---

<sup>16</sup> Óscar Lopes (1969: 79) prevê a utilização pedagógica de clássicos universais traduzidos ou adaptados como uma das estratégias de construção do gosto literário através da formação escolar.

L'adaptation, à ce niveau, apparaît comme une nécessité historique. Il s'agit de susciter dans le grand public le goût et le besoin d'œuvres de qualité. (Soriano 2002: 33-34).

É, portanto, inegável que a escolarização do clássico interfere de modo particular na sua conceptualização, reconduzindo-o à condição de *objeto canónico* que, segundo Gumbrecht (1988: 157), se esbatera a partir de finais do século XVIII com a valorização dos processos individuais de receção dos grandes textos. Nos mecanismos de circulação escolar, o clássico vê sublinhada a dimensão coletiva da sua constituição, ao mesmo que adquire direitos de prolongada permanência no espaço supra-literário para que o dispositivo de canonização escolar o transporta, como salienta Viala (1992: 10). Considerar o clássico em meio escolar obriga-nos a deslocar o foco teórico do texto em si para o *processus* da sua transmissão, tendo em conta que os dispositivos de valoração e apreciação coletiva da obra não procedem de juízos individuais, antes, como bem refere John Guillory (1993: 55), dimanam dos mecanismos institucionais de receção que os inscrevem na *durée* histórica e lhes atribuem uma posição revisível nos vários lugares em que socialmente essa face institucional é reconhecida. E, neste processo, a escola detém, como já referi, um protagonismo dificilmente equiparável, pela abrangência que a sua ação possui e pela força niveladora que exerce. Pode, portanto, concluir-se que a escola não só é hoje o lugar em que, por determinação curricular, ocorre o grosso da receção do clássico, como é também o instrumento de socialização a que, em maior grau, está confiada a tarefa de reproduzir o sistema de colocação das obras na hierarquia de valores simbólicos a que chamamos cânone.

Se a linearidade deste processo de sedimentação do clássico, esperável numa instituição dotada de uma certa fixidez de parâmetros estéticos e culturais como é a escola, acaba – mais cedo ou mais tarde – por ser perturbada pelo problema da acessibilidade dos textos e da sua conseqüente expulsão dos canais naturais de eleição de obras para leitura espontânea à medida que as gerações se sucedem – um óbice ocasionado pela inevitável fratura da continuidade entre os discursos veiculados na escola e o discurso quotidiano dos alunos, uma fratura histórica que se acentuou com a massificação acelerada do sistema de ensino<sup>17</sup> –, cabe à instituição, como sugere Guillory (1995: 240) com o exemplo de Shakespeare, encontrar soluções que não comprometam a estabilidade que a sustenta. E, neste contexto, a circulação, promovida por diferentes instâncias, de adaptações dos “grandes textos” (como um fim em si ou, na maioria das vezes, como elemento mediador da posterior fruição dos originais), embora alguns autores, por razões de natureza eminentemente estética, a considerem perniciosa ou inócua<sup>18</sup>, acaba por funcionar como garantia de exposição

---

<sup>17</sup> É interessante verificar o que, a este propósito, afirma Pierre Bourdieu (1987: 306) no ensaio “Reprodução cultural e reprodução social”.

<sup>18</sup> Cite-se aqui, a título meramente exemplificativo, a caracterização que Pierre Bourdieu (1987: 144-145) faz daquilo a que chama “cultura símile”, em que a adaptação se pode perfeitamente enquadrar: “(...) substituto degradado e desclassificado (no duplo sentido do termo) da cultura legítima e capaz de propiciar a ilusão de ser digno de um consumo legítimo embora permaneça mais acessível do que os bens culturais que de fato pertencem à ordem legítima”.

mínima a um bem cultural institucionalmente prezado, para além de possibilitar a cativação de público para os textos canónicos e de, *à la longue* e algo surpreendentemente, se constituir como veículo privilegiado de legitimação e de reprodução do clássico no sistema simbólico da comunidade. E é este relevo funcional da adaptação no jogo de forças implicado na ocupação dos lugares do restrito campo simbólico delimitado pelo clássico que explica que Viala (1992: 9-10) a veja como estratégia fundamental da modelização do texto literário na escola e Shavit (2003: 160), no caso específico da literatura infantil e juvenil, a entenda como o mecanismo responsável pela captura do discurso literário destinado aos mais novos por parte do paradigma textual vigente no sistema educativo, uma tendência que se revelou hegemónica logo desde a afirmação da literatura infantil e juvenil enquanto sistema e que se manteve como tal ao longo da sua subsequente autonomização.

Parece-me, contudo, que a fortuna conhecida pela adaptação como instrumento de mediação literária e como objeto de leitura e estudo autónomo na escola se deve, em quota, se não superior, pelo menos equivalente à das suas próprias capacidades transdiscursivas, ao facto de se exercer sobre clássicos, isto é, obras que atingiram, no campo literário e na órbita institucional, condições especiais de receção extensíveis – retomo aqui a noção de hipóstase com que Salvatore Settis (2006:130) descreve o modelo de transmissão do clássico – aos seus sucedâneos. É por estar em relação com um produto como o clássico que a adaptação funciona institucionalmente; poderia mesmo dizer-se que é só porque existe a categoria de clássico que a adaptação adquire viabilidade discursiva e vê reconhecida a sua utilidade como alvo de leitura. Neste sentido, proponho-me descrever a adaptação do clássico como a materialização discursiva dos seis traços diferenciadores que aponte na secção inicial deste capítulo, o que consiste em sugerir que a relação entre clássico e adaptação é, antes de mais, uma consequência da própria constituição do clássico como fenómeno de leitura, sem cuja ocorrência histórica a adaptação seria um dispositivo inútil e teoricamente injustificável.

Pode, antes de mais, afirmar-se que a relação entre a adaptação e o clássico de que deriva é uma relação de **atualização**, mediante a qual a obra original vê consideravelmente ampliadas as vias institucionais da sua transmissão e da confirmação do seu estatuto, um fenómeno que, como nos ensina Guillory (1993: 55-56), é regulado pelos instrumentos históricos de reprodução cultural, com destaque para a escola, não nos parecendo viável qualquer explicação da canonicidade que ignore a existência de *(under)statements* ideológicos no processo de constituição e gestão do sistema que a regula. Concordo com Pozuelo Yvancos (2001: 416) quando afirma, rebatendo as posições assumidas por Bloom (1997), que nenhuma seleção canónica repousa sobre critérios decorrentes do reconhecimento de valores supostamente intrínsecos à obra, como a originalidade, a valia artística ou o confronto com a tradição estabelecida. Os juízos que invocam o reconhecimento de qualidades literárias como estas não ocorrem, como bem refere Pozuelo Yvancos (2001: 418), “à

margem da socialização do cânone”, não só porque o cânone é uma estrutura de projeção dos bens literários ininteligível fora do contexto social, mas também porque sem essa inscrição histórica o exercício de escolha que a ideia de cânone encerra ocorreria no vácuo e seria, na melhor das hipóteses, irrevisível, o que é contrariado pela assunção de uma das mais evidentes características da execução do cânone, que é o seu dinamismo. A natureza dinâmica do cânone, referida e descrita por autores como Lotman (1996: 183) e Guillory (1995: 237), obriga-nos a colocar o clássico em articulação com os fatores exógenos ao texto que verdadeiramente o instituem, mostrando-se capazes de o reintroduzir no campo de leitura de cada nova geração. A adaptação funciona, a meu ver, como um desses fatores críticos na sobrevivência do clássico, uma vez que, ao mesmo tempo que o diferencia da produção original sua contemporânea e não esconde – antes sublinha – a sua condição de objeto de distante proveniência (já *estranho*, portanto), garante a um público vasto a sua legibilidade e a viabilidade da sua fruição. A adaptação investe na ideia de clássico como objeto distante para daí extrair vantagens que, recaindo primeiramente sobre si mesma, atingem também o próprio clássico, reinstanciado em *vulgata* acessível que o devolve ao público como obra *que se pode ler malgré tout*, ou seja, que se lê hoje com proveito, ainda que se lhe reconheça um sabor antigo, que não é tomado como defeito, mas sim como *patine*.

Na qualidade de veículo de transporte do clássico para esferas de receção temporalmente distintas da que foi a da sua produção, a adaptação é integrável nos processos de **transdução** propostos por Lubomir Doležel para explicar os fenómenos de circulação e transmissão do texto literário. A noção de transdução, como sugere Pozuelo Yvancos (2001: 437), aponta para a natureza instável do objeto literário e reconhece protagonismo aos contextos e aos meios nos quais e pelos quais esse objeto se dissemina, o que não sucede, obviamente, sem que a sua matéria textual e o seu sentido se vão concomitantemente transformando<sup>19</sup>. Ao conjugar em si estas duas características – (i) constituir-se morfológicamente como mecanismo de transdução e (ii) e assumir um papel ativo na constituição e na continuidade do estatuto canónico de uma obra –, a adaptação revela-se um fator preponderante na dinâmica da canonicidade, funcionando como agente na construção dos juízos que determinam a oscilação da díade canónico / não canónico no polissistema literário. De acordo com a proposta teórica de Even-Zohar, a circulação e manutenção de modelos no interior do sistema literário só é viável se estiverem asseguradas as condições de transmissão daquilo que Pozuelo Yvancos (2001: 441-442) define como “pré-conhecimentos precisos para que o texto possa ser felizmente descodificado e entendido”. A continuidade e a solidez desse repertório de conceitos e competências de leitura numa determinada comunidade – que ganha visibilidade no quotidiano através da emissão de juízos sobre o nível de familiaridade dos leitores com os textos – são

---

<sup>19</sup> Vítor Aguiar e Silva (2005: 11-12) invoca expressamente o conceito de transdução para discutir a adaptação fílmica de uma obra literária, o que me parece igualmente válido no assunto aqui em pauta, desde que se tenha em apreço que se trata agora de um processo de tradução intralinguística (para voltarmos à nomenclatura jakobsoniana) e não de tradução intersemiótica, como sucede na adaptação de uma obra literária para cinema.

condições vitais na dinâmica do cânone, pois delas depende, em parte considerável, a colocação das obras no seu centro ou na sua periferia, segundo um equilíbrio de forças que se encontra em constante reorganização. A adaptação intervém nessa reorganização ao viabilizar o prolongamento do lugar canónico de uma obra através da inscrição do seu modelo no conjunto das estruturas expectáveis nos géneros e universos de leitura eleitos pelos estratos etários a que se destina e também através da sua associação a instrumentos de institucionalização da sua receção, sem que com isso, no caso particular do clássico, seja afetado (é antes capitalizado) o primeiro dos traços diferenciadores que elenquei, que é a sua perceção como objeto de distante proveniência. Ao comungar da natureza disseminativa da transdução – de que Pozuelo Yvancos (2001: 437) expressamente apresenta a “versão” como exemplo –, a adaptação instaura um pacto de compatibilidade entre o modelo literário de que o clássico deriva e o elenco genológico e temático privilegiado nos contextos de receção delimitados por cada um dos cortes sincrónicos que entendamos fazer na história de uma comunidade. Se tivermos em conta a recorrência do processo, reinstaurado de cada vez que uma adaptação é publicada ou (com exponenciação garantida) institucionalmente caucionada pela escola ou instrumentos conexos a ela, facilmente se concluirá que o clássico encontra na adaptação um mecanismo de assídua reedição da imagem de antiguidade que o distingue (mesmo nos casos em que, eventualmente, essa antiguidade *lida* pelo recetor não se coadune com a idade objetiva do texto), ao mesmo tempo ocultada e sublinhada pela natureza dinâmica da canonicidade, segundo a qual, nas palavras de Itamar Even-Zohar (1990: 19 *apud* Pozuelo Yvancos 2001: 443), “um certo modelo literário consegue estabelecer-se como princípio produtivo no sistema através do repertório deste”.

Enquanto mecanismo textual de atualização do clássico que apenas funciona como veículo de reforço do seu lugar canónico na medida em que este se comporta como uma entidade dinâmica, isto é, que requer a ocorrência estratégica de impulsos favoráveis à sua manutenção, a adaptação parece herdar do clássico alguma da **plurivocidade** e da **diluição formal** que o caracterizam. A receção de uma obra como clássico não lhe exige a posse de traços discursivos ou caracteres estéticos pré-determinados ou considerados indispensáveis para que essa constituição interpretativa ocorra. Esta ausência de rigidez formal é replicada de diversas maneiras pela adaptação: (i) a nível compositivo, por se afirmar como um exercício derivativo amplamente autónomo das opções formais tomadas na produção do original (o que se verifica, por exemplo, na opção pela prosa para a reescrita de originais em verso, como sucede na maioria das adaptações d’*Os Lusíadas*); (ii) a nível estrutural, por se permitir – apesar de se afirmar como versão – a fuga ao entrecho ou à organização deste no original, efetuando supressões, acrescentos, condensações ou ampliações à matéria que lhe serve de partida, a qual não é vertida do texto-base para a adaptação segundo um critério de proporcionalidade direta; (iii) a nível discursivo, porque a adaptação não se mostra condicionada pelas opções tomadas na escrita do original, antes usa de ampla autonomia para



realizar escolhas discursivas e linguísticas que suportem o enquadramento do clássico que serve de ponto de partida no campo literário a que se destina, compatibilizando, tanto quanto possível, o modelo de origem com a esfera de receção que o texto derivado se propõe atingir<sup>20</sup>; (iv) a nível temático e ideológico, uma vez que a adaptação, na qualidade de ato interpretativo, não se pode eximir à condição de glosa histórica e socialmente situada, o que faz com que nela fiquem exarados sinais do ato de leitura que lhe dá origem e lhe atribui um fundamento que nunca é ideologicamente neutro, antes representa, como sublinha Guillory (1995: 244), um facto historicamente enraizado<sup>21</sup>; (v) a nível estilístico, porque a adaptação, ao reinstanciar o clássico numa modalidade linguística e literariamente simplificada, gera um produto cujo investimento em recursos expressivos é tendencialmente menor, não só porque é exatamente a presença desses recursos que transtorna o acesso ao texto original por parte dos leitores a quem a adaptação se destina (o que conduz, naturalmente, à adoção de soluções de inevitável empobrecimento estilístico), mas também porque a adaptação, ao privilegiar a preservação do esqueleto informacional do texto, se mostra incapaz de salvaguardar o recorte estético e formal que cobre o conteúdo, o que implica – em função da simbiose que a constituição textual gera entre forma e conteúdo – que nem este possa ser integralmente protegido, com exceção – naturalmente – dos excertos em que se recorre à citação do original.

Se, com base no exposto no parágrafo acima, é teoricamente possível entender a adaptação como uma **reinstanciação transdiscursiva do clássico** que resulta da assunção de um grau considerável de liberdade técnica e expressiva da parte do adaptador, podemos concluir, com alguma objetividade, que as infinitas possibilidades de redação de adaptações de um mesmo clássico se constituem como prova material da sua **fertilidade**, a segunda qualidade que nele isolei na primeira secção deste capítulo. A multiplicação das adaptações literárias do clássico para leitores jovens, a que podemos somar os processos de transdução que o atingem e o fazem circular nas mais diversificadas esferas de consumo cultural (como o cinema, o teatro, a banda desenhada, etc.), ao mesmo tempo que lhe consolidam o lugar no cânone, constituem a prova evidente de que a instauração do clássico consiste num fenómeno de receção que previne a mineralização do seu significado e da sua interpretação, numa medida exatamente oposta à da preservação desse estatuto:

---

<sup>20</sup> No caso d’*Os Lusíadas*, as adaptações existentes são bem ilustrativas, como adiante demonstrarei, do vasto leque de possibilidades que se abrem a este nível. Existem adaptações que contêm a reprodução de secções extensas do texto original, operando uma estratégia discursiva de citação explicável por pressupostos editoriais de fidelidade à matriz, a par de adaptações que prescindem em absoluto de mecanismos de menção explícita do texto camoniano, afirmando-se como produtos cujo propósito divulgador ou cujas finalidades de utilização didática servem de fundamento a soluções discursivas de simplificação absoluta da morfologia original do poema, de que se pretende sobretudo preservar o argumento.

<sup>21</sup> Esta particularidade do relacionamento da adaptação com o clássico explica que ela tenha funcionado como terreno apto para a realização de leituras ideologicamente muito marcadas do original, de cuja temática ou de cuja matéria factual a adaptação se mostra capaz de realizar derivas mais ou menos instrumentalizadas. Veremos adiante como algumas adaptações d’*Os Lusíadas* se mostraram permeáveis à intervenção de determinados dispositivos de intervenção ideológica, sobretudo em contextos históricos em que estes, por razões de natureza política ou de dinâmica social, foram particularmente ativos.

este terá a longevidade que corresponde ao tempo em que se mantém ativa a dinâmica de renovação que a ação institucional (da adaptação e da escola, entre outras) lhe atribui. Mantendo e alargando a metáfora geológica, diria que a sedimentação do estatuto de clássico é proporcionalmente inversa à calcificação do texto, que ocorre quando este deixa de interpelar a comunidade em que é recebido ou deixa de nela ser disseminado pelas vias úteis aos leitores que a compõem, sendo o mecanismo de adaptação um dos que se revelam mais influentes.

Ao servir de exemplo e de comprovativo da fertilidade semântica, hermenêutica e discursiva do clássico, surgindo como modalidade textual derivada de um exercício de reescrita que, como vimos, se pode repetir indefinidamente com resultados sempre diferentes, a adaptação acaba também por estabelecer uma relação com o clássico que ilustra a terceira das características que nele comecei por isolar na abertura deste capítulo: a **plasticidade**. Sendo irrefutável que a constituição de uma pluralidade de adaptações que funcionam como satélites do clássico é tecnicamente possível porque o que está em causa é a criação de um produto complexo em cuja composição estão presentes inúmeras hipóteses de gestão da forma e do conteúdo, capazes de dar origem a soluções de combinatória praticamente inesgotáveis – situação válida para uma obra unanimemente reconhecida como clássico ou para outra obra qualquer –, é também inegável que a viabilidade de muitas das combinações que teoricamente se podem propor só se verificará se a obra submetida ao processo de adaptação se encontrar nas circunstâncias de receção, de proteção e de resistência a intervenções mais ou menos agressivas por parte das dinâmicas da leitura e do consumo de que nenhuma obra goza no grau que é atingido por aquelas a que o rótulo de clássico é reconhecido. Há que dizer, para começar, que um texto que não se encontre nas condições de receção que correspondem, numa determinada comunidade, aos requisitos a que o estatuto de clássico obriga dificilmente será alvo de adaptação. Não ser clássico implica estar fora dos circuitos de leitura promovida pelos programas escolares, não ser alvo dos procedimentos que procuram democratizar uma exegese simplificada dos grandes textos canónicos no espaço curricular da escolaridade obrigatória e não ser elegível para ações de diferenciação simbólica dos bens culturais que ultrapassem a esfera das elites (como comemorações públicas e celebrações oficiais de ampla divulgação). A ausência destas condições de consumo impede que uma obra se constitua como objeto de interesse coletivo e de circulação institucional e escolar, mantendo-se a sua dinâmica de promoção e leitura sob o impulso dos mecanismos convencionais do mercado dos livros, de natureza comercial e publicitária, aos quais acrescem, no caso dos autores que recolhem o aplauso da crítica e o reconhecimento das elites culturais, a divulgação decorrente de iniciativas – de abrangência mais ou menos restrita – promovidas no espaço da academia, da ação do mecenato, dos círculos literários, da imprensa especializada e da generalidade dos agentes culturais. Nesta esfera, que poderemos considerar convencional, da circulação literária, cujo público se constitui naturalmente a partir do cruzamento entre os interesses individuais de leitura e a ação do mercado

cultural, a produção de adaptações não só não é justificada por imperativos de reposição da acessibilidade dos textos – visto que o corpo de leitores que o integram corresponde ao somatório de adesões espontâneas e intrinsecamente motivadas às obras, sem necessidade de mediação ou do agenciamento de mecanismos exógenos à díade leitor-texto –, como seria descabida em termos práticos, dada a ausência, nesta esfera de consumo *natural* de literatura, de contextos institucionais que atribuam à receção das obras que nela circulam o cunho de inevitabilidade com que o clássico é proposto na comunidade que o reconhece como tal.

É o clássico, portanto, a obra que preenche os requisitos que justificam a ocorrência de adaptações, sobretudo por ser atualizado em modalidades de receção que não têm necessariamente (nem frequentemente, em particular junto dos leitores mais novos) origem num móbil pessoal de leitura, antes constituem a resposta a uma prescrição de natureza institucional que pode encontrar na adaptação um intermediário que obvie as dificuldades de contacto esperáveis numa relação de comunicação em que vários fatores, a começar pela língua e pelos preceitos do código compositivo do texto, poderão funcionar como ruído. Ao estarem intrinsecamente associadas a contextos específicos de receção, as adaptações de um mesmo clássico vão-se sucedendo, na tentativa de responder às necessidades específicas de cada geração de leitores, e até sobrepondo num mesmo segmento histórico, em função da pluralidade de circunstâncias de leitura para que são convocadas (determinadas por variáveis como sejam o apelo a faixas etárias diversas, a natureza mais ou menos lúdica do uso a que se destinam, a maior ou menor dependência da atividade escolar e a associação ou não a efemérides ou celebrações coletivas). Ao sobreviver ao efeito supostamente erosivo a que o texto é submetido a cada nova adaptação (que consiste inevitavelmente num exercício de redução e facilitação cujo benefício não é garantido, visto que as possibilidades de frustração desse desígnio existem e podem até ocasionar consequências adversas), o clássico encontra na adaptação uma forma de revelar a sua resistência hermenêutica e de testar a sua plasticidade, na medida em que se mostra infinitamente capaz de ser recriado e de se reconduzir à sua forma matricial, que é aquela para que todas as reformulações mais ou menos radicais da sua matéria procuram remeter. Cada nova edição de uma adaptação, sob a capa de atualização do clássico, acaba, na verdade, por atualizar – em suporte efémero e de temporária oportunidade – o carácter não definitivo e transitoriamente funcional que está inscrito na sua ossatura discursiva, canalizando para o clássico mediado os efeitos finais da leitura. Desta forma, a adaptação, quando cumpre o objetivo a que se propõe, assume – durante o tempo em que se mantém institucionalmente ativa – a tarefa de sublinhar e consolidar o lugar canónico que é reservado ao original, que se mantém, esse sim, sempre disponível para novas revisitações e encontra, na sucessividade das versões adaptadas, a melhor garantia da sua perpetuação no cânone e da sua resistência ao esquecimento.

Se ao clássico corresponde, como sugeri acima, um modelo particular de circulação e de consumo, capaz de evidenciar a sua versatilidade e de assinalar o seu comportamento moldável

perante sucessivos e contíguos contextos de receção, em cuja permanência o clássico revela a sua vitalidade, é natural que lhe estejam associados instrumentos particulares de cativação de público, tanto mais que, na maioria dos casos, a sua leitura ocorre no interior do sistema escolar, o que lhe fornece condições protegidas de difusão, para as quais são determinantes uma precoce cristalização hermenêutica (difícil de evitar num sistema tão pesado quando o escolar, apoiado em mecanismos de reprodução homogeneizada do saber, que não surpreendem quando estão em causa finalidades de massificação) e a necessária fixação canónica nos documentos de orientação curricular. Também esta capacidade de *permanecer*, de preservar a **vitalidade** e a frescura perante contextos sempre renovados de leitura me parece ser um traço do clássico que a adaptação potencia. Bloom (2011: 73), numa discussão da validade do conceito de génio literário, cujo fundamento faz residir exatamente na vitalidade, afirma que “a suprema utilização dos génios de outrora” consiste em “adaptá-los ao nosso tempo e lugar, para sermos por eles iluminados e inspirados”. Embora esta proposta de Harold Bloom corresponda, a meu ver, a uma perspetiva algo redutora e utilitária acerca do lugar do clássico na contemporaneidade, ela chama a atenção para o facto de a vitalidade do clássico se fundar, afinal de contas, na sua adaptabilidade a novas condições, um traço que contraria a aparente fixidez que, numa primeira e superficial abordagem, lhe tenderíamos a atribuir. Mas esta disponibilidade para se adaptar é uma qualidade que só por via indireta podemos utilizar para discutir o clássico, na medida em que ela requer a intervenção de terceiros. Como bem sublinha Frank Kermode, o reconhecimento canónico é um benefício que um texto recebe *pro bono* a partir de atividade metadiscursiva institucionalmente configurada e realizada por agentes dotados de poder de intervenção na esfera cultural e social. E é esta intervenção que distingue, de acordo com o que anteriormente ficou exposto, os espaços de receção e promoção das obras que são clássicos e daquelas que o não são:

A opinião é uma grande formadora de cânones e não se pode ter privilegiados dentro sem deixar outros de fora (...). A atenção das comunidades cultas (ainda que pertinaz nas suas opiniões) que assumem a responsabilidade pela continuidade e pela modernidade do cânone baseia-se naturalmente naqueles que estão dentro, e aos outros é-lhes permitido ficar sob a alçada da regra da época, converter-se em meramente históricos. Por uma e outra razão podem continuar a existir, mas como a atenção que conseguem atrair é esporádica e relativamente sem compromisso, o seu gosto é, no melhor dos casos, de um período de vida médio... A continuidade de atenção e interpretação, que lhes é negada, está reservada para o canónico. [...] O processo para seleccionar o cânone pode ser muito longo, mas, uma vez terminado, as obras que ficaram dentro dele receberão o tipo de atenção que requeiram para manter a sua contiguidade com qualquer momento, ou seja, a sua modernidade. (Kermode 1985: 114-115 *apud* Pozuelo Yvancos 2001: 426).

Um dos dispositivos que garantem a “continuidade de atenção e interpretação” à obra canónica é, segundo creio, a adaptação literária, que funciona, porém, de forma inversa à proposta por Harold Bloom: à adaptação não interessa redesenhar em traço contemporâneo a lição inspiradora de um original, mas sim reinstanciar o que no original se revela contemporâneo, num trabalho que é mais de revelação do que de reinvenção. O novo veículo em que a adaptação consiste, ao superar barreiras de compreensão e fruição em que, como refere Guillory (1995: 242), assume particular preponderância o problema linguístico, constitui-se segundo uma *dispositio* interessada em tornar transparente o original, não em transfigurá-lo ou em servir-lhe de barreira de ocultação. E é com base nesse pressuposto que a adaptação cumpre o seu desígnio disseminativo em relação ao clássico, procedendo a um recrutamento de público em zonas da população leitora que tende a restringir o seu foco de atenção aos textos que, no dizer de Kermode, estão “sob a alçada da regra da época” e nos quais o clássico não aparece espontaneamente colocado. A adaptação vem postular perante esses segmentos mais massificados do público a modernidade não evidente do clássico, funcionando como ato afirmativo da sua vitalidade e como instrumento de demarcação ostensiva de uma atualidade que os leitores a que se destina (pela idade ou pela competência literária) não estão municiados para discernir de forma autónoma. E esse movimento só ficará concluído se, no final do processo, o leitor se encontrar com o texto original e puder fruí-lo de forma mais capaz e compensadora do que a que se teria verificado se essa exposição tivesse ocorrido sem a mediação da adaptação, sendo este um objetivo que aparece verbalizado, como veremos, na generalidade dos paratextos justificativos que os adaptadores anexam às suas versões.

Até este ponto, a análise da relação que a adaptação estabelece com o clássico permitiu já evidenciar a centralidade que nela assume o contexto escolar, na qualidade de ambiente em que essa simbiose mais é concretizada e rentabilizada. Embora não se trate de um dispositivo exclusivamente colocado ao serviço da leitura escolar nem para ela explicitamente orientado em grande parte dos casos, parece-me ser já claro, neste momento, que é enquanto instrumento de aprendizagem da leitura literária na escola que a adaptação revela, num grau mais elevado, o seu potencial de mediação do texto original. Ao fazê-lo, a adaptação pode contribuir fortemente para o processo de reprodução da obra, que consiste, segundo Guillory (1995: 237), na sua “continual reintroduction to generations of readers”, um processo que redundará, se bem sucedido, no prolongamento da legitimação canónica da obra e da sua representação no sistema simbólico da comunidade. E, para esse efeito, a escola constitui-se, segundo Alain Viala, como o *habitat* natural da adaptação e de outros dispositivos equivalentes de difusão dos grandes textos:

Avec l’entrée dans la doxa scolaire, on quitte l’espace propre du champ littéraire pour passer à une institution supra-littéraire, l’École, qui apporte la pérennisation par la divulgation: ce qui caractérise les “grands classiques”, c’est leur capacité à faire des “petits”, à être à la fois objets de conservation par la complétude (les éditions savantes) et objets de grande

diffusion. C'est l'étape ultime, la canonisation; et elle ne peut se faire, on le voit, que par un jeu de consensus. Mais elle constitue aussi un passage de la réception par la sphère restreinte du champ littéraire à celle para la sphère large: on touche là – voir le sens de “classique” dans le jargon éditorial – au rapport entre valeur littéraire et trivialité. (Viala 1992: 10).

O efeito de trivialização a que Viala se reporta, quando não fere o valor literário reconhecido à obra na esfera coletiva, funciona, pelo contrário, como instrumento da sua modelização, imiscuindo o clássico em universos de leitura onde ele não é esperado e multiplicando as probabilidades de o seu estatuto ser alvo de confirmações individuais, que, ao serem agregadas no somatório sistematizado em que o contexto institucional de recepção as converte, ocasionam a salvaguarda do clássico na esfera do coletivo, ou seja, a extensão (que é antes aprofundamento) da sua implementação no território movente do cânone. E digo modelização na medida em que a adaptação se exerce sobre as obras que Even-Zohar (1990: 15 *apud* Pozuelo Yvancos 2001: 439) considera “canonizadas”<sup>22</sup>, mediante um mecanismo em que estas são processadas para posterior consumo infantil e juvenil segundo um dos preceitos gerais da tradução destinada a crianças, que é, como bem indica Shavit (2003: 160), o da conformação a um modelo existente no sistema de chegada. Quando está em causa um público-alvo totalmente integrado no sistema escolar, como é o das crianças e dos jovens, é muito previsível que, nestes textos, a simplificação discursiva se faça por intermédio da introdução (no seu todo ou em parte e de modo mais ou menos explícito) de estratégias de clarificação didática da estrutura e dos sentidos do texto.

Se é verdade que poucos produtos culturais promovem de forma tão nítida e direcionada a “estética da identidade” que Lotman (1996: 182) sinaliza na arte canónica como a adaptação (atendendo ao propósito reiterativo que a institui), é também certo que esse intuito de preservação lança mão de mecanismos de remediação do original que o transfiguram enormemente, o que me leva a considerá-la um instrumento, por excelência, de demonstração dos traços que apresentei em quinto e sexto lugar na definição do clássico com que preenchi a primeira secção deste capítulo: (i) a aptidão para se afirmar enquanto valor estético mediante uma experiência individual que é reproduzível no plano institucional e (ii) a capacidade de se projetar no futuro sem perder o seu estatuto de testemunho sobrevivente do passado. Em virtude do condicionamento estrito a que é submetida por força dos contextos de leitura muito específicos a que se destina, a adaptação funciona como um dos principais instrumentos de realização do **nivelamento histórico** a que, no fundo, se reduzem essas duas qualidades. A sobrevivência de um texto como clássico implica a necessária atenuação do relevo assumido pelo que nele é contingente (em particular as referências de natureza contextual ou as marcas estilísticas determinadas pelas correntes epocais, como bem

---

<sup>22</sup> Ou seja, “aquelas normas e obras literárias (tanto modelos como textos) que são aceites como legítimas pelos grupos dominantes dentro de uma cultura e cujos produtos são preservados pela comunidade como parte da sua herança histórica”.

lembra Franco Fortini), para que ele possa satisfazer a leitura em *registro clássico*, ou seja, disposta a identificar grandes linhas de sentido indispensáveis à formação do leitor médio e a propor o texto enquanto realização equilibrada do gosto e da representação do humano sob a forma de arte literária. Este apelo à mediania e ao equilíbrio corresponde a uma das linhas centrais do entendimento eliotiano do clássico e assenta com exatidão na noção de nivelamento histórico que estou a propor como uma das estratégias de que a leitura de um texto enquanto clássico se mune para o fazer sobreviver dentro do perímetro que esse estatuto delimita no interior (ou, seguindo o reparo de Viala, acima) da literatura. Entendo que a adaptação funciona exatamente como uma das principais vias de realização desse nivelamento, na medida em que com ela se procura, por um lado, democratizar a dimensão epifânica implicada na descoberta individual do clássico, enquanto efeito estético, que a adaptação tenta mediar a um número alargado de recetores, alvos improváveis dessa revelação sem a intervenção prévia da versão adaptada, e, por outro lado, harmonizar um produto artístico oriundo de outra esfera histórica com as tendências de gosto identificáveis nas preferências dos leitores em formação, que serão os responsáveis pelo transporte do texto e do seu estatuto canónico para o futuro. Ao mostrar-se capaz de cumprir esta dupla tarefa, a adaptação, para além de se afirmar como veículo de transferência do selo distintivo do clássico entre gerações, surge-nos ainda como instrumento da “aspiração generativa” que Pozuelo Yvancos (2001: 445), partindo de Lotman, coloca na base do prolongamento do cânone. Segundo Pozuelo Yvancos (2001: 448), a aparente estabilidade do cânone depende e é fruto de “um mecanismo que cria um conjunto de textos”, através dos quais a organização cultural vigente “se propõe a si mesma como modelo”. Por detrás da solidez visível do cânone está constantemente em curso um afã de gestação e *delivery* textual com que o sistema protege e reorganiza a ordem canónica, indo buscar à sua periferia, se necessário, as fórmulas textuais preferidas em cada época ou setor do público para reinstanciar o seu modelo e o manter vivo e produtivo. Se olharmos, ainda que de modo superficial, para o caso d’*Os Lusíadas*, com que adiante me ocuparei, torna-se evidente que essa é a tarefa a que a adaptação se propõe: as versões adaptadas que se têm vindo a suceder após a massificação do público escolar e o início do *boom* na promoção da leitura infantil são uma evidente manifestação de uma atividade literária centrada na reprodução de um bem cultural considerado inestimável, a epopeia camoniana e a leitura do coletivo português que ela permite, através da reconfiguração do seu modelo segundo esquemas textuais exteriores ao cânone (a literatura infantil, a banda desenhada, os livros de aventuras juvenis), mas consumidos pelos seus putativos guardiães futuros.

A adaptação arrasta o clássico para a temporalidade, o que, ao contrário do sugerido por Gumbrecht (1988: 160), pode ser uma maneira – inesperada, é certo – de o proteger, mas este arrastamento dos textos que, na mente dos leitores, mais *significam* a literatura para a realização desta enquanto sistema socialmente localizado acaba por ser, segundo o próprio Gumbrecht (*ibidem*), a forma por excelência de revelação da necessidade do clássico, ou seja, da sua afirmação

no interior do próprio edifício institucional que suporta a representação da literatura e dentro do qual faz sentido que dialoguem formas textuais e de motivação estética tão diversas quanto um texto comumente tido como clássico e uma sua adaptação.

### **3. Mecanismos de legitimação da prática de adaptar o clássico**

Analisada a relação que a adaptação estabelece com o clássico como *obra* e verificada a forma como a adaptação interfere na projeção do clássico no contexto institucional em que este se realiza, interessa averiguar concretamente em que termos a adaptação se apresenta como instrumento dessa projeção, ou seja, como modalidade textual que ocupa um lugar específico no funcionamento do cânone e se coloca ao serviço de finalidades endógenas ao sistema de regulação da leitura e de fixação de uma imagem comunitária e identitária da literatura a que o cânone se resume. Realizar essa averiguação consistirá, sobretudo, em proceder ao recenseamento dos argumentos com que é justificada e legitimada a prática de adaptar um clássico, ou seja, um texto cujo interesse literário é alvo de um reconhecimento institucional praticamente unânime e cuja leitura se afirma como objetivo para o qual a comunidade mobiliza estímulos diversificados, dos quais cabe à escola o principal e mais musculado. A aceitação institucional da adaptação só ocorrerá na medida em que esta se souber remeter a essa condição de estímulo, promovendo e não ocultando o original em que se baseia, o que implica a sua integração na lógica de reprodução do cânone, à luz dos princípios que lhe são impostos, como acabei de demonstrar, pela própria natureza da modalidade de recepção que institui o clássico. À partida, esperar-se-ia que esta modalidade particular de recepção fosse avessa à ocorrência de intermediações entre o clássico que instaura e o seu público leitor – teoricamente universal –, tendo em conta que são frequentemente atribuídas ao clássico capacidades intrínsecas (a meu ver, inexistentes, como sugeri aquando da discussão do conceito) de absorção por parte do leitor, o que acontece sobretudo em abordagens como a de Italo Calvino (1994), cuja descrição assenta na crença de que é possível isolar uma *natureza* do clássico e reconhecer, no conjunto dos textos em que essa natureza supostamente se manifesta, um feixe de traços discretos e universais de que todos esses textos seriam exemplo e realização. Aliás, só com base numa sustentação teórica dotada de algum essencialismo se pode entender um enunciado como o do décimo apotegma proposto por Calvino (1994: 11), que atribui ao clássico uma configuração universal. É exatamente a confrontação da temporalidade e da historicidade do clássico com o seu significado avaliativo (que, com efeito, afirma valores de solidez e de permanência que são a negação da sua inevitável contingência) que impõe ao adaptador – figura cujo trabalho congrua a consciência dos dois lados do problema: o inestimável valor do clássico e da sua transmissão, por um lado, e, por outro, o reconhecimento da sua permeabilidade à derrisão histórica, de que resultam



a crescente inacessibilidade do seu conteúdo estético e, no extremo, a sua total incomunicabilidade – a necessidade de justificação.

Para que essa justificação se realize plenamente, a adaptação convoca uma série de termos operatórios com que procura descrever o espaço particular que detém na afirmação institucional do clássico e demonstrar que esse espaço exige uma ocupação muito específica que só a adaptação preenche na totalidade, na medida em que desempenha um conjunto de funções no sistema canónico que não são atribuíveis, *in toto*, a outra modalidade de mediação da obra e também porque goza de um estatuto de contiguidade morfológica ao original dificilmente igualada por qualquer outro produto dele derivado. No caso particular das adaptações de clássicos para leitores infantis ou juvenis, a estratégia de justificação que é comum à quase totalidade das publicações é a colocação, na qualidade de prefácio, introdução ou advertência ou, mais raramente, em posição posfacial (em qualquer dos casos assinado pelo próprio adaptador ou, menos frequentemente, pelo editor da obra) de um **paratexto** que apresente ao leitor as motivações que presidiram à reescrita, o método de adaptação utilizado, os princípios de conversão textual que foram seguidos, bem como a definição do público-alvo a que o texto em primeira mão se destina. Segundo Marc Soriano, a presença de um paratexto deve, inclusive, constituir uma marca distintiva deste tipo de exercícios discursivos, em relação aos quais funciona como dispositivo introdutório e de auto-legitimação:

L'adaptation doit être annoncée sur la couverture et sur la page de garde. Cette mention doit figurer en bonne place et en caractères lisibles; en bref, il faut s'arranger pour que le lecteur ne puisse pas ignorer qu'il n'a pas affaire à l'œuvre intégrale. L'adaptation doit être signée et l'adaptation doit justifier, dans une brève préface ou postface, les principes et les méthodes de son travail (Soriano 2002: 37).

Os paratextos apensos às adaptações consistem em notas preambulares em que é possível surpreender questões recorrentes que apontam para a existência de um substrato teórico comum (e em grande parte implícito) e cuja insistente recuperação permite identificar os tópicos transversais às preocupações da generalidade dos adaptadores. No entanto, se qualquer paratexto, de acordo com a descrição de Gérard Genette (1987: 16), se comporta, em relação ao texto que serve, como um discurso heterónimo, funcional e auxiliar, no caso do paratexto de uma adaptação essa heteronomia é dupla e atua em dois níveis sucessivos, visto que tal paratexto está vinculado a um texto que, por sua vez, afirma um forte laço genético com o original a partir do qual foi elaborado. Numa adaptação, o paratexto introdutório ou final obedece, em mais do que qualquer outra situação, a uma espécie de dever ético de justificação autoral perante o público e a crítica, cujo cumprimento torna ostensivos os gestos curiais de reconhecimento da precedência e da supremacia estética do original que Soriano (*ibidem*) estipula no protocolo de procedimentos acima citado. A atitude reverencial

que gera a adaptação necessita, portanto, de uma extensão discursiva que verbalize a dívida e sublinhe a *ortodoxia* da versão proposta, demonstrando que se trata de um ato de reprodução canónica do bem simbólico a cujo serviço se coloca. A motivação inclusiva e centrípeta destes paratextos, preocupados em destacar e enaltecer a natureza submissa da adaptação em relação à obra de que deriva, atesta de forma muito evidente o enquadramento institucional e funcional da adaptação como instrumento do cânone, na medida em que os seus autores parecem sobretudo interessados em a definir como (i) um **texto que não se auto-justifica** e, portanto, existe apenas como imagem do texto que o precede, (ii) um **texto utilitário**, visto que a sua elaboração só se explica pela função que se propõe cumprir junto de um segmento bem delimitado do público, e como (iii) um **texto paraliterário**, na medida em que consiste numa recriação que secundariza a dimensão ficcional do original, à qual é sobreposto um revestimento discursivo que resulta de um investimento técnico e linguístico sobre o material de partida, cuja qualidade literária sai necessariamente afetada do exercício de reescrita, até porque lhe é retirado o protagonismo que detinha de início para que seja privilegiada a transmissão da matéria factual do texto. O tom e o conteúdo destes paratextos explicitam, mais do que qualquer outra faceta discursiva da adaptação, o nexos que a coloca sob alçada do cânone e a transforma em agente da sua reprodução, uma vez que a reclamação, algo obsessiva, de um estatuto de ortodoxia canónica para estes exercícios de reescrita – tal como é efetuada em sede paratextual – aponta para a existência de uma relação que lembra a força reguladora com que, segundo Kermode (1983: 172) e Guillory (1995: 233)<sup>23</sup>, o conceito de cânone se afirmou no domínio da seleção e edição dos textos bíblicos.

A adunção de um paratexto investido de funções como as que acabei de expor demonstra que a adaptação é entendida, nomeadamente por quem a elabora, como um texto que não se basta nem justifica a si mesmo e requer, por conseguinte, um mecanismo pragmático que funcione, segundo Genette (1987: 7), como “zona de transação” que lhe garanta o melhor acolhimento possível e lhe granjeie as condições necessárias para uma leitura pertinente e adequada ao compromisso genético que firma com o original que reescreve e em relação ao qual desempenha uma função performativa. O paratexto procura explicitar as motivações da adaptação e fundamentar a sua existência, servindo-se de uma série de conceitos que a legitimem sob três diferentes ângulos: (i) a sua origem; (ii) a sua constituição como objeto idóneo de leitura; (iii) o seu reconhecimento institucional. Passo agora a analisar cada uma destas dimensões de legitimação, ilustrando-as com

---

<sup>23</sup> John Guillory (1995: 233) identifica na raiz etimológica da palavra “cânone” e no seu uso no contexto da edição dos textos sagrados o sentido de regulação e de aferição criteriosa de um valor com que foi transportada para o universo global da crítica: “Hence the «canonizers» of early Christianity were not concerned with how beautiful texts were, nor with how universal their appeal might be. They acted with a very clear concept of how texts would «measure up» to the standards of their religious community, or conform to their «rule». They were concerned above all else with distinguishing the orthodox from the heretical. In recent years many literary critics have become convinced that the selection of literary texts for «canonization» (the selection of what are conventionally called the «classics») operates in a way very like the formation of the biblical canon”. Essa similitude estende-se, segundo creio, da seleção à reprodução do clássico, o que sucede mediante a intervenção de instrumentos como a adaptação, quando asseguram (ou afirmam assegurar) a continuidade da matéria original.

exemplos extraídos dos paratextos que acompanham as adaptações d’*Os Lusíadas* que constituem o meu *corpus* de trabalho.

A **fundamentação da origem** de um texto é, segundo Genette (1987: 192), a primeira das funções cumpridas pela instância prefacial, quando o seu móbil consiste, como sucede em textos como as adaptações de clássicos, em assegurar a qualidade do escrito que acompanham. Quem assina os paratextos que acompanham quinze das dezasseis adaptações d’*Os Lusíadas* que analisei<sup>24</sup> (coincidindo ou não com os respetivos autores), para além de tender a colocar uma ênfase muito nítida no objetivo de transmissão do *conteúdo* (Müller 1980: 2; Ruy 1985: 49; Honrado 2002: contracapa; Honrado 2008: contracapa; Magalhães s/d: 7) e da *matéria* narrativa (Cidade 1972: XII; Letria 2010: 5; Moura 2012: 8) do original, deixa perceber que a adaptação resultou de um processo de receção desse mesmo original, devendo ser entendida como um ato interpretativo. Esta clarificação realiza, à partida e de forma muito evidente, um desnivelamento entre a adaptação e o texto que adapta, colocando a primeira no papel ancilar de mediador do segundo, em relação ao qual se propõe desempenhar tarefas de facilitação hermenêutica e de intermediação exegética junto de um conjunto particular de leitores, destacados em função da idade e da reduzida competência linguística e literária que compreensivelmente detêm. A assunção da adaptação como registo metatextual, ou seja, como instância discursiva que explicita uma interpretação de um texto de partida a cuja preexistência e a cuja receção literária deve a sua génese refletir-se, nos paratextos referidos, na utilização recorrente de vocábulos que sublinham a natureza subsidiária da adaptação em relação ao original e a sua natural inscrição no conjunto dos metatextos que, numa panóplia diversificada de modalidades, se instituem como comentários desse mesmo original. Entre esses vocábulos, sobressaem, pela frequência com que são mobilizados, os seguintes:

a) o verbo “interpretar” (Barros 1994: 9; Grande 1998: 8; Moura 2012: 8) e outros verbos que, neste contexto, podemos considerar seus equivalentes, como “explicar” (Leitão 2010: 9; Moura 2012: 8) e “comentar” (Moura 2012: 8);

b) expressões nominais diretamente associadas a esses verbos, como “explicação” (Cidade 1972: XII), ou suas equivalentes, como “exposição” (Sérgio 1976: 22), “abordagem” (Leitão 2007: 89; Moura 2012: 7) e “leitura” (Grande 1998: 8; Moura 2012: 8).

A consciência da génese derivativa da adaptação e da consequente diferença de estatuto discursivo conduz, nos paratextos em análise, à manifestação de uma atitude reverencial em relação ao original, ao qual passa a ser reconhecida uma superioridade que é mais do que respeito pela sua precedência temporal, pois firma-se no estabelecimento tácito de uma hierarquia entre escritos que leva o adaptador a minorizar o lugar institucional do seu texto e a obscurecê-lo como objeto

---

<sup>24</sup> Das adaptações que integram o *corpus* apenas a mais recente (Peixoto 2013) prescindiu da presença de um paratexto deste género. Contudo, o adaptador transferiu para o corpo do texto, nomeadamente para o volume que corresponde à adaptação do canto I d’*Os Lusíadas*, observações que, em registo supletivo, correspondem às três funções justificativas dos paratextos que acima enumerei.

estético, optando por atribuir as eventuais virtudes da sua proposta ao valor irrefutável do clássico de que deriva, que acaba assim por ver capitalizados os efeitos da leitura das adaptações no seu próprio estatuto canónico, que assim sai sublinhado e reforçado. O *topos* da modéstia acaba por ser recorrente nestes paratextos, funcionando como estratégia discursiva que ilustra as duas funções que lhe são atribuídas, na lógica da enunciação paratextual, por Genette (1987: 184 e 192): (i) a *auxesis* ou *amplificatio*, isto é, a transferência do putativo valor do texto apresentado para o assunto (correspondente, na relação em pauta, ao original), cujo elevado gabarito impede – segundo uma eficaz manobra retórica de amplificação do esforço de quem adapta – que tal esforço possa alguma vez ser considerado suficiente, mas ainda assim merecedor de atenção, atendendo à matéria versada; (ii) a *excusatio propter infirmitatem*, uma estratégia complementar da anterior, destinada sobretudo a justificar *a priori* as inevitáveis falhas do difícil projeto de reescrita:

Face à l'importance de son thème, parfois exagérée au-delà de toute mesure, l'orateur plaidait son incapacité à le traiter avec tout le talent nécessaire, comptant apparemment sur le public pour établir une juste moyenne. Mais c'était là, surtout, la plus sûre façon de prévenir les critiques, c'est-à-dire de les neutraliser, voire de les empêcher en prenant les devants (Genette 1987: 192).

Também os paratextos das versões d'*Os Lusíadas* que analisei recorrem a estas duas estratégias, utilizando-as, na generalidade dos casos, em conjunção. É curioso, porém, notarmos que o recurso a *topoi* de modéstia apenas se verifica em paratextos assinados pelos próprios autores das adaptações, estando ausente dos prefácios ou notas finais redigidos por terceiros, nomeadamente editores ou especialistas (como sucede no caso da adaptação de Amélia Pinto Pais, prefaciada por David Mourão-Ferreira). Verificamos, para além disso, que, dos paratextos elaborados pelos próprios adaptadores, apenas dois – dos dez que, no *corpus* delimitado, os contêm – não recorrem, nem que seja de modo indireto, a este dispositivo retórico. Facilmente se compreende que assim seja, se tivermos em conta que é objetivamente à instância autoral que são assacadas responsabilidades acerca da oportunidade e da qualidade do texto produzido, o que justifica as precauções de que o arranjo retórico destes paratextos dá conta e leva os seus autores a apresentar o trabalho que concluíram como um “risco” (Honrado 2002: contracapa), uma “tentativa” (Barros 1994: 11 e Letria 2010: 6) ou um “desafio” (Letria 2010: 6), modalizando o gesto provocador que a iniciativa de reescrita de um clássico pode eventualmente constituir (legível como *hybris* à autoridade algo divinizada que ao clássico é reconhecida), desta forma apaziguado mediante a redução das intenções autorais do adaptador à função – incansavelmente repetida – de aplauso e consolidação da ordem canónica vigente.

No entanto, as afirmações de modéstia encerradas nos paratextos em pauta, embora não possam ser lidas fora da moldura retórica que as mobiliza enquanto aparato de *captatio benevolentiae*, podem, se considerarmos a especificidade discursiva dos textos a que servem de próêmio ou de coda, ser entendidas num sentido mais literal, visto que servem de veículo a um produto textual dependente de um outro sem cuja precedência não existiria e cujo estatuto canónico mais facilmente pode funcionar como inibidor da ocorrência de metatextos (tendo em conta o volume incomensurável de comentários e escritos interpretativos que a propósito d’*Os Lusíadas* se têm acumulado) do que como seu catalisador, atendendo a que a coabitação entre a intenção vulgarizadora da adaptação e o valor simbólico e institucional da obra a adaptar pode não ser pacífica – e certamente não o é – em todas as sedes de apreciação do fenómeno literário. E tanto assim é que verifico, a corroborá-lo, que poucos são os paratextos de adaptações que reclamam a originalidade como característica da sua proposta. E nos dois casos em que tal acontece, nos prefácios às adaptações de Viana (1980: 9) e de Ruy (1985: 49) – ambos sintomaticamente assinados pelos editores e não pelos respetivos autores –, a originalidade referida consiste exatamente, em contraciclo com o que era habitual em adaptações de clássicos publicadas por editoras estrangeiras ou com a opção seguida na adaptação d’*Os Lusíadas* até aí mais divulgada, a de João de Barros, na reposição, em grande parte, de estâncias autênticas do poema camoniano, o que me leva a crer que esse destaque é trazido para o espaço do paratexto por constituir uma estratégia evidente de reprodução canónica e aligeirar, só por si, a leitura de desafio ao lugar canónico de uma obra a que o ato de a adaptar pode induzir. A atestação de menoridade e de dependência do original que o adaptador faz incidir sobre o seu texto ao fazê-lo alvo de *topoi* de modéstia consiste sobretudo numa atitude de reverência para com o clássico e visa clarificar a distinção de lugar e de valor institucionais reservados ao original e à adaptação, cuja aceitação por parte do leitor não se deseja assente num processo de *furtum sacrum*, mas antes como manifesto tributo à sua matriz genética, de que se declara simples produto de leitura:

O autor desta quase literal adaptação dos *Lusíadas* reconhece (...) que ela é de qualquer modo sacrílega. Não se toca numa obra de génio (...) sem a triste e aliás inevitável sensação de amarfanhar a sua beleza, de corromper e desfolhar o seu encanto radioso. Não me pejo de confessar que estive constantemente angustiado, que sofri contínuos e sérios remorsos, (...). E foi para elas [as crianças] (...) que me atrevi a reduzir a linhas essenciais, embora pobres, (...) a opulência de arquitetura, a prodigiosa riqueza de emoções, de sentimentos, de imagens e de ideias, que, página a página, cativam e deslumbram o leitor dos *Lusíadas*. (...) Atrevo-me a supor (...) que ninguém deixará de perdoar, pela pureza da intenção, os erros e faltas da minha modesta e receosa tentativa (Barros 1994: 9-11).

Não é sem quase tímida incerteza que apresento perante o público leitor a edição que (...) me foi honrosamente confiada, (...). O que sobretudo me seria grato era que os leitores para quem o trabalho é feito o sentissem simultaneamente de Camões (...), além do que, marginalmente ou acidentalmente – e não sem a mais discreta e humilde intenção – se intercala como resumo, explicação ou sublinhado avivador do espírito atento (Cidade 1972: IX-XII).

O que pensaria Luís Vaz de Camões (...) se soubesse que a sua obra-prima já tinha sido várias vezes adaptada a prosa para os leitores mais jovens? Eis a pergunta que fiz a mim mesmo quando fui convidado para adaptar esse grande texto épico (...). Hesitei, mas acabei por aceitar, embora me tenha sentido sempre mais poeta do que prosador. (...) Entretanto, tive a preocupação de elevar o tom da narrativa, em algumas passagens, à solenidade que caracteriza *Os Lusíadas*, sabendo de antemão que era um desafio de peso. Só o leitor poderá ajuizar e dizer se essa tentativa foi ou não coroada de êxito (Letria 2010: 5-6).

Este trabalho nada mais representa, pois, do que uma ajuda à leitura do poema em si e uma contribuição para mais divulgar os *Lusíadas* (...) (Grande 1998: 8).

Aqui pretende-se, tão-somente, fornecer uma espécie de guia de leitura desse momento esplendoroso da nossa língua que é o texto integral de *Os Lusíadas*, para pessoas que, por qualquer razão, não possam fazê-lo por enquanto, (...) (Moura 2012: 8-9).

Escrevo sobre aquilo que o poeta escreveu e, ao fazê-lo, escrevo sobre um assunto de completa diferença, outro assunto mesmo. Se as palavras do poeta são um reflexo, as minhas são reflexo de um reflexo e a sua imprecisão é garantida (Peixoto I 2013: 5).

De uma forma mais ou menos direta (nos três primeiros e nos três últimos casos citados, respetivamente), os autores de adaptações conseguem, por uma descrição do seu projeto em clave modesta, precaver-se das muito prováveis críticas ao seu trabalho, decorrentes da visibilidade do texto de partida e do peso institucional de que se encontra revestido. É de notar, inclusive, que os autores não perdem a oportunidade de alijar alguma quota da sua responsabilidade pelo produto apresentado sempre que o mesmo resultou de uma encomenda ou de um convite, como se verifica na segunda e na terceira das citações *supra*.

Em segundo lugar, os paratextos procuram legitimar as adaptações como objeto de leitura, sublinhando a sua **natureza intermediária**, isto é, a sua disponibilidade para funcionarem como *go-between* entre o clássico que o sistema canónico institucionalmente impõe e os segmentos massificados do público leitor para quem a leitura desse clássico não configura uma escolha natural. Como instrumento de mediação, a adaptação é valorizada por se mostrar capaz de repor as

condições de acessibilidade ao clássico de que a temporalidade em que este se projeta o vai desapossando. Ante a alteração (em alguns casos, redução) das competências linguísticas e literárias que caracterizam os leitores que, a cada nova geração, são integrados no público dos livros (em grande parte, por via escolar), a adaptação propõe-se funcionar como veículo de compreensão que permite *mimar* a consumação da cena de leitura *natural* do clássico como ela teria teoricamente sido concebida aquando da produção do original. Esta encenação de naturalidade deve-se ao facto de a adaptação se apresentar como um instrumento de leitura desprovido de notas, aparato crítico e comentários, mas ainda assim capaz de dar a conhecer, nas suas linhas essenciais, um objeto textual reputado como difícil, atendendo, no caso em pauta, ao desafio cultural que a compreensão do seu conteúdo coloca ao leitor e ao elevado nível de conhecimento da língua e das normas estilísticas que a descodificação das suas complexas opções formais requer. Nos paratextos que lhe servem de apresentação, a versão adaptada reclama para si qualidades de revelação e familiarização do clássico consideradas suficientes para que a sua leitura seja entendida como reificação de uma escolha institucionalmente justificada, na medida em que a sua realização é já uma forma de ler a obra de que partiu. Mas essa justificação é quase sempre reforçada através da insistente reafirmação da subsidiariedade da adaptação ao original, ou seja, da assunção de que a sua tarefa só se completa se do processo resultar o interesse e, em última instância, a leitura do original. Ao acabarem por conduzir (e reduzir) a adaptação ao estatuto de limiar de acesso ao clássico, os paratextos sublinham que os efeitos de leitura da adaptação não se esgotam em si, o que mais ainda confirma a função de reprodução do cânone com que a caracterizei no ponto anterior. Apresentando-se como texto de passagem, que remete para o objeto estético de que precede, que não substitui e a cujo serviço se coloca, a adaptação afirma-se como anel que, em termos ideais, se autoanularia na cadeia de transmissão do clássico depois de garantido, como efeito perlocutivo, o contacto do leitor com o texto de partida. No caso dos paratextos das adaptações d'*Os Lusíadas*, esta dimensão é um alvo praticamente unânime de reflexão por parte de autores e editores:

Não será tempo de oferecer-lhes [às crianças] uma singela, embora imperfeita adaptação da nossa *Odisseia* (...) para que ao menos se lhes tornem familiares o povo, os heróis, os acontecimentos notáveis celebrados por Luís de Camões (...). E foi para elas (...) que me atrevi a reduzir (...) a linhas acessíveis à mais ingénua visão, a opulência de arquitetura, (...) (Barros 1994: 10-11).

É sabido que *Os Lusíadas* estão longe de ser um livro fácil. (...) Qual o processo ou processos para, quatrocentos anos passados, conseguir tornar acessível a leitores populares uma linguagem destinada a cultos? (...) Teria a seleção sido sempre realizada do modo mais adequado e eficiente? E os trechos em prosa por que foram substituídos os omitidos, foram sempre os mais adequados? (Cidade 1972: IX-XII).

Pretendeu-se (...), ao publicar uma adaptação do nosso poema épico, levar ao conhecimento do jovem leitor o conteúdo da obra com todo o seu ambiente de maravilhoso e de epopeia, na certeza de apelar para uma leitura posterior do texto de Camões (Müller 1980: 2).

Estamos perante um processo de iniciação. Os textos de ligação entre as estâncias são a substituição dos percursos mais espinhosos, ou mais áridos, ou mais profundos, ou de todo inacessíveis ao não iniciado – substituição por outro percurso mais fácil, que o ajudará a subir, até pela cadência por vezes intencionalmente decassilábica da prosa, aos mais altos cumes da poesia antologada (Viana 1980: 9).

(...) um dos objetivos visados foi o de pôr ao alcance das camadas mais jovens – a quem os grandes livros e a forma do poema assustam – o conteúdo das obras-primas da literatura mundial. (...) No caso presente, a banda desenhada utiliza as próprias palavras do poeta, arranjando, a seu modo, maneiras de as tornar inteligíveis à generalidade dos leitores. É por isso que, embora não reproduzindo o texto integral de *Os Lusíadas*, este trabalho pode perfeitamente servir para o seu estudo e, mais do que isso, despertar a curiosidade pelo conhecimento do poema na sua versão integral (Ruy 1985: 49).

É assunto para ser amplamente divulgado dando especial atenção a todos os portugueses que mal puderam ir além da instrução primária (...). O objeto deste estudo foi o de colocar cada estrofe do poema à altura de ser compreendido [*sic*] por qualquer pessoa que saiba ler. Conhecer de uma forma chã a bela história que nos é contada por Camões (Grande 1998: 7).

Levar a história que Camões contou ao entendimento dos mais novos, sem desvirtuar a sua essência, é uma tarefa muito arriscada. Aqueles que a tentaram sobreviveram... Mal. Chegou a altura de contar a épica façanha dos Descobrimentos com uma linguagem que os mais novos entendam – que seja a sua, solidificando os seus valores (Honrado 2002: contracapa).

Como penetrar então, sem toneladas de notas de rodapé, numa tão bem cerzida tapeçaria como a de *Os Lusíadas*, em que os fios históricos e mitológicos, a par de tantos outros, intimamente se entretecem e articulam, sempre aliás soerguidos pela força do Verbo, pela graça da música? (...) Esmaltando a sua longa paráfrase de frequentes versos do texto original (...), Amélia Pinto Pais amiúde remete assim a atenção dos jovens leitores, a quem essencialmente o seu trabalho se destina, para a realidade concreta da voz camoniana (...). Ótimo serviço é o que deste modo a autora presta a futuros possíveis fruidores do magno texto a que este livro serve de introdução. (...) O que desde já importa é que a semente seja lançada; e que ela contenha, pela sua alta qualidade, como é o caso, a promessa de germinar (Pais 2005: 10-11).



Mas é tempo de começar a explicar-te o que nos conta o poeta na Narração. E não seguirei a ordem pela qual lerás *Os Lusíadas* mais tarde, para que te seja mais fácil, agora, compreender esta obra (Leitão 2010: 9).

Ao adaptarmos esta obra para ti, quisemos que começasses a ter contacto com *Os Lusíadas* e a conhecer o seu conteúdo. Foi por isso que seleccionámos apenas alguns episódios e lhes demos uma forma reduzida e simplificada, (...) (Magalhães s/d: 7).

(...) a matéria verbal do poema é muito complexa, do léxico à sintaxe e ao tecido de processos retóricos e figuras de estilo, sem contar as constantes alusões a personagens da mitologia e da História e ainda a própria extensão de uma epopeia que se prolonga por 1102 estâncias. (...) Por isso, teve o autor a ideia de preparar “uns” *Lusíadas* para os mais novos, reduzindo-lhes a extensão em cerca de dois terços, estruturando os episódios mais conhecidos em termos bastante simplificados, enfim procurando explicar, comentar, interpretar em termos muito acessíveis as passagens principais da epopeia, (...), de modo a que os leitores mais novos, digamos entre os 12 e os 15 anos, possam “entrar” mais fácil e amenamente na matéria do poema. (...) É evidente que a síntese apresentada não pode dispensar a leitura da obra original. Nunca será demais repetir esta prevenção (Moura 2012: 7-8).

A preocupação de se afirmar como ponte para o original que traduz e a nítida intensificação dos traços que a definem como instrumento ao serviço da leitura escolar das obras canónicas têm feito com que a adaptação d’*Os Lusíadas*, nas suas tentativas mais recentes, realize uma forte aposta na aproximação formal ao objeto textual mediado. Tal processo verifica-se na sucessão de adaptações que preservam, em quantidade crescente, secções intactas do texto camoniano e numa progressiva substituição da opção pela recriação total em prosa por soluções mistas, culminando, na proposta de Vasco Graça Moura, de 2012, numa adaptação em que todo o tecido textual está disposto em verso, seja pela transcrição direta de estâncias d’*Os Lusíadas* (ou segmentos delas), seja por simplificação da matéria original com preservação dos preceitos estilísticos seguidos pelo original ao nível da rima, do acento rítmico, do metro e da disposição estrófica dos versos, ou, na edição de 2013 que integra a adaptação de José Luís Peixoto, na incorporação do texto integral d’*Os Lusíadas*, canto por canto, na sequência imediata da respetiva versão abreviada. Esta constatação parece indicar que a tendência genérica que subjaz à renovada e incessante produção de adaptações d’*Os Lusíadas* descreve uma trajetória de reforço da presença do texto mediado. Aparentemente, o desígnio inicial de intermediação do clássico enquanto *matéria* de conhecimento, cujo continente formal era colocado em segundo plano desde que ficasse assegurada a transmissão do conteúdo narrativo e ideológico, passou a ser considerado insuficiente, sendo substituído por estratégias que dão prioridade à remediação do clássico enquanto *objeto* textual (cada vez mais transcrito ou citado

do que vertido) que interessa conhecer também na qualidade de realização linguística e estética. É curioso verificar que os paratextos de algumas das adaptações pioneiras nesta estratégia de remediação apresentam essa solução como uma originalidade, reforçando a ideia de que, na transmissão do clássico, se afirma como mais original o mecanismo que mais o preserva e não o que mais o modifica ou submete a novas modalidades expressivas:

Esta adaptação de *Os Lusíadas*, inserida na Coleção Clássicos Juvenis, não é totalmente contada em prosa. Porquê esta originalidade? Tudo se adapta – ao cinema, à radio, à televisão... Mas há limites. Assim como nunca se fez a adaptação de uma ópera ao cinema mudo (pois qual a vantagem?) não se pode também fazer calar as sonoridades da epopeia sem a destruir (Viana 1980: 9).

(...) tanto quanto julgamos saber, é a primeira vez que uma adaptação de epopeia em banda desenhada aposta na manutenção do próprio texto do poeta (Ruy 1985: 49).

A procura da acessibilidade (conceito repetido ou metaforizado nos paratextos de quase todas as adaptações analisadas) é, portanto, um móbil que não se manteve estanque na agenda editorial destas publicações, uma vez que, a cada nova proposta, foram intervindo na sua definição circunstâncias socioculturais em constante modificação, das quais, a meu ver, convirá realçar o caso particular do sistema escolar, tendo em conta o protagonismo que assume na representação institucional do clássico e nas transformações que por força da sua ação reguladora sobrevieram nos domínios da leitura, do acesso generalizado aos bens culturais e da fixação de representações mais ou menos massificadas do conteúdo e do valor estético dos textos literários que o cânone escolar privilegia e que são muitas vezes trazidos ao primeiro (às vezes único) convívio dos alunos por instrumentos de divulgação como a adaptação.

Esta dimensão de projeção do clássico que a adaptação favorece ao ser reconhecida institucionalmente, sobretudo na escola, corresponde, aliás, ao terceiro dos argumentos de legitimação mobilizados pelos paratextos que as acompanham. Está em causa demonstrar – menos a quem lê, atendendo à idade que tem, do que a quem tem a função ou o poder de selecionar obras e promulgar programas institucionais de leitura – que as adaptações, para além de, segundo os dois argumentos já apresentados, consistirem em figurações discursivas de um texto canónico que simultaneamente reivindicam um lugar como objeto de leitura *de per se*, cumprem uma finalidade que as ultrapassa e as torna instrumentos preciosos na reprodução do cânone. Evidenciar este *telos* significa dar provas de que a adaptação pode, de uma forma prática, encarregar-se muito eficazmente de uma parcela considerável do trabalho de prolongamento da legitimação do clássico e da sua sedimentação na escola, onde a maioria do público leitor recebe e consolida os instrumentos de literacia e os hábitos de leitura de uma forma que pode ser definitiva. Os paratextos

mostram-se, por isso, particularmente interessados em demonstrar a **vocação instrumental e utilitária da adaptação em relação ao clássico**, o que se faz, na maior parte dos casos, mediante a referência expressa ao uso escolar para que o texto adaptado se revele apto, quando não mesmo recomendado. A escola é apresentada, nestes casos, como o contexto ideal do exercício da função facilitadora e esclarecedora que a adaptação desempenha em relação à obra original. Assim é porque, constituindo-se, como bem lembra Guillory (1995: 239), como a mais importante das instituições sociais às quais foi distribuída a regulação das práticas do saber (particularmente as “practices of reading and writing”, correspondentes às competências axiais de comunicação), a escola dispõe de mecanismos de atuação normalizados e geridos centralmente que, se se apoderarem da adaptação e fizerem dela instrumento regular de trabalho, poderão intensificar e ampliar de forma muito considerável os seus efeitos de promoção e transmissão do clássico. É natural, portanto, que a adaptação seja apresentada como um dispositivo discursivo pedagogicamente capaz de proteger o clássico das ameaças de exclusão que sobre ele pairam, decorrentes da recomposição acelerada e incessante dos contextos de leitura e do universo dos leitores a que o mesmo é disponibilizado:

Insisti e teimei em fazê-lo [adaptar *Os Lusíadas*], não por gosto e deleite no trabalho, mas porque este me pareceu necessário, urgente e – perdoe-se-me o orgulho – sinceramente patriótico. É costume dizer-se que os *Lusíadas* são a Bíblia da Pátria, ou, menos retoricamente, o livro nacional por excelência. De facto. Mas essa Bíblia, esse livro intrinsecamente nacional, só tomam contacto com ele – quando o tomam... – os alunos dos liceus, a partir do meio do seu curso, e os adultos. As crianças não o leem, não o podem ler (...) (Barros 1994: 9-10).

O programa exige “as passagens mais interessantes” dos *Lusíadas*. E com toda a razão: porque seria excessivo exigir dos alunos o conhecimento direto de todo o livro. Sucede, todavia, que a leitura de trechos desconexos é método condenado pela pedagogia de hoje. A solução pedagógica, neste caso, estará em ligar os trechos dados, inserindo-os para isso nos lugares competentes de uma exposição resumida do conjunto. Quando criei, aqui há três anos, a coleção de “Textos Literários” editados pela empresa Seara Nova, foi assim que decidi proceder; (...) e é assim que me resolvo a fazer agora, nesta antologia escolar dos *Lusíadas* (Sérgio 1976: 22).

Esta adaptação de *Os Lusíadas* conserva na íntegra as estâncias de leitura obrigatória, conforme os programas em vigor para o ensino secundário (Viana 1980: contracapa).

(...) embora não reproduzindo o texto integral de *Os Lusíadas*, este trabalho pode perfeitamente servir para o seu estudo (...) (Ruy 1985: 49).

Procurou-se manter sempre a ideia do texto original para se chegar a uma leitura fácil e a um estudo comparativo, sempre que o estudante disso necessite (Grande 1998: 8).

A terminar, faço votos de que esta abordagem de *Os Lusíadas* te tenha interessado e possa despertar em ti o desejo de conhecer melhor a nossa Literatura, a nossa História e a nossa Ciência, já que umas e outras não se podem separar e formam no seu conjunto, aquilo a que se chama Cultura. É para a Cultura que eu gostava de te encaminhar livremente, despertando em ti a vontade de conhecer, de compreender e de descobrir (Leitão 2010: 89-90).

Esperemos que gostes deste livro, que o aprecies, e que ele possa ser verdadeiramente útil ao teu conhecimento (Magalhães s/d: 7).

A questão da utilidade é crítica numa análise funcional das adaptações de obras canónicas e quando está em causa localizá-las no contexto institucional em que elas circulam. Tratando-se de textos que fazem incidir sobre si mesmos interrogações, seja acerca da sua identidade discursiva, seja acerca da legitimidade da sua circulação sob a forma de obra publicada que se apodera de um título dotado de um significado cultural e simbólico cuja osmose com o novo produto não fica garantida à partida, as adaptações servem-se dos paratextos justificativos que as acompanham para a obtenção do salvo-conduto necessário à sua franca entrada no difícil território da leitura institucionalmente patrocinada (em troca quase sempre, como vimos, de um tributo público à reiterada superioridade da obra original, de acordo com uma transação em que a modéstia parece funcionar como divisa única) e para a legitimação do estatuto de entidade textualmente válida e discursivamente idónea para o cumprimento de um objetivo bem delimitado. Carregar o lastro cultural e simbólico de um texto como *Os Lusíadas* é, para qualquer das suas adaptações, uma tarefa árdua e equivale, em termos práticos, a uma intromissão em terreno sacro que implica um ónus que desde logo se mitiga por uma deliberada e conscienciosa assunção de menoridade estética e de serviço institucional. A anexação de um paratexto legitimador funciona como um ato de reposição de equilíbrio, na medida em que nele fica explicitado o objetivo de intermediação que desculpa, em termos metafóricos, a profanação do túmulo.

De algum modo, esta desculpa é uma possível e sub-reptícia maneira de afirmar a vitalidade do clássico, se considerarmos que a vitalidade é um dos seus traços definidores e que uma obra que se mantém viva não é profanável enquanto sobreviver aos atropelos que a transmissão implica. É útil aqui recordar Coetzee (2001) e a sua proposta de definição de clássico à luz da noção de sobrevivência às sucessivas leituras e manipulações inerentes à sua disponibilidade na esfera da comunidade que o acolhe e reconhece. O clássico representa-se-nos mentalmente como imagem idealizada e higienizada daquilo que entendemos por *livro* na medida exata (e inversa) em que ele permanecer após e para além de todas as contaminações e travessias impuras a que, segundo afirma

Salvatore Settis na epígrafe que abre este capítulo, os seres olímpicos nunca se furtaram. A adaptação não deixa de se constituir como sugestão de que é talvez nessas travessias que podemos identificar os caminhos – aparentemente imperscrutáveis – que conduziram os clássicos, em sentido restrito, à atualidade e renovaram a *stamina* com que o clássico, na sua aceção mais genérica e mais forte, tem resistido à sucessão dos paradigmas estéticos e à constante reinvenção da teoria. E é disso sintomática, nos paratextos analisados, a preocupação em sublinhar a sua resiliência, deixando sugerida a ideia de que é em muito à adaptação que ela se deve<sup>25</sup>, por nela residir – como em poucos outros instrumentos de transmissão do clássico – a capacidade de o tornar num “livro para todos”, expressão recorrente em vários prefácios<sup>26</sup> e, a meu ver, também indicativa da possibilidade de teoricamente deslocarmos do âmbito exclusivo da literatura para crianças e jovens (em que tradicionalmente aparece colocada) para o domínio da *crossover fiction*, de acordo com os argumentos discutidos no capítulo anterior. Se nos ativermos, para já, ao campo das intenções autorais e editoriais exaradas nos paratextos, encontraremos claramente afirmado esse propósito, sustentado pela pretensa capacidade da adaptação para, mediante estratégias diversificadas, se apresentar como texto universalmente acessível e, mais que isso, capaz de suscitar um interesse de leitura transversal a diferentes gerações, algo que lhe é garantido pela vitalidade do texto de partida e caucionado pela utilidade imediata com que se publicita enquanto produto de consumo:

Ousarei ainda acrescentar que esta adaptação a consagro também [para além das crianças] – ao Povo. Não que o Povo – que somos todos nós – ignore o poema, a sua celebridade e a sua inspiração. Mas esquece talvez demais as nobres ligações que dele dimanam (Barros 1994: 11).

No caso presente, a banda desenhada utiliza as próprias palavras do poeta, arranjando, a seu modo, maneiras de as tornar inteligíveis à generalidade dos leitores (Ruy 1985: 49).

---

<sup>25</sup> Num artigo de opinião publicado no *Diário de Notícias* de 06/10/2012, Vasco Graça Moura recorda, a propósito do clássico de que aqui me ocupo, as dificuldades que a leitura de alguns dos textos que se integram nesta zona de receção podem colocar aos leitores atuais e que a adaptação procura obviar: “É claro que o contacto com a obra do épico, hoje, não vai sem dificuldades, para além das que respeitam à complexidade do texto, à sua interpretação, à sua sintaxe, ao seu léxico, à sua inserção no quadro da mentalidade nacional e no próprio tecido cultural europeu, quer na diacronia, quer na sincronia. Camões entretanto deixou de ser lido a sério, funcionando cada vez mais como repositório de citações para sossego de umas quantas almas”.

<sup>26</sup> No caso da mais recente adaptação vinda a lume, o apelo a um público transversal está explicitado no próprio título do projeto: *Os Lusíadas para toda a família*, uma designação que, apesar de tudo, tendo em conta o conteúdo proposto aos leitores, não deixa claros os seus propósitos. Tal título estará a remeter para o facto de cada volume conter uma versão adaptada de cada canto (destinada aos mais novos) e a transcrição integral desse mesmo canto segundo uma lição prestigiada, a de Costa Pimpão (com isso cativando os adultos), ou quererá antes significar que ambos os elementos do conteúdo funcionam em regime *crossover*, nivelando todos os segmentos do público numa única designação – “família” – e sugerindo com isso que o texto adaptado é já uma necessidade de todos e que a presença ostensiva do original – algo inédito numa publicação deste género – é uma estratégia de viabilização imediata do confronto com o texto camoniano e de aceleração do contacto com a matriz literária que gerou o “conto” (a classificação como adaptação nunca ocorre) que abre cada volume.

*Barbi-Ruivo. O Meu Primeiro Camões dá a conhecer, aos mais jovens e não só, a vida e a obra do maior poeta português (Alegre 2007: contracapa).*

Um primeiro passo para a grande aventura do saber e do conhecer. Um livro para todos. Um livro?... Um companheiro para vida (*sic*) (Honrado: contracapa).

Camões continua vivo, presente e pujante, a lembrar-nos o que fomos e o que somos, não para que fiquemos reféns da memória imperial de um passado que não volta, mas para que não se perca a memória que nos reconcilia com a História e com uma ideia dinâmica de futuro. (...) Nesse sentido, esta adaptação é para os mais jovens, mas também para os leitores de todas as idades, porque tenta estabelecer a ponte, num mundo global, entre o ontem e o amanhã (Letria 2010: 7).

## Capítulo 3

### A adaptação como prática discursiva

Porque se pode falar de tudo, e tudo compreender, na condição de se ser intelectualmente honesto: mas nada se pode simplificar. E divulgar não é mais que um sinónimo de comunicar, transmitir, e nada mais.<sup>1</sup>

Pensar a adaptação como forma textual dotada de especificidade discursiva e literária implica perspetivá-la, como se fez até aqui, de um ponto de vista teórico, mediante o isolamento dos traços que a diferenciam como modalidade estética e a identificação dos contextos em que ela tende a manifestar-se particularmente ativa, seja como mecanismo de divulgação das obras canónicas a segmentos do público em que vigoram regimes de leitura e são alimentadas expectativas de fruição que o clássico não parece, à partida, capaz de preencher, seja como contributo para a sedimentação do edifício patrimonial que a literatura também é e para a consolidação da face institucional com que ela socialmente é representada, na qual se mostram atuantes alguns dos instrumentos de manifestação do poder na esfera cultural, entre os quais, como se viu já, a escola assume um papel preponderante. No entanto, não me parece possível considerar completa esta conceptualização se a interpelação teórica que lhe subjaz não for além da descrição da adaptação como protocolo de receção produtiva de uma obra dotado de características textuais e qualidades funcionais próprias, sem que a mesma seja analisada também na sua dimensão poética, isto é, na qualidade de técnica de escrita de que resulta um produto orientado para a satisfação de determinadas necessidades de leitura, inscritas, na maior parte dos casos, como tenho vindo a indicar, em contextos de receção bem delimitados. Considerar a adaptação numa vertente prática, na qualidade de modalidade específica de escrita, implica que sejam abordadas três diferentes dimensões: (i) a **dimensão técnica** propriamente dita, na qual se inclui o elenco dos procedimentos de escrita mobilizáveis na redação de textos inseríveis nesta modalidade; (ii) a indagação das **implicações éticas** do ato de adaptar, na qual cabem, por um lado, a definição do estatuto do adaptador perante o original que reescreve e o objeto resultante do seu trabalho e, por outro, a determinação das funções que lhe ficam cometidas enquanto tal; (iii) a **dimensão política** subjacente ao facto de a tarefa do adaptador, por decorrer de uma determinação institucional mais ou menos explícita, poder assumir (e na maior parte das vezes efetivamente assumir) um cunho cívico e pedagógico muito acentuado, o que não é de estranhar se atendermos aos usos a que habitualmente (expressamente, em vários casos) se destinam as adaptações de clássicos.

---

<sup>1</sup> Roberto Cotroneo (1996) *Se uma manhã de verão uma criança... Carta ao meu filho sobre o amor pelos livros*, Lisboa, Quetzal, p. 74.

## 1. Adaptar o clássico, uma técnica

A caracterização da adaptação como **técnica de escrita** pode fazer-se por aproximação a algumas práticas de construção textual submetidas a um grau considerável de codificação, ou porque se inscrevem em modelos de transmissão pedagógica que valoriza(va)m a utilidade propedêutica da redação e da leitura de versões simplificadas de obras conceituadas, ou porque se inscrevem em sistemas de representação da criação e da transmissão da literatura em que se mostram particularmente ativos conceitos como os de **apropriação**, continuidade e tradição, isto é, em que a ocorrência do fenómeno estético não é perspetivável sem a devida e inescapável integração numa cadeia de leitura e reconfiguração do *já escrito* e do *já criado*. Em qualquer dos casos, o campo discursivo que está em causa é o da **reescrita**, que corresponde, tendo em conta a discussão desenvolvida ao longo do primeiro capítulo, à modalidade criativa que melhor cobre a diversidade de operações para que o conceito de adaptação remete. Entre essas modalidades, as que me parecem mais capazes de esclarecer a natureza do processo de escrita de que resulta uma adaptação são (i) a paráfrase, (ii) a tradução (aqui entendida como conjunto de técnicas disponíveis para que o tradutor proceda à reconversão de um texto, cuja frequência e amplitude de uso variam segundo, entre outros fatores, a natureza e o género desse original) e (iii) a reformulação textual, segundo a categorização que dela faz Genette (1982).

A tradição histórica da **paráfrase** funciona, a meu ver, como o domínio onde faz sentido procurar, em primeiro lugar, as raízes da escrita de adaptações de clássicos. A paráfrase é uma modalidade de escrita a que durante séculos foi indisputavelmente atribuído um papel crucial na pedagogia da retórica, sendo de destacar o esforço de codificação que mereceu da parte de teóricos da Antiguidade, como o pseudo-Hermógenes, Aftónio e Quintiliano, cujos tratados, como lembram Daunay (2002) e Pereira (2004), preconizavam exercícios de aprendizagem em que era reconhecido à paráfrase um estatuto formativo primordial. Em fase posterior, já durante a Idade Média, esse reconhecimento foi ainda ampliado, passando a paráfrase a ser consagrada, não apenas como estratégia de aquisição e aprimoramento das capacidades individuais de expressão e redação, mas também como género literário investido de um estatuto artístico particular. A promoção da paráfrase à categoria de género literário viria a perdurar até ao final do século XVII. Mais tarde, a perda do estatuto artístico que detivera durante séculos foi um sinal nítido do processo de desqualificação que acabou por atingir a paráfrase, mesmo enquanto instrumento de ensino e aprendizagem, a partir do século XIX, altura em que a sua valia didática como técnica peculiar de reescrita começa a ser abertamente posta em causa<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Daunay (2002: 12), debruçando-se sobre o caso francês, cita um documento ministerial de 1845 em que aparece explicitamente condenado o uso da paráfrase na prestação de provas públicas de acesso à docência em que fosse requerida a explicação e interpretação de autores literários.



O conseqüente afastamento da paráfrase das práticas pedagógicas, no âmbito das quais começou a ser considerada um exercício inane, fastidioso e de subserviência inútil ao texto original, conheceu nos ataques dos teóricos do *new criticism*, sobretudo no famoso “The Heresy of Paraphrase” de Cleanth Brooks, uma etapa decisiva, que veio acentuar a tendência de declínio que se vinha desenhando desde o século XIX. As acusações em causa derivaram, em grande parte, da contaminação do sentido da palavra como prática de redação pelo uso semântico da mesma para referir vícios de escrita. Esta contaminação tornou a paráfrase intolerável enquanto foram hegemônicos, na avaliação dos discursos críticos, os princípios da originalidade e da autoridade inconfundível de quem assina e enquanto a teoria foi conduzida pela supremacia de conceitos como “literariedade”, “cratilismo” e “intraduzibilidade”. Enquanto foram entendidos numa perspectiva essencialista, hoje ultrapassada, estes conceitos sacralizaram o texto literário como realização estética e impuseram limites muito bem circunscritos ao exercício da leitura e das reformulações a que esse mesmo texto poderia ser sujeito ao ser processado pela recepção. E, no conjunto dessas reformulações, não havia lugar para a paráfrase, condenada, segundo Brooks (1947: 202), a nunca ser mais do que uma “misapprehension” do texto e uma falaciosa imposição de coerência linguística à sua integridade expressiva (e, nesta condenação da paráfrase, Cleanth Brooks retira validade heurística, por arrasto e por sinédoque, a qualquer aproximação hermenêutica ao texto literário).

Nas últimas décadas, contudo, a reorientação da teoria a que obrigaram, por um lado, a demonstração da natureza falaciosa de abordagens ao texto exclusivamente imanentistas e, por outro, a verificação do papel central que cabe ao destinatário na construção do significado do texto (e na determinação da sobrevida que a este, enquanto objeto de recepção, está reservada) tem ocasionado um movimento sustentado de reabilitação da paráfrase<sup>3</sup>. Ao lançar uma nova atenção sobre esta prática, a pedagogia argumenta que as vantagens do seu uso em contexto escolar não estão esgotadas<sup>4</sup> e que a sua expulsão das práticas de leitura e de escrita tem ocorrido com prejuízo para os alunos e para a relação exegética que estes estabelecem com os textos.

O interesse da paráfrase para a discussão em pauta reside exatamente na sua condição de texto que resulta de uma *transposição*<sup>5</sup>. Do ponto de vista da *techné*, paráfrase e adaptação partilham objetivos e procedimentos, tendo sempre em vista proporcionar benefícios no acesso ao texto literário a quem a elas é exposto (de forma produtiva, no caso da paráfrase, e de forma passiva, quando se trata de uma adaptação). De facto, ambas as formas de discurso funcionam como

---

<sup>3</sup> Veja-se o que a este propósito refere Vítor Aguiar e Silva (2010: 19).

<sup>4</sup> O terceiro capítulo de Daunay (2002), justamente intitulado “Quelques raisons de réhabiliter la paraphrase”, apresenta de forma completa e rigorosa esses argumentos, ao mesmo tempo que examina o parecer dos autores que têm vindo, no contexto francês, a promover a recuperação da prática da paráfrase na escola. Daunay (2002: 171-172) fornece uma bibliografia específica sobre este assunto e ilustra a tese defendida no terceiro capítulo com exemplos concretos de textos estudados nas escolas.

<sup>5</sup> Citando um artigo de A. Viala e M. Schmitt, de 1979, Daunay (2002: 143) inscreve a paráfrase nos mecanismos de apreensão e interpretação do texto que configuram uma “rhétorique du lecteur”, que me parece, numa ótica de recepção, a mesma que avaliza teoricamente a elaboração de adaptações.

dispositivos de mediação de um texto que se lhes sobrepõe em valor estético e têm por finalidade comum a clarificação de sentidos imprescindíveis à interpretação e à fruição que muitos dos leitores de hoje, sobretudo os mais novos, não conseguem, numa leitura não apoiada em aparato específico, formular<sup>6</sup>. O trabalho do parafraseador e o trabalho do adaptador coincidem, portanto, na sua natureza transpositiva e na pertença ao conjunto dos mecanismos discursivos colocados ao serviço do sistema literário (e do cânone, muito em particular) com a finalidade de o tornar visível, acessível e manipulável por um público que se deseja, no atual contexto cultural, cada vez mais alargado e o mais transversal possível ao edifício social.

Não é, por tudo isto, de admirar que, no que diz respeito à obra de que aqui me ocupo, se tenha verificado, na história da sua vulgarização junto de públicos não eruditos, o recurso a ambas as modalidades discursivas em pauta. Curiosamente, a publicação de paráfrases d'*Os Lusíadas* ocorreu sempre em edições que as fazem figurar ao lado do original camoniano na versão integral, nunca funcionando como texto autónomo, desvinculado do objeto de reescrita. O intuito abertamente didático (de auxiliar de estudo) ou comemorativo explica, em grande parte, que assim seja, na medida em que o que está em causa, em qualquer das situações, nunca é a substituição do texto camoniano, no plano imediato, por um sucedâneo que difira a fruição do original para ocasião mais favorável (como sucede com as adaptações), mas sim a disponibilização de um dispositivo que permita, em total sobreposição temporal, o acesso ao original num único movimento de leitura, o que reduz funcionalmente a paráfrase, portanto, ao estatuto de aparato de auxílio à compreensão do texto-base. Paráfrases d'*Os Lusíadas* de intuito didático, como as de José Agostinho (1907-1908), de Campos Monteiro (1921) – ambas expressamente dirigidas, no respetivo título, ao trabalho nas escolas – ou de António José Saraiva (1978), procuram fazer a integração do texto camoniano no esforço de renovação pedagógica que se seguiu a momentos de viragem política e social, para os quais *Os Lusíadas* foram convocados como símbolo capaz de dar mote e norte ao desígnio de mudança que foi comum aos períodos de revolução política em que foram publicadas: durante o movimento de renovação da instrução pública após a revolução republicana, no caso das duas primeiras paráfrases; no período que se seguiu ao 25 de abril de 1974, em que se sentiu uma necessidade semelhante, no caso da terceira<sup>7</sup>. As paráfrases comemorativas, como a de José Hermano Saraiva, que integra a edição d'*Os Lusíadas* em dez volumes publicada pelo jornal *Expresso* em 2003, subordinam o objetivo divulgador e facilitador que também as move a um intuito de celebração e monumentalização do texto original que o torne apetecível por razões que

---

<sup>6</sup> Veja-se o exemplo apresentado por Daunay (2002: 113-123) a propósito da leitura da poesia de René Char. O autor ilustra a forma como o uso pedagógico da paráfrase de poemas de Char por Paul Veyne contribui decisivamente para a compreensão mínima dos textos e a posterior fruição dos seus originais por parte dos alunos.

<sup>7</sup> O texto de apresentação com que António José Saraiva abre a sua edição parafraseada da epopeia camoniana, datado de 18 de dezembro de 1974, tem um *incipit* que não deixa a esse respeito qualquer dúvida: “À data desta edição o mundo português está fazendo a sua mais importante viragem desde a época da publicação d'*Os Lusíadas*” (*Os Lusíadas de Luís de Camões*, com introdução, notas e vocabulário por António José Saraiva, Porto, Figueirinhas, 1999<sup>2</sup>, p. 7).

não apenas a acessibilidade (que é a parte que a paráfrase garante) e que envolve a aposta em fatores como o grande formato, a ilustração profícua, o grafismo apelativo e a aliança a nomes da criação artística contemporânea. Se somarmos a estes fatores o *design* compósito a que o texto é submetido ao ser transformado em produto truncado, colecionável e apenso à distribuição faseada do jornal anfitrião, torna-se evidente que uma paráfrase publicada nestes moldes não faria sentido sem a inclusão do texto original, que acaba por funcionar como excipiente que serve de transporte a uma série de atrativos de *marketing* para os quais o texto é mais um móbil do que uma finalidade.

Uma vez que integram edições em que acompanham a transcrição integral do texto original, sem, portanto, o substituírem, estas paráfrases não serão alvo da análise proposta neste trabalho, centrada no estudo de fenómenos discursivos em que o clássico seja mediado por um produto que o substitui ou, pelo menos, seja fixado num dispositivo textual que separa materialmente a versão adaptada da original, ou seja, não as proponha em coocorrência nem como objetos destinados a leitura simultânea, em regime equivalente ao que relaciona um qualquer texto às respetivas notas de rodapé. Embora seja evidente que adaptação e paráfrase partilham a intenção de atribuir ao texto a inteligibilidade ameaçada pela reconfiguração histórica e sociológica do público<sup>8</sup>, é lícito concluir que, pelo menos no caso vertente, a circunscrição da paráfrase a um circuito de leitura delimitado pelo contexto escolar ou pela oportunidade comemorativa não permitiu a sua libertação definitiva do texto original. O aparecimento e o sucesso das adaptações que se lhe seguiram, mais apelativas para o público infantil e juvenil, por, entre outros fatores, consistirem em edições que não carregam o peso institucional e gráfico a que a presença integral do original obriga, determinaram o acantonamento didático da paráfrase (agravado pela posterior condenação que a evolução da teoria ocasionou), deixando à modalidade que aqui se está a estudar terreno livre para se espriar em termos de mercado e para assumir um papel insubstituível no prolongamento do estatuto canónico do clássico que lhe deu origem.

Também a reflexão sobre a prática da **tradução**, nomeadamente no que diz respeito ao caso particular das obras para crianças e jovens, tem oferecido, até como meio de ilustrar a amplitude com que hoje é entendido o conceito de tradução<sup>9</sup>, descrições da forma como essa prática abarca atualmente operações que “traduzir”, numa acepção mais convencional ou restrita, exclui. Maria Nikolajeva (2006: 280-281) demonstra que a tradução de uma obra para um público infantil ou juvenil implica inevitáveis intervenções no discurso<sup>10</sup>, agrupáveis numa taxinomia capaz de cobrir

---

<sup>8</sup> A descrição da função didática da paráfrase na época medieval que é feita por Daunay (2002: 74) corresponde, em traços largos, no contexto da difusão da liturgia, à que, de algum modo, é atualmente cumprida pelas adaptações em relação aos clássicos que divulgam: “On voit bien le rôle doublement didactique de ces paraphrases: par le seul fait de mettre au goût du jour, par les choix stylistiques de l’auteur, les textes sacrés, elles contribuent à leur diffusion et à leur compréhension; mais il ne s’agit pas de simples traductions, puisque ces paraphrases se donnent pour but d’expliciter, en l’actualisant, le texte”.

<sup>9</sup> Vejam-se, a este propósito, os esclarecimentos prestados por Shavit (2003: 155-57) e Bassnett (2003: 19-34).

<sup>10</sup> Maria Nikolajeva constrói a sua argumentação em defesa de uma prática da tradução da literatura infantil que tenha necessariamente em conta a especificidade do público-alvo da obra vertida, apoiando-se em teóricos como Bakhtin e

as operações a que um original é submetido ao ser convertido numa adaptação que o torne acessível a leitores com menor maturidade ou menor preparação. Segundo esta investigadora, a implicação da adaptação no exercício de tradução de obras infantis é inevitável, na medida em que está sempre em causa a necessidade de ajustamento a um novo destinatário, o que força o texto, tendo em vista a sua plena adequação a uma nova realidade pedagógica<sup>11</sup> (o contexto educativo de transmissão da literatura infantil nunca é esquecido) e a sua integração num novo contexto social, cultural e idiomático, a ser objeto de processos genéricos de transformação que vão muito além dos que estão envolvidos na tradução de uma obra dirigida a leitores adultos. Estamos, pois, a movimentar-nos num terreno discursivo cujos traços definidores e cujo *modus operandi* são ainda contíguos dos da reformulação parafrástica. Aguiar e Silva (2010: 19) afirma ser objetivo desta “proporcionar uma equivalência que torne mais claro o sentido do texto”, uma formulação a que chega depois de explicitamente relacionar a paráfrase com a tradução intralinguística, considerando que o que ambas oferecem ao leitor é uma “aproximação do sentido textual”. Faz, portanto, todo o sentido, no âmbito deste estudo, proceder a um conspecto das técnicas que a tradução mobiliza quando está em causa traduzir para crianças e jovens, sempre que essas técnicas conduzam a um produto adaptado. A teoria da tradução está hoje em condições de fornecer tipologias que, no seu todo ou em parte, são aplicáveis à análise do caso particular de transposição discursiva que é o foco deste trabalho. Pela sua ajustabilidade e capacidade descritiva, parecem-me sobretudo interessantes e férteis duas dessas abordagens: (i) a de Maria Nikolajeva (2006), por ser abrangente o suficiente para congregar as estratégias de tradução que estão em causa nas atividades de *rewriting*, em que incluí a adaptação; (ii) a de Bastin (1990 e 1993), que se revela decisiva para a distinção (e a complementaridade) entre as modalidades genológica e técnica de adaptação.

A proposta de Maria Nikolajeva (2006) deve ser entendida no âmbito de uma formulação aberta da tradução, que nela não tenha pejo de incluir qualquer atividade que implique releitura e reescrita orientada para um público distinto do que ficou implícito na produção da obra original, segundo a definição proposta em Oittinen (2006: 35). Neste quadro conceptual amplo, Maria Nikolajeva (2006: 280-284) não só considera a adaptação uma modalidade da tradução, como também a apresenta como o mecanismo de transposição que maior fortuna conheceu sempre que, historicamente, houve interesse em tornar clássicos da literatura para adultos legíveis pelos mais novos. Considerando irrelevante se a adaptação desse clássico é feita para outra língua ou no interior de um mesmo idioma, a autora salienta que ela repousa em três parâmetros principais de reescrita: *retelling* (curiosamente associado à paráfrase), *abridgement* e *compression*. Estes três parâmetros implicam que o produto resultante da intervenção funcione simultaneamente como **mediador narrativo**, **variação simplificada** e **resumo compacto** da obra original, o que é

---

Riitta Oittinen e opoendo-se a autores como Göte Klingberg, para quem a tradução, mesmo quando dirigida a crianças, deve seguir sempre o critério da fidelidade estrita ao original.

<sup>11</sup> Sobre esta questão fundamental, veja-se Cervera (1992: 262).

tecnicamente viabilizado, ainda segundo Maria Nikolajeva, pela operacionalização de uma bateria de estratégias de reformulação textual (*deletion, addition, explanation, purification, omission, alteration, simplification, rewording, modernization e harmonization*). Parece-me nítida e evidente a aplicabilidade imediata deste conjunto de conceitos à prática da adaptação, visto que pode facilmente funcionar de duas diferentes formas: antes de mais, (i) como instrumento terminológico útil para a identificação dos procedimentos com que objetivamente um determinado segmento do texto original resultou num determinado segmento da versão adaptada, o que inclusive torna exequíveis análises comparativas exaustivas entre um qualquer clássico e as diferentes adaptações dele já efetuadas; (ii) como nomenclatura capaz de categorizar os meios de que os adaptadores lançam mão para tornar acessíveis os textos que modificam, elencando as estratégias que permitem descrever a tendência genérica da intervenção a que foi submetido um determinado clássico numa dada época histórica, às mãos de um adaptador em particular, em função de um qualquer desígnio editorial ou por força de qualquer agente de canonização particularmente ativo no campo literário. Pensando no caso d'*Os Lusíadas*, a terminologia proposta por Maria Nikolajeva permitirá, em primeiro lugar – se for esse o interesse da investigação –, classificar cada um dos atos cirúrgicos sofridos pelo original em cada processo de adaptação até ser obtido o resultado publicado e, em segundo lugar, averiguar quais dessas operações assumiram maior evidência consoante a época de produção da adaptação (comparar uma adaptação dos anos 30 do século XX com uma das várias que foram publicadas já depois de 2000 tornaria possível, eventualmente, o estabelecimento de interessantes comparações), consoante o escritor que a redigiu (numa análise que faria certamente vir ao de cima o que de idiossincrático houver na prática de adaptar) ou a ocasião de publicação (atendendo a que existem adaptações encomendadas para fins comemorativos, um fator que poderá condicionar muito substancialmente os critérios de transposição textual).

A abordagem teórica de Bastin (1990 e 1993) ao conceito de adaptação poderá servir de orientação quando se trata de delimitar a área específica do campo da tradução em que o investigador se move quando tenta caracterizar os produtos editoriais em pauta. O ensaio de 1990 consiste, acima de tudo, numa tentativa (a meu ver, bem sucedida) de inscrever a adaptação no *processus* em que assenta, em termos genéricos, a prática de traduzir, tendo como principal elemento distintivo a superlativa preocupação com a adequação do texto final ao seu público-alvo. Invocando as considerações de Hurtado Albir (1990), Bastin (1990: 474) caracteriza a modalidade adaptativa da tradução como aquela em que a amplitude dos desvios em relação ao original é compreensivelmente maior, dado que, no equilíbrio dos critérios em jogo, o peso da realidade do destinatário sobreleva em importância a manutenção de proximidade ao original. Esta tolerância no desvio em relação aos textos de partida foi seminal no desenvolvimento do *corpus* inicial da literatura infantil e juvenil, pois, como bem esclarece Toledano Buendía (2002: 103-106), a rápida configuração de um conjunto alargado de textos para crianças e jovens ao longo do século XVIII (e

ainda boa parte do século XIX) não teria sido possível se a incipiente produção de textos explicitamente escritos para esse fim não tivesse sido compensada com uma caudalosa elaboração de adaptações, capaz de satisfazer a forte procura que logo se começou a fazer sentir e também de funcionar como referente modelizador para a produção nova que se ia desenvolvendo e rapidamente integrando no cânone, de acordo com o que nos é explicado por Rita Ghesquiere:

[I]t may be said that the translation of excellent, canonical books has always been an important element in the dynamics of a literary system. History teaches us that translations greatly improved the status of children's literature and that they encouraged new initiatives, since by confronting authors with the best from elsewhere, they stimulated the production of literature in the national language. Translation was and remains a means of sharing creativity, new ideas and literary models. Moreover, translations support the canonization process (Ghesquiere 2006: 25).

No artigo de 1993, Georges Bastin faz uma interpelação direta ao estatuto funcional da adaptação no âmbito das práticas da tradução. Defendendo a especificidade da abordagem adaptativa no universo da tradução, Bastin (1993: 475-478) estabelece uma tipologia interessante para a caracterização técnica dos produtos em pauta, na medida em que propõe uma distinção objetiva entre **adaptação tática** (ou pontual) e **adaptação estratégica** (ou global), decorrente da abrangência e da finalidade da intervenção textual. Bastin coloca no campo da adaptação tática os procedimentos localizados de reconfiguração da superfície idiomática de um texto, que têm necessariamente de ser substituídos por equivalentes da língua e da cultura recetora para que a coerência do discurso seja salvaguardada. Estas operações, embora estejam, naturalmente, presentes nos textos do *corpus* que me ocupa, não determinam a sua natureza transpositiva, visto que correspondem a uma técnica da tradução, em sentido restrito. A operação que tem essa força é a adaptação estratégica, que, segundo Bastin (1993: 476-477), afeta a totalidade do texto e se impõe sempre que a administração do original ou a sua simples tradução não se mostram capazes de servir de suporte ao equilíbrio comunicacional de um texto quando este é colocado perante um destinatário historicamente inesperado. A adaptação, vista sob este prisma, surge como um dispositivo tecnicamente poderoso, na medida em que, ao envolver a totalidade do texto, nos obriga a olhá-la como produto coeso, dotado de alguma autonomia genológica e resultante de uma estratégia unitária de reescrita, e a relativizar, de alguma maneira, a centralidade das operações textuais que Maria Nikolajeva enumera. Essas operações não poderão ser estudadas como ocorrências estanques ou analisadas como fenómenos discretos e interpretáveis isoladamente em função da sua frequência ou do seu relevo, pois estes estarão sempre na dependência imediata da estratégia global que serve de ossatura ao texto, coincidindo ou não com a intenção do adaptador. Uma análise das adaptações de clássicos para crianças e jovens que recorra aos úteis instrumentos

que a teoria da tradução coloca atualmente à sua disposição terá, portanto, no meu entender, de compaginar as perspectivas que Maria Nikolajeva e Georges Bastin representam, de modo a nunca perder de vista a consideração do texto como produto de uma abordagem culturalmente condicionada e assente numa linha ideológica mais ou menos evidente (o que poderia acontecer numa análise exclusivamente apoiada na primeira perspectiva, de carácter eminentemente técnico) nem a enveredar por um trabalho com o texto exclusivamente preocupado em rastrear a *intentio* do adaptador ou o que dela é patenteado pelo discurso, descurando o levantamento das evidências que, no plano poético, corroboram ou infirmam a existência de um programa nítido de intervenção no original (o que poderia suceder numa abordagem unicamente focada na classificação que nos é proposta por Georges Bastin)<sup>12</sup>.

Em terceiro lugar, parece-me que, como técnica propriamente dita, a adaptação de um clássico para leitores infantis ou jovens mobiliza um conjunto de operações que coincidem, em grande parte, com o elenco das modalidades de reformulação textual que preenchem a tipologia desenhada por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982). Neste estudo de fundo, Genette categoriza e exemplifica as diferentes formas de realizar a hipertextualidade, isto é, de transformar um texto ficcional que serve de ponto de partida – o hipotexto – numa nova obra, também ficcional, que lhe esteja matricialmente indexada por um vínculo não metatextual e cuja natureza derivativa seja percebida no ato da sua receção – o hipertexto<sup>13</sup>. O extenso volume de Gérard Genette percorre as diversas modalidades de realização da hipertextualidade, estudando exemplos concretos de cada uma, mas tendo o cuidado de referir que a listagem proposta não funciona como modelo de classificação unívoca de textos, antes descreve um conjunto de intervenções que podem ser combinadas de forma livre no exercício da adaptação<sup>14</sup>. Neste aspeto, a proposta de Genette funciona numa base descritiva que prefigura os termos em que Maria Nikolajeva (1996: 284) apresenta a sua própria nomenclatura (em parte coincidente com a de Genette), entendida como base instrumental da estratégia geral do adaptador, à qual cabe o papel decisivo no alinhamento discursivo da adaptação, segundo o esclarecimento de Bastin (2003: 478). Essa estratégia poderá servir-se de várias das operações possíveis, elegendo, em princípio, uma delas como dominante e definindo uma posição de menor ou maior afastamento em relação à matéria original, consoante a adaptação funcione apenas no plano formal ou interfira também na sua disposição temática, respetivamente.

---

<sup>12</sup> O próprio Bastin (1993: 474), sem atingir a exaustividade da nomenclatura proposta por Maria Nikolajeva, explicita a existência de modalidades de adaptação disponíveis quando uma simples tradução não basta. De acordo com o autor, serão esses os instrumentos (alguns deles denominados com termos equivalentes aos de Maria Nikolajeva) de que a adaptação se serve enquanto estratégia global de reformulação discursiva.

<sup>13</sup> Para uma caracterização teórica em profundidade do conceito de hipertextualidade, veja-se Genette (1982: 12-19).

<sup>14</sup> Genette (1982: 292-293) deixa a seguinte nota a este respeito: “Il ne s’agit donc pas ici d’une classification des pratiques transpositionnelles, où chaque individu, comme dans les taxinomies des sciences naturelles, viendrait nécessairement s’inscrire dans un groupe et un seul, mais plutôt d’un inventaire de leurs principaux procédés élémentaires, que chaque œuvre combine à sa guise (...)”.

Do elenco de modalidades genológicas que, segundo Genette, o exercício da hipertextualidade permite criar, aquela que melhor corresponde à adaptação, enquanto produto e enquanto técnica, é o *digest*<sup>15</sup>. O *digest* ocupa a secção L da exposição de Genette (1982: 352-355), que o define como “versão condensada” de um determinado hipotexto. O *digest* reformula o original mediante uma reescrita de cariz não metatextual, procurando preservar a matéria ficcional, mas reduzindo-a, por motivos de cativação do público específico a que é destinada, aos nexos fundamentais da sua estrutura narrativa e amplificando os traços suscetíveis de satisfazer o gosto desse mesmo público. Para além desta finalidade fundamental, o *digest*, na caracterização discursiva e funcional feita por Genette, encontra-se investido de uma série de traços que incrementam a sua utilidade para a circunscrição do conceito de adaptação enquanto técnica autónoma de escrita:

a) A adaptação de um clássico para leitores jovens é, tal como o *digest*, uma “versão condensada” de uma obra que lhe serve de hipotexto (Genette 1982: 346), correspondendo à redução quantitativa do texto para, em média, um quinto da dimensão original;

b) Adaptação e *digest* não reclamam qualquer estatuto literário para os produtos que categorizam, na medida em que se assumem como instrumentos auxiliares de compreensão e fruição de um texto original que o contrato de hipertextualidade exige que apareça nomeado no título (Genette 1982: 516), algo que vemos ser cumprido pela generalidade dos textos que integram o *corpus* investigado para este trabalho<sup>16</sup>, e explicitado – em clave modesta, como se viu no capítulo anterior – nos paratextos que os acompanham;

c) O *digest* verte o original sem o mencionar no seu próprio tecido textual, visto que a relação de hipertextualidade procede por substituição, fornecendo ao recetor um sucedâneo que compense a dificuldade do hipotexto, algo que vemos suceder na generalidade das adaptações para leitores infantis e jovens (ainda que, nas adaptações d’*Os Lusíadas*, ocorram momentos explicativos e de comentário em adaptações recentes, como as de Alexandre Honrado, Leonoreta Leitão, José Jorge Letria, Manuel Alegre e Vasco Graça Moura, em que se suspende temporariamente o exercício de reescrita para dar lugar ao registo metatextual, mas sempre em posição ancilar<sup>17</sup>);

---

<sup>15</sup> A designação *digest* não é muito comum entre nós, mas tornou-se frequente em títulos da imprensa americana especializada na divulgação deste tipo de escritos, nomeadamente através de revistas como a *Children’s Digest*, publicada regularmente entre 1950 e 2009 e cujas capas prometiam aos seus leitores “best stories”, “condensed classics” e “good comics”, comodamente reunidos num só objeto.

<sup>16</sup> Apenas uma das dezasseis adaptações estudadas não nomeia explicitamente *Os Lusíadas* no seu título, o que corresponde a uma consequência direta e lógica do horizonte de reescrita definido pelo autor. Trata-se da adaptação de Manuel Alegre, que é, no conjunto das obras do *corpus*, a única que se debruça, para além d’*Os Lusíadas*, sobre composições da lírica camoniana (sobretudo sonetos, mas também canções e algumas composições em redondilha).

<sup>17</sup> Textos produzidos com uma intenção adaptativa, mas exclusiva ou maioritariamente apoiados numa abordagem metatextual, como *Camões contemporâneo* de Morão Correia (publicado pela primeira vez em 1972), não foram, por isso, integrados no *corpus* que investiguei. São trabalhos que fornecem explicações interpretativas do texto original, tomando-o como objeto de análise e clarificação mediante a mobilização explícita de metalinguagem e não de acordo com a lógica de substituição e de mediação que subjaz à elaboração de uma adaptação ou de um *digest*. O exemplo de Morão Correia é bem ilustrativo desta distinção de objetivos, visto que o prefácio da obra esclarece que o que se quer disponibilizar aos “estudantes” (o âmbito de leitura do texto fica, desde logo, limitado ao uso escolar) é uma explicação



d) Adaptação e *digest* partilham um mesmo intuito propedêutico e preparativo da exposição ao original que hipertextualizam, transformando-o através de manobras de expurgação, modernização e explicação;

e) Adaptação e *digest* são hipertextos dotados de autonomia em relação ao seu original, na medida em que podem ser lidos e integralmente compreendidos sem o conhecimento do original, funcionando, ao invés disso, como seus promotores institucionais, na medida em que prometem, por interposição discursiva, uma fruição mediada da “fictional truth” (Riffaterre 1993) desse original.

Do extenso catálogo genettiano de procedimentos ativos na realização da hipertextualidade, os que me parecerem, à partida, de maior eficácia e utilidade na descrição do trabalho do adaptador são os processos de *prosification* (passagem da forma versificada a prosa, a solução mais frequente no caso d’*Os Lusíadas*), *transtylistation* (a inevitável mudança de registo estilístico ocasionada pela intervenção na matéria e na disposição formal do texto), *transformation quantitative* (alteração do volume final do texto, conseguida pelas operações de *excision*, *condensation* e, em alguns momentos, *expansion*), *transmotivation* (decorrente da substituição do leitor implícito do texto original pelo leitor infantil ou jovem, o que explica a modificação substancial e declarada das intenções do texto, que passam desde logo a ser mais formativas do que estéticas), *transmodalisation* (uma estratégia que inclui operações de modificação do funcionamento técnico da narrativa, tendendo a substituir as soluções originais por mecanismos de narração mais simples, como sejam a restrição do número de personagens, a simplificação do processo de representação da diegese – sobretudo ao nível da organização temporal – e a concentração nos segmentos narrativos do original, cuja componente descritiva, digressiva e reflexiva tende a ser elidida ou atenuada) e *transvocalization* (conversão frequente da primeira pessoa narrativa em terceira como estratégia de redução do texto e de aproximação do discurso ao registo habitual na narrativa de aventuras<sup>18</sup>). Os conceitos implicam uma transformação do texto, não sendo exercidos, em regra, sobre o tecido textual original, que deixa de ser reconhecível no produto adaptado. No caso das adaptações d’*Os Lusíadas*, tal acontece em todos os títulos do *corpus* estudado, com exceção da adaptação elaborada por Vasco Graça Moura (de 2012), que preserva a forma versificada e a estrutura métrica do original, o que garante, ao nível da forma, uma forte continuidade entre hipotexto e hipertexto.

Deste modo, caberá a quem adapta definir a combinatória que melhor serve os intuitos do público-alvo do texto a produzir, tendo naturalmente em conta o género e as características literárias e linguísticas da obra a reformular. Contudo, como o próprio Genette (1982: 355) referiu e é minha intenção com este trabalho demonstrar, a finalidade imediata deste tipo de escritos é o cumprimento de uma função social (equiparável à prestação de um serviço), mediante a qual se visa o alargamento de ficção disponível para um público bem delimitado, tendo como pressuposto a ideia

---

do “autêntico significado histórico, patriótico e moral” d’*Os Lusíadas*, o que consiste numa definição clara do intuito metatextual e didático da proposta.

<sup>18</sup> Cf. Machado (2002: 50) e Diogo (1994: 66).

de que os textos vertidos estão, como clássicos que são, investidos de um valor insubstituível na formação de leitores e de que o exercício desse valor não é afetado pelo enfraquecimento da sua natureza estética que a hipertextualização implica. O efeito esperado deste tipo de publicações (e de operações) é a divulgação de textos da literatura canónica junto de leitores que de outra forma dificilmente os conheceriam, o que prolonga em termos mediatos e com a contribuição de outros mecanismos de natureza institucional, a classicização do seu hipotexto. Enquanto hipertexto, a adaptação pode funcionar como instrumento de lançamento do original em circuitos de leitura inesperados, o que só é possível e viável através da intervenção transgénica que o adaptador exerce mediante a seleção de técnicas que a nomenclatura genettiana se revela capaz de descrever.

Nesse esforço de captação de novos públicos, a adaptação pode lançar mão de processos ainda mais livres de verter o original de que parte e, muitas vezes, também mais eficazes na conquista de leitores. É o caso das adaptações que se servem da imagem, seja para efeitos de ilustração, uma estratégia de motivação frequente nas obras dirigidas ao segmento etário aqui considerado, seja em modalidades artísticas em que o entrosamento com o texto é mais íntimo, como sucede na banda desenhada. Quer uma quer outra são vias com uma já longa história de convivência com a divulgação dos clássicos da literatura, pelo que ocupam um espaço muito próprio no conjunto das modalidades de veiculação e facilitação do seu conteúdo literário, contribuindo de uma forma muito evidente para o reforço do lugar do clássico junto dos seus leitores. No caso d'*Os Lusíadas*, é sintomático que a adaptação elaborada por José Ruy nos anos 80 do século XX tenha conhecido uma aceitação considerável da parte dos jovens, comprovando a validade de uma solução que encontrou no recurso à imagem uma estratégia supletiva que evitou transformações profundas no texto original. Seja como for, a consideração do uso da imagem e da banda desenhada neste processo obriga-nos já a considerar a adaptação como fenómeno que ultrapassa o domínio do linguístico (no qual se integram todas as técnicas de transposição discursiva analisadas) e se inscreve num mecanismo vasto e complexo de intermediação, em que a literatura estabelece densas zonas de diálogo com outras artes e outras formas de realização do estético.

## 2. Adaptar o clássico, um ofício

A prática de adaptar é também equacionável e passível de categorização na sua qualidade de ofício, na medida em que me parece um exercício dotado de especificidade suficiente para que se reconheça à figura do adaptador um conjunto de traços distintivos, agrupáveis em dois domínios descritivos: (i) o do **estatuto**, em que cabem os elementos que compõem a imagem pública e institucional da atividade de adaptar e (ii) o da **função**, que comporta os descritores que diferenciam a sua utilidade no âmbito das modalidades *profissionais* da escrita. Tratando-se de uma atividade criativa muito condicionada na sua execução e prontamente submetida à avaliação crítica, pelo facto

de configurar um exercício de reescrita que tem como matriz um texto que é universalmente reconhecido na comunidade e que nela goza de elevado prestígio, a adaptação acaba por inevitavelmente se ver colocada numa incómoda posição de *fragilidade*, quer genética quer crítica. A natureza derivativa e seminalmente não original da sua produção, a impossibilidade de, enquanto texto, anular a ligação umbilical a um hipotexto cuja existência é a sua justificação, a inescapabilidade de uma afirmação estética e institucional dependente desse nexos e a imediata aposição de um rótulo de interesse didático que é consequência da promoção no universo escolar constituem *handicaps* que dificultam, à partida, o acolhimento natural da adaptação em sede crítica<sup>19</sup>. Remetida ao estatuto de texto derivado, utilitário e funcional, em virtude de prescindir de qualquer tipo de densidade que possa bloquear a transparência com que procura mediar o texto a cujo serviço se coloca, a adaptação facilmente é colhida pelo apertado crivo crítico em que se transforma o lastro de receção do texto que está na sua origem e em comparação com o qual muitas vezes é, com uma propriedade muito discutível, apreciada e julgada esteticamente. E esta fragilidade que lhe advém do estatuto de que dispõe e da função que para si mesma definiu transmite-se, por decalque e como consequência, ao seu agente.

A assunção, declarada ou não, dessa fragilidade repercute-se, como tive já ocasião de observar na parte final do segundo capítulo, na presença de paratextos que, para além de servirem de patamar justificativo do objeto que acompanham, legitimando-o e promovendo-o num quadro de circulação institucional muito bem definido, são também o espaço eleito pelo adaptador ou, menos frequentemente, pelo editor para a circunscrição teórica daquilo que define o seu lugar no campo literário (como *escritor* dotado de uma competência específica) e o seu papel na transmissão de um bem cultural valorizado em larga escala na comunidade (na qualidade de seu *difusor* privilegiado). Há, portanto, uma preocupação evidente em atribuir ao adaptador um *ethos* que o distinga dos demais profissionais da escrita e que, ao mesmo tempo, funcione como linha de orientação a quem se dedica à tarefa de adaptar, consolidando-a e tornando-a numa prática cada vez mais consistente e facilmente reconhecível no sistema. A conformação mais ou menos declarada a esse *ethos* por parte de cada novo adaptador acaba por o fazer atuar como mecanismo de (auto)controlo, na medida em que nele passam a estar estatuídos e, regra geral, tacitamente aceites os limites e as condições para o exercício desta modalidade particular de escrita e para a integração dos seus produtos num *corpus* já consagrado e no mercado específico que por ele é alimentado. Aparentemente, aliás, é mediante a observância de um conjunto de requisitos formais e de conteúdo, em que terá naturalmente um lugar preponderante o respeito pela identidade do original vertido, que a adaptação obtém o favor institucional que lhe garante a entrada no sistema de reprodução do clássico em que teve origem. Este sistema acaba, portanto, por exercer uma vigilância atenta sobre o mercado deste tipo de

---

<sup>19</sup> Para o recenseamento dos argumentos que têm servido de base a esta desconfiança, são de consultar Montero Padilla (1990: 104-105), Pires (2010: 23-27), Lindskoog (1993: 34) e Price (2009). O foco específico da análise dos dois artigos referidos em último lugar é o das adaptações em banda desenhada.

produtos, encarregando-se de fornecer suporte institucional àqueles que obtêm aprovação e assim superam a fragilidade estética com que se apresentam ao julgamento do público e da crítica (o que se traduz em recomendações oficiais, vendas avultadas e sucessivas reedições) ou de sublinhar essa mesma fragilidade. Neste último caso, a falta de apoio institucional fará com que a adaptação dificilmente ultrapasse as margens do sistema de consumo deste tipo de bens, mantendo-se na sombra ou acabando por nunca ver a sua utilidade reconhecida. No caso d’*Os Lusíadas*, se tivermos em conta o número de edições atingido pelas adaptações existentes no mercado, facilmente verificaremos a coincidência ou, melhor dizendo, a correlação que diretamente se estabelece entre o sucesso editorial de uma adaptação e a existência de uma qualquer forma de promoção institucional (sobretudo escolar), seja por recomendação curricular, como sucedeu com o texto de João de Barros<sup>20</sup>, seja por anexação por parte dos manuais escolares, como sucedeu com a de Amélia Pinto Pais, pela entrada nas listas de obras propostas para leitura autónoma e recreativa no ensino básico, como sucedeu com a adaptação em banda desenhada de José Ruy, que por essa via ganhou lugar assegurado na maioria das bibliotecas escolares, ou, num processo de mais imediata e agressiva promoção, mediante distribuição apenas a um periódico de larga tiragem e a custo reduzido para o leitor, que foi a estratégia seguida pela adaptação de José Luís Peixoto, desde logo patrocinada pelo contexto comemorativo a que foi associada a sua publicação<sup>21</sup>.

Torna-se, portanto, evidente que as escolhas feitas pelo adaptador no momento em que elabora a sua estratégia de reescrita e que as decisões que em função delas toma durante o diálogo com o texto em que essa reescrita consiste se revestem de uma importância definitiva na fortuna posterior do texto, consoante correspondam ou não às expectativas que o universo de receção deste tipo de produtos espera ver preenchidas. Com o intuito de fornecer uma resposta tão objetiva quanto possível a esses anseios, os paratextos com que as adaptações de clássicos se apresentam ao público constituem-se como protocolos em que ficam patentes, de modo mais ou menos explícito, as competências detidas pelo adaptador para a prática deste tipo de escrita. Na construção do *ethos* do adaptador que tem lugar no espaço paratextual, o suporte argumentativo<sup>22</sup> com que se procura

---

<sup>20</sup> Será de todo o interesse, no futuro, verificar como a inclusão da adaptação d’*Os Lusíadas* da autoria de Vasco Graça Moura no conjunto das obras de leitura recomendada na disciplina de Português pelo documento que define as “Metas curriculares para o ensino básico”, publicado pelo Ministério da Educação e Ciência em junho de 2012, se repercutirá no seu comportamento editorial, visto que se trata de uma obra que passou a fazer parte do cânone escolar apenas três meses após a sua entrada no mercado. Estando este documento funcionalmente equiparado, em termos de orientação curricular, aos programas em vigor, será também interessante observar, em contrapartida, como a despromoção do texto de João de Barros neste documento oficial se repercutirá na evolução das suas reedições. Apesar de tudo, o facto de se multiplicar o número de vias de promoção institucional das obras em meio escolar (através dos programas, das orientações de gestão curricular, da certificação de manuais e de instrumentos paralelos como o Plano Nacional de Leitura) acaba por diversificar os mecanismos mediante os quais os textos podem obter suporte institucional para a sua circulação, o que poderá mitigar, de algum modo, o impacto esperável desta alteração nas diretrizes ministeriais.

<sup>21</sup> Esta edição fez parte das iniciativas que assinalaram os 20 anos de existência da revista *Visão*.

<sup>22</sup> Convém aqui recordar que, na retórica aristotélica, o conceito de *ethos* é mobilizado para identificar um dos três tipos de prova argumentativa (*Retórica* I, 2). Atendendo ao carácter epidíctico de que, em grande medida, se revestem os paratextos em causa, não é de estranhar que se verifique um investimento considerável em argumentos que invoquem a fiabilidade e a competência do adaptador.

fundamentar a justeza das opções tomadas repousa, em grande medida, sobre a identificação das capacidades e das virtudes que ele manifesta para o exercício que se propôs levar a cabo, o que é feito em clave modesta quando o paratexto é assinado pelo próprio, mas se serve abertamente de um registo encomiástico quando dessa tarefa se incumbe o editor ou uma personalidade exterior ao processo. Trata-se, pois, de definir o estatuto do adaptador, de lhe ver atribuídas (pela própria ou por interposta pessoa) características de credibilidade que, quase por osmose, garantam a posterior validação institucional do texto produzido. Entre elas merecem destaque, pela recorrência com que são convocadas nos textos prefaciais ou posfaciais que já tive oportunidade de citar, as seguintes qualidades:

a) o respeito absoluto pelo valor e pela superioridade estética do texto original que é submetido a adaptação, relativamente ao qual o produto que se apresenta a julgamento do público mais não deseja do que funcionar como reprodução ortodoxa e reverente e como mecanismo de consolidação do estatuto canónico atingido, o que é verbalizado através da afirmação insistente da admiração incondicional do original e do reconhecimento da função cívica insubstituível por ele desempenhada na comunidade (que é interesse da adaptação sublinhar e alargar a leitores que esse original não estará em condições de cativar);

b) a declarada integração numa linha de entendimento do clássico que encara a sua leitura como fator crítico na formação dos indivíduos, nomeadamente através da capacidade de transmitir valores, de modelar o gosto e de veicular conhecimento, razões suficientes para que o adaptador se apresente como entidade ao serviço de uma agenda educativa que vê no clássico um excelente veículo pedagógico e que, portanto, não refuta (antes, na maior das vezes, apoia) a utilização pedagógica deste tipo de textos;

c) a detenção de um elevado nível de saberes acerca do texto original, quer enquanto realização estética, quer como matéria de conhecimento, a qual é tomada como base indispensável para a produção de uma versão capaz de iniciar os leitores mais jovens na frequentação de uma obra de grande significado literário e, conseqüentemente, de muito exigente leitura;

d) a capacidade de, em nome da divulgação do original, subordinar as possibilidades criativas e derivativas que a partir dele poderiam ser exploradas a um projeto de reescrita cuja principal finalidade é manter reconhecível o conteúdo do texto de partida, mesmo quando a manifesta orientação do texto para uma receção muito precoce pudesse justificar a assunção de um protocolo de adaptação mais flexível e menos preocupado em preservar a identidade da obra original:

“Os Lusíadas”, a obra maior do poeta Luís Vaz de Camões, é o texto de referência de todos os textos portugueses. Conhecer desde menino o seu conteúdo, de uma forma atraente, tão útil como sugestiva, é um dever e um prazer. Aqui temos a História de Portugal com a cor da

história contada e ilustrada ao gosto dos mais novos (Honrado 2008 [adaptação explicitamente recomendada a crianças a partir dos cinco anos]: contracapa);

e) a capacidade para responder a uma necessidade de revisitação e de atualização que é imposta pela dinâmica social e pela reconfiguração constante do próprio sistema literário, condicionantes a que o adaptador se mostra apto para responder adequadamente em virtude da conjugação, na sua pessoa, das competências técnicas com uma experiência pessoal que o investiu da sensibilidade e da acuidade requeridas para atender às expectativas do leitor visado por este tipo de produtos – a convivência familiar com jovens avessos à leitura dos clássicos, como é o caso de Vasco Graça Moura (2012: 3), a docência no âmbito do ensino deste tipo de textos, como é o caso de Amélia Pinto Pais, ou ainda a experiência na escrita de literatura infantil e juvenil, como sucede com Adolfo Simões Müller, António Manuel Couto Viana (sobretudo no domínio do teatro infantil), Alexandre Honrado e José Jorge Letria;

f) a imagem de legitimidade e de idoneidade que resulta do somatório das qualidades enumeradas até aqui e que confere ao agente de reescrita uma espécie de salvo-conduto institucional para o exercício da adaptação, uma “license for adaptation” (uma variação específica da *license for exegesis* kermodiana, se aceitarmos que adaptar é ou, pelo menos, implica um ato de interpretação) que faz impender sobre o adaptador a tremenda possibilidade (que é também responsabilidade) de dissecar, retalhar e transformar a matéria textual de uma obra que acumula o investimento institucional e afetivo de uma comunidade, obrigando-o quase inescapavelmente, como já se viu, a apresentar o seu estatuto e a declarar as suas intenções com uma *sui generis* estratégia de modéstia, autêntica no que toca ao primeiro aspeto (pois dificilmente se conseguiria um encaixe institucional deste tipo de trabalho se se partisse de uma atitude de afronta ou provocação à autoridade canónica do original), mas que é sobretudo de efeito retórico no que respeita ao segundo, de modo a que não saia beliscado, antes surja amplificado, o interesse e a qualidade do projeto perante o leitor.

A estratégia de modéstia de que o adaptador se serve para se dirigir ao seu público (o que, em sede paratextual, corresponde à fatia institucionalmente ativa composta por todos os que podem tomar decisões sobre a disponibilização do texto ao seu destinatário final, ou seja, pais, encarregados de educação, professores, bibliotecários, agentes culturais e educativos, entre outros) tem, portanto, consequências ao nível da própria definição da adaptação como obra escrita e do elenco de funções que o adaptador se propõe cumprir através dela. Na verdade, a modéstia que acompanha a reclamação de um estatuto criativo menor por parte do adaptador, tendo em conta o peso artístico e simbólico do hipotexto, parece a mais adequada para obter desses decisores a benevolência a que pode aspirar uma iniciativa de escrita que, privada do desígnio programático que está antes e para além da sua existência enquanto texto, mais não tem para oferecer, como sugere Genette (1982: 354), do que uma versão estética e literariamente *atenuada* de uma grande

obra, resultado inevitável da supressão da matéria ficcional à sua condição literária original. Esse desígnio integrará, pois, o conjunto das funções que o adaptador se compromete a realizar com o seu texto, as quais se comportam como única justificação para a sua existência enquanto modalidade autónoma de escrita ficcional, superando o mero estatuto de aparato crítico de edições do texto de partida, o que, pelo menos no caso d' *Os Lusíadas*, como vimos, não foi conseguido pela generalidade das paráfrases, no sentido estrito do termo. Entre essas funções, as que merecem destaque nos textos prefaciais e posfaciais que acompanham as adaptações são as seguintes:

a) proporcionar uma resposta eficaz ao problema instalado no processo de transmissão do clássico em consequência da progressiva circunscrição do seu campo de receção ao universo escolar, tentando acudir simultaneamente a duas circunstâncias prementes, sentidas sobretudo após a intensificação dos programas de massificação do ensino: (i) a inacessibilidade de que alguns textos se viram investidos ao serem propostos a leitores imprevistos com base nos mesmos protocolos de leitura com que até aí tinham sido expostos a jovens com níveis mais elevados de literacia e provenientes de meios sociais culturalmente privilegiados; (ii) a perceção de que essa inacessibilidade, não sendo resolvida ou, ao menos, mitigada, poderia, no intervalo de uma geração, colocar em risco o papel fulcral assumido pela escola na cadeia de transmissão do clássico, na medida em que uma generalização, em sede escolar, do entendimento do clássico como objeto estranho e ilegível rapidamente comprometeria o seu acolhimento futuro, finalidade última que legitima, no discurso justificativo dos adaptadores, a sua atividade;

b) fornecer às instituições e aos leitores, sobretudo os menos habilitados para a leitura literária, seja pela idade, seja por razões de literacia (como parece estar implicitamente reconhecido em adaptações recentes, como a de Letria (2009) e a de José Luís Peixoto (2013), que manifestam uma intenção mais ou menos declarada de alargamento do seu universo de potenciais leitores ao segmento adulto<sup>23</sup>), instrumentos de mediação do clássico, numa modalidade exclusivamente hipertextual ou combinada com uma função metatextual, sobretudo, neste último caso, quando é mais evidente uma motivação de natureza pedagógica ou de explícita aplicação escolar;

c) promover a continuidade do lugar canónico que o clássico detém no campo literário, na medida em que o adaptador se constitui como mediador privilegiado da matéria textual, capaz de a modalizar e acomodar aos interesses de leitura de crianças e jovens e de lhe atribuir um cunho formativo que potencie o retorno posterior a essa mesma matéria textual, mas já no seu formato original<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Refiro-me ao caso das adaptações que, ultrapassando o mecanismo – historicamente sempre ativo, como explica Ewers (2009: 29-30) – de apelo a um ou vários mediadores adultos como estratégia de alcance dos recetores infantis e juvenis, passam a encarar o adulto como “addressee”, isto é, como entidade investida de traços que a tornam, potencialmente, em leitor e fruidor do texto *per se*. Discuti já esta possibilidade de abordagem a propósito da integração das adaptações no fenómeno de *crosswriting* (cf. capítulo 1).

<sup>24</sup> De algum modo, esta deslocação da matéria textual do original para a adaptação (em versão reduzida, portanto) como forma de angariar interesse precoce para o texto e de capitalizar a sua leitura no futuro reproduz o processo que, no domínio da tradução, segundo Toury (1995: 12), explica os benefícios que a transposição linguística de um qualquer

A conjugação destas três funções principais a que o adaptador se propõe acaba por o instituir como figura fundamental no processo de classicização do original. Ao atuar como agente de transmissão, mediação e modalização do clássico, o adaptador, no sentido mais abrangente do termo, não apenas como facilitador de conteúdos literários para crianças e jovens, mas na qualidade genérica de transpositor de mensagens artísticas para novos contextos de receção, assume um singular protagonismo no sistema, ao contribuir para a propagação dos objetos que manipula, enraizando-os no imaginário de uma comunidade e, ao mesmo tempo, modificando-os em função dos hábitos e meios de consumo artístico vigentes. Este efeito de propagação, que fixa o original ao mesmo tempo que o submete a graus variáveis de transformação, acaba, segundo Hutcheon (2006: 177) por funcionar como estratégia eficaz de repetição, porque a marca distintiva de cada abordagem adaptativa nunca põe em causa a matriz reconhecível do objeto de partida, sublinhando, portanto, o seu lugar indiscutível de arquétipo inesgotável e de modelo sempre revisitável, ou seja, de clássico.

O cruzamento dos elementos que cada adaptador privilegia (de forma explícita nas instâncias paratextuais ou de modo indireto no texto adaptado que submete ao leitor) no domínio teórico do estatuto e no campo eminentemente prático da função determina, para cada caso, o *ethos* que subjaz às opções tomadas até à conclusão do exercício adaptativo. A construção desse *ethos* resulta de uma tomada de consciência individual acerca da natureza da tarefa empreendida, tendo em conta a adequação do perfil do adaptador às finalidades a que ela se destina, mas também engloba as escolhas feitas de forma menos consciente e cujo engaste no texto contribui, em pé de igualdade, para a sua identidade discursiva, técnica, estética, institucional e ideológica. Neste processo, a especificidade de cada adaptação consistirá na solução dada por cada adaptador a uma equação que integra os fatores obrigatoriamente implicados na atividade para que dela resulte a extensão máxima daquilo a que Ewers (2009: 142) chama “child suitability” e que compreende ganhos ao nível da acessibilidade linguística e literária (“text comprehensibility”) e ao nível da captação de um grupo muito concreto de recetores (“text attractiveness”), mas também as escolhas que são ditadas por determinações inerentes à autoria, seja em função do envolvimento contextual da produção da adaptação, seja por força dos traços idioletais inscritos no registo distintivo de quem a escreve.

As imposições do original ao trabalho do adaptador, que se comportam, afinal, como as principais linhas configuradoras do seu *ethos* (sempre definido em função da relação que se estabelece com o texto de partida), não anulam, portanto, a existência de margens de criatividade aparentemente largas, se tivermos em conta a diversidade de revisões adaptativas a que um mesmo texto pode dar lugar e de que o caso d’*Os Lusíadas* se mostra, na literatura portuguesa, como um

---

original traz aos seus interesses de afirmação institucional e estética, muitas vezes desvalorizados por análises sobretudo atentas aos efeitos da introdução do texto na comunidade de leitura que o acolhe.



exemplo particularmente ilustrativo e revelador. No que respeita às escolhas do adaptador, o que está em causa são as modalidades técnicas de transposição selecionadas tendo em conta os objetivos, os destinatários e o âmbito institucional que a adaptação se propõe servir e que interferem diretamente na definição dos patamares do texto em que a adaptação é exercida: código(s) utilizado(s), paratextos mobilizados, linguagem, estilo, forma e estrutura dadas ao tratamento do assunto, inscrição genológica, matéria textual, temática abordada e expressão de julgamentos de valor, segundo a categorização proposta por Ewers (2009). A tomada de decisões acerca da presença da imagem, da reconfiguração do título, da simplificação do registo linguístico, da neutralização da identidade estilística do original, do rearranjo da estrutura narrativa, da preservação ou não da filiação genológica, da supressão de conteúdo, da inscrição temática do texto e da emissão de juízos valorativos constitui o campo aberto em que se tornam visíveis, em cada adaptação, o cunho particular que lhe é dado pelo autor, as soluções editoriais mais ou menos condicionadas por fatores de natureza institucional e, em parte não despreciando, os constrangimentos que derivam do contexto de receção. No caso d'*Os Lusíadas*, não é difícil ver por detrás da crescente opção pela preservação do original no texto adaptado (ou ao lado dele, como sucede na mais recente das adaptações inscritas no *corpus*, a de José Luís Peixoto, de 2103, que conjuga, no mesmo produto, a versão adaptada com a transcrição integral da epopeia camoniana) uma atitude paralela à que se verifica no domínio do ensino da literatura, em que se vai tornando nítida uma aposta cada vez maior no contacto direto do aluno com o texto e na resposta individual por ele dada a essa exposição, confiando nas potencialidades comunicativas da literatura e desprezando leituras de natureza exaustiva ou excessivamente apoiadas em instrumentos metalinguísticos, que excluiriam, à partida, leitores como aqueles a que as adaptações expressamente se dirigem.

### **3. Adaptar o clássico, um gesto político**

Se, nas dimensões técnica e ética, o exercício da adaptação implica, da parte de quem o leva a cabo, a realização de escolhas diretamente relacionadas com a natureza discursiva ou com a função formativa previamente definidas para o produto a elaborar, no terceiro e último campo de reflexão que estou a considerar – a **dimensão política** –, entram em jogo fatores que podem ultrapassar o protocolo definido pelos agentes de reescrita. De facto, a inscrição de uma matriz ideológica mais ou menos bem marcada num texto adaptado, podendo constituir um ato de consciente empenhamento e de assumida intervenção por parte do adaptador (mantendo, reforçando ou fazendo derivar a orientação ideológica presente no original), pode simplesmente resultar das determinações do contexto, na medida em que a escrita é uma atividade socialmente condicionada e permeável, numa escala de intensidade bastante ampla, à influência de elementos externos ao texto,

mas inerentes à sua existência como objeto radicado num determinado eixo espacial, temporal e cultural. No caso particular da adaptação, a inscrição numa matriz política adquire contornos de alguma inevitabilidade, uma vez que o ambiente institucional em que a sua propagação ocorre a converte em instrumento (inconsciente, no limite) de um programa cívico e pedagógico muito bem delimitado. A intervenção ideológica encontra na adaptação um terreno muito favorável e recetivo, visto tratar-se de uma modalidade textual que se assume, sem reservas, como agente de um *serviço útil* à comunidade de leitores que a recebe, o que se explica pela filiação num entendimento do clássico como obra investida de um papel formativo<sup>25</sup>, mas sobretudo pela conceptualização da adaptação como prática que tem por função (constituível *a priori*) destacar ou, quando ele não for tão evidente, *inventar* esse pendore do clássico, de modo a que a sua leitura se converta em benefício ratificado pelas duas entidades a quem cabe acolhê-la e avaliá-la: a comunidade, o recetor em sentido lato; a escola, como campo específico de receção a que está reservado, como bem demonstra John Guillory (1993: 269), o privilégio de atribuição de uma função social e institucional aos *valores* expressos nas obras literárias, o que constitui, no entendimento deste autor, o grau máximo de extensão e eficácia do processo de regulação canónica.

Independentemente da possibilidade de associação a uma linha programática ou doutrinária específica, à adaptação estará sempre subjacente um gesto de natureza política, na medida em que a decisão que conduz à sua escrita dificilmente poderá ser encarada como resultado de uma simples “afinidade eletiva” do adaptador em relação ao original. A escolha subjacente à elaboração do discurso tem de ser entendida num quadro contextual complexo em que, a um interesse espontâneo e desinteressado nascido do gosto particular do adaptador (que explica a vénia ao clássico em que a adaptação consiste), há que somar fatores de bem maior alcance na explicação da ocorrência deste tipo de publicações. Esses fatores extrínsecos ao texto estão fortemente enraizados no contexto e permitem apurar a motivação que, num determinado momento histórico e num determinado panorama social, justifica o aparecimento de adaptações detentoras de um certo número de características. A tipificação ideológica das adaptações deverá, portanto, ter em particular conta a implantação dos textos no seu tempo. E “textos” constitui, neste ponto, um plural que engloba as próprias adaptações (cuja necessidade ou oportunidade se encontra, como vimos já, fortemente condicionada pelas diretrizes institucionais com que é exercido o controlo do cânone), mas também os clássicos de que elas derivam, uma vez que as vicissitudes do percurso canónico de um clássico se repercutem de forma mais ou menos direta na frequência e na natureza das adaptações a que esse clássico dá origem. Nessas vicissitudes estão incluídos todos os elementos em presença no contexto

---

<sup>25</sup> Encontra-se em Pozuelo Yvancos (2001: 414-419) uma discussão sobre a aporia em que redundam as teorias apoiadas num entendimento do clássico e do cânone como categorias de teor exclusivamente estético, como a de Harold Bloom (1997). De acordo com a sólida argumentação de Pozuelo Yvancos, que vai buscar o seu suporte a autores como Frank Kermode, Barbara Herrnstein Smith ou Gerald Graff, a constituição do cânone não poderá nunca ser devidamente pensada “à margem da sua socialização” (418) ou como fenómeno independente dos “atos avaliativos concretos de uma cultura particular” (422).

de escrita que com ela podem, em maior ou menor grau, interagir e em que se destacam, pela abrangência com que atuam no sistema, todos os que se inscrevem nas linhas ideológicas ativas na comunidade em que a adaptação é escrita e depois publicada: (i) a deteção dos valores que norteiam os comportamentos e os saberes aprovados pelo coletivo; (ii) a existência ou não de orientações ideológicas explícitas emanadas pelos reguladores canónicos; (iii) a existência ou não de um regime político que condicione de forma aberta a leitura do clássico na escola ou que se empenhe na implementação de mecanismos que coloquem o clássico ao serviço de uma agenda ideológica concreta; (iv) a ocorrência de efemérides cuja celebração pública se sirva do clássico como móbil imediato (como os aniversários de publicações ou do nascimento ou morte de escritores) ou mediato (como certos eventos empenhados na congregação coletiva em torno da promoção da imagem da própria comunidade, como as exposições universais ou as candidaturas nacionais à organização de grandes eventos) para veicular ideias ou doutrinas de que se quer imbuir a comunidade, o que facilmente passará por iniciativas de publicação e divulgação de clássicos (incluindo a sua adaptação para novos públicos ou a registos que não o escrito); (v) em termos mais restritos, mas de ampla repercussão formativa na comunidade, é de considerar também neste processo qualquer inflexão na política educativa que, por tutelar diretamente os processos de circulação e aprendizagem dos textos literários na escola, implique a tomada de decisões ao nível da constituição dos programas ou das listas de obras indicadas para leitura obrigatória nas aulas, as quais, por terem força de lei, se comportam como os mais eficazes e poderosos instrumentos de intervenção ideológica postos à disposição da comunidade e do sistema que lhe permite regular a distribuição dos bens culturais.

A apropriação ideológica do clássico operacionalizada através da adaptação, para além de decorrer de diretrizes que, de forma mais ou menos explícita, provêm do contexto, pode também ser associada à atitude com que o responsável pela reescrita se apodera do texto no ato da sua recriação, processo em que naturalmente interfere a perspetiva em que é entendida a função que a adaptação a si mesma se reserva. Uma primeira conceção, correspondente à satisfação de uma necessidade historicamente sentida em primeiro lugar e, portanto, matricialmente inscrita na génese da adaptação como género discursivo, atribui à adaptação uma função expurgatória e explicitamente interventiva no plano ético, na medida em que, orientada por critérios extratextuais, se propõe tornar moralmente adequadas à leitura das crianças e dos jovens obras originalmente dirigidas a um público adulto (contendo, na ótica institucional, elementos julgados lesivos da formação pessoal dos seus recetores), mas cuja exposição precoce é considerada insubstituível num programa completo de educação literária e cívica dos indivíduos. Esta perspetiva fixou o seu paradigma no trabalho de adaptação de peças de Shakespeare feito no início do século XIX por Thomas Bowdler<sup>26</sup>,

---

<sup>26</sup> Embora remonte a um filão anterior de exercícios de adaptação literária, nomeadamente à edição de clássicos *ad usum delphini* preparada por Bossuet e Huet, entre 1670 e 1698, para a instrução do Delfim de França, filho de Luís

exclusivamente orientado, como já referi noutra ocasião, pelo critério da aceitabilidade moral e pela finalidade edificante dos textos apresentados aos leitores em formação. Esse critério funcionava como justificativo para todas as operações de censura e de manipulação das obras originais, naturalmente aceites (e promovidas) por uma noção de infância e por um entendimento da leitura fortemente condicionados pelo arbítrio moral do poder instituído.

A segunda perspectiva desenvolveu-se sob influxo direto da conceção de infância veiculada por poetas e teorizadores do Romantismo, como William Wordsworth e T. S. Coleridge, que nela fazem residir a matriz mais pura de algumas das ideias-chave do pensamento romântico, como sejam a imaginação, a sensibilidade e a fantasia. Nesta linha de entendimento, é reconhecida às crianças uma capacidade muito particular para assimilar a mensagem literária das grandes obras, o que justifica que o conhecimento destas lhes seja proposto mediante versões que as tornem estilística e linguisticamente acessíveis sem as manipular por razões de natureza moral. Neste caso, a mutilação do texto tem como única justificação a imaturidade e a inexperiência do leitor, incapaz de superar os obstáculos que a sua limitada literacia coloca à fruição dos originais e, portanto, susceptível de beneficiar de uma versão que anule as barreiras levantadas por fatores como a extensão e a linguagem. No âmbito da adaptação das peças de Shakespeare, um autor cuja transmissão, segundo Susana Pires (2010: 6-9), muito cedo se tornou nuclear na discussão do cânone no espaço cultural anglo-saxónico, a proposta que representa este paradigma é a já mencionada coletânea *Tales from Shakespeare* dos irmãos Charles e Mary Lamb, publicada pela primeira vez, tal como as edições de Bowdler, em 1807, mas seguindo uma orientação diversa, na medida em que se rege pela preocupação de funcionar como instrumento de mediação literária do texto shakespeariano, isto é, de promover a sua difusão segundo princípios de acessibilidade e de fruição estética que permanecem válidos e continuam a servir de base à produção de adaptações para crianças e jovens ainda hoje.

A existência destes dois entendimentos da adaptação tem implicações óbvias numa caracterização política da adaptação, na medida em que uma linha de adaptação regida por um filtro moral cerrado e ativamente aplicado pelo seu autor se mostra permeável à afirmação do quadro axiológico ditado pelo contexto (de onde provém igualmente a agenda ideológica de que o texto funciona como instrumento) e deixa transparecer de forma muito nítida a atuação dessas opções no arranjo da matéria textual. Nesta modalidade programática de adaptação, o condicionamento extratextual da escrita atua como instrumento de vigilância sobre a mensagem literária, reduzindo-a (mediante a elisão de episódios ou pormenores não consentâneos com o sistema moral aceite), modificando-a (mediante a moldagem da ação ou das personagens à finalidade pedagógica do texto) e, se necessário, expandindo-a, sobretudo através da introdução de comentários que sublinhem uma

---

XIV. Esta edição assentava, quase em exclusivo, na eliminação ou na substituição de todos os passos cuja linguagem ou cujo conteúdo fossem considerados impróprios da idade do recetor.

interpretação do original congruente com a agenda ideológica assumida pelo adaptador. Na segunda perspectiva, a permeabilidade a uma agenda dessa natureza será sempre inferior, uma vez que o grau de intervenção no texto, determinado por critérios de acessibilidade linguística e literária da mensagem e não pelo conteúdo ideológico desta, deixa aos elementos extratextuais determinados pelo contexto de receção uma margem de interferência mais reduzida. Seja como for, como ato de reescrita institucionalmente enquadrado que necessariamente é, nenhuma adaptação é ideologicamente isenta, visto que, como ato de interpretação, ela implicará sempre o efeito a que Susan Sontag (2001: 6) se referiu como *revamping*, ou seja, como resultado de um exercício de reconstrução e remodelação que não deixa o texto inalterado em nenhuma das dimensões da sua existência e em que a ação do adaptador-intérprete não pode ser neutra, mesmo que tal seja apresentado como objetivo confessado de trabalho.

A associação que acabei de estabelecer entre a perspectiva do adaptador acerca da função pedagógica da sua intervenção (passível, como se viu, de graduação ao longo de pelo menos dois eixos, o da edificação moralizadora e o da mediação linguística e literária) e a disponibilidade para o cumprimento de um serviço político (no sentido mais genérico do termo) por parte da adaptação pode ainda ser rastreável num domínio mais prático e de que já me ocupei: a dimensão técnica que comporta o conjunto de procedimentos e estratégias de escrita de que o adaptador se serve para compor a sua leitura do original. Com efeito, é possível estabelecer correlações mais ou menos claras entre a dimensão ideológica da adaptação e alguns dos mecanismos de recriação hipertextual elencados no sistema classificativo de Genette (1982), tendo em conta que os resultados de transformação do texto com eles obtidos são diversos e não se adequam da mesma forma aos objetivos que, neste campo particular de análise, a adaptação se propõe atingir. É o próprio Genette quem se refere à propensão para o serviço ideológico a que se prestam alguns dos processos hipertextuais:

Je vois bien qu'en écrivant cela [que "[t]oute œuvre est plus ou moins amputée dès sa première lecture"] j'ai glissé d'un type à peu près pur d'amputation massive à un type, beaucoup plus fréquent, qui consiste en excisions multiples et disséminées au long du texte. (...) J'avais glissé, donc, de l'amputation à l'*élagage*, ou *émondage*. Il faudrait toute une vie pour seulement parcourir le champ de ces "éditions" – en fait, versions – *ad usum delphini* dont se composent fort couramment (quoique non toujours ouvertement) les collections de littérature "pour la jeunesse": Don Quichotte allégé de ses discours, digressions et nouvelles rapportées, Walter Scott ou Fenimore Cooper de leurs détails historiques, Jules Verne de ses tartines descriptives et didactiques, autant d'œuvres réduites à leur trame narrative, succession ou enchaînement d'"aventures". La notion même de "roman d'aventures" est en grande partie un artefact éditorial, un effet d'*élagage*. Ses grands fondateurs se croyaient presque tous voués à une tâche plus noble, ou plus sérieuse. (Genette 1982: 324-325).

Não é, portanto, de estranhar que a orientação ideológica de uma adaptação tenha implicações na frequência ou na extensão do recurso a uma determinada estratégia de hipertextualização. Parece-me óbvio, por exemplo, que o procedimento a que Genette chamou “excisão” seja mais frequente num trabalho motivado para produzir uma adaptação ideologicamente empenhada em anular o peso de trechos que desafiem a moral vigente ou a linha de pensamento privilegiada pelo poder. No mesmo sentido se entenderia a proliferação de processos de expansão, sempre que se torna necessário dotar o hipertexto de uma carga ideológica ausente do original, o que se consegue facilmente mediante a aposição de comentários que orientem a leitura num certo sentido ou encaminhem a interpretação da ação narrativa segundo os vetores axiológicos que interessa difundir. Por outro lado, um procedimento como a “prosificação” (em sentido restrito) será, à partida, menos susceptível de investimentos desta natureza, na medida em que o que está em causa é unicamente a simplificação linguística e estilística do discurso, pelo que será mais plausível encontrá-lo como elemento estruturante numa adaptação ideologicamente não motivada, preocupada sobretudo com a acessibilidade do leitor ao sentido do texto e com a mediação da obra original junto de um novo público. De qualquer forma, a deteção destas propensões não impede que a generalidade dos processos de transposição possa surgir em qualquer modalidade adaptativa, independentemente do seu posicionamento ideológico e da clareza com que esse posicionamento é assumido. De facto, nenhuma técnica de transposição discursiva está à partida ideologicamente conotada ou pode ser colocada, em exclusividade, ao serviço de uma ou de outra das duas perspetivas acima descritas. O mais natural – até porque a inscrição ideológica de um texto se pode fazer por muitas diferentes vias, nem sempre facilmente perscrutáveis ou tipificáveis – é que cada técnica se adapte à estratégia geral seguida, podendo assumir, de forma versátil e polimórfica, a função que lhe for distribuída na economia do texto e na organização do discurso (linguística, mas também literária, com tudo o que isso acarreta) que é responsabilidade do adaptador.

A identificação das coordenadas ideológicas de uma adaptação incluirá, em primeiro lugar, a sua localização no contexto político em que teve lugar a sua produção, verificando a existência de alguma correlação, de natureza programática, entre a sua escrita e o exercício do controlo que Bourdieu (1987: 122) imputa às instituições que se encarregam do controlo da transmissão dos bens simbólicos. Existindo essa correlação, impor-se-á a deteção dos mecanismos ativados no texto para a sua realização, o que implica isolar e interpretar os processos mobilizados pelo adaptador para realizar a leitura do original em clave doutrinária, sublinhando ou destacando valores nele veiculados segundo uma atualização útil ao contexto ou, quando esses valores não são os pretendidos, sobrepondo-lhe a carga ideológica que interessa às instituições que se mostram ativas na regulação do poder cultural, entre as quais se destaca a escola. No caso d’*Os Lusíadas*, embora, como nos recorda Bernardes (1999: 126), esteja por fazer a história da sua receção na escola, é facilmente verificável que nos encontramos perante um texto literário que, apesar de haver registo

histórico de vozes contrárias à sua utilização em contexto letivo (também rastreadas por Bernardes 1999: 127), manteve de forma praticamente intocada o seu lugar no cânone escolar português, independentemente dos objetivos a que essa presença se foi prestando e dos métodos que foram sendo propostos para a sua leitura no espaço das aulas. E é exatamente o conspecto, ainda que superficial, destes objetivos e destes métodos que permite concluir da versatilidade com que o poema camoniano tem correspondido a uma considerável diversidade de orientações ideológicas ao longo da sua história como conteúdo escolar. Só essa versatilidade – bem como a respetiva contraface, que é a sua instrumentalização – permitem explicar a manutenção deste texto épico no cânone escolar, resistindo à sucessão dos contextos ideológicos, ou seja, sendo-lhes convenientemente ajustado como objeto de receção. E é neste processo em concreto que a adaptação ganha um interesse institucional e ideológico particular, por se apresentar como um instrumento muito eficaz na moldagem do original às conveniências de um determinado sistema de pensamento ou de representação social, na medida em que permite veicular uma imagem e um conteúdo do clássico expressamente fabricados de acordo com requisitos políticos pré-definidos e orientados para a prossecução de um conjunto de finalidades cuja nitidez de inscrição no tecido textual pode ir, em teoria, da alusão sub-reptícia ao mais explícito *engagement*.

*Os Lusíadas*, como texto e como produto artístico que se mostra, simultaneamente, muito enraizado no contexto histórico em que foi redigido mas também capaz de suscitar o interesse de públicos de várias épocas atendendo à inesgotabilidade com que a sua matéria tem respondido às leituras que se têm sucedido no tempo, conjugam em si um conjunto de traços que os tornam num produto particularmente apetecível para efeitos de instrumentalização ideológica:

a) trata-se de um texto épico e, acima disso, assume-se como epopeia celebrativa da constituição e do destino de uma comunidade cuja existência como coletivo se deve à partilha de um território, de uma história e de uma cultura comuns, o que facilmente o torna legível em clave nacionalista, isto é, como obra facilmente transformável em mecanismo de difusão propagandística de uma imagem hipertrofiada e centrípeta desse coletivo (em relação ao qual é frequentemente tomado como símbolo e como estandarte);

b) trata-se de um texto que assenta numa arquitetura discursiva muito sólida, tendente sobretudo a demonstrar uma tese perante o narratário coletivo a que o poeta se dirige na pessoa do rei D. Sebastião (figura individual em quem Camões faz confluír, por sinédoque, as várias dimensões da existência de Portugal como povo, desde a soberania política à identidade religiosa e à memória assegurada pela História); os argumentos, apresentados sob a forma narrativa, que o(s) narrador(es) aduz(em) para comprovar a superioridade de um destino coletivo que interessava resgatar – a viagem à Índia, a História que tornou possível a sua concretização e o favor divino que a viabilizou (segundo uma ortodoxia de pensamento religioso que fica bem clara na estância 82 do Canto X) – são montados no texto tendo em vista, afinal de contas, o ensinamento do rei e do povo,

fazendo do poema um exercício de persuasão que visa sobretudo a restauração da grandeza que os argumentos invocados ilustram e que o presente de enunciação insiste em derruir, tornando-o, portanto, facilmente adaptável à veiculação de uma mensagem pedagógica com alcance na comunidade alargada a que o texto se dirige;

c) estamos perante um texto cuja apropriação narrativa da História de Portugal o levou a ser entendido, ao longo dos tempos, como a celebração de uma galeria de heróis representativos dos valores e dos lemas que têm conformado a representação patriótica do país, o que fez desta obra um instrumento para a transmissão de uma imagem triunfalista e messiânica da portugalidade e uma peça importante no desenho da fissura entre memória e identidade que, segundo Eduardo Lourenço (1988: 11), explica o complexo de superioridade que o povo português desenvolveu em relação ao seu passado, com efeitos perniciosos na sua consciência do presente e na sua atuação coletiva perante os desafios que este lhe coloca (*idem*: 11-12);

d) trata-se de um texto que invoca um ideário patriótico cimentado em valores coletivos cuja afirmação passava, à época, pelo enaltecimento da dimensão imperial do território, pelo domínio político e económico sobre o *outro* (o não ocidental, não branco e não cristão) com base em modelos de convívio cultural e de parceria económica que, desmontados segundo uma perspetiva pós-colonialista, assentam em atitudes de subjugação e de exploração; a presença destes valores (natural num texto produzido na segunda metade do século XVI num país que fez repousar o seu projeto coletivo no ideal de cruzada, cultural e civilizacionalmente coerente com a mentalidade e o espírito da época) tornou a epopeia camoniana num objeto literário aproveitável em momentos da vida da comunidade em que a linha política, fosse do poder – como sucedeu durante a ditadura salazarista –, fosse do contrapoder – como sucedeu em finais do século XIX com o aproveitamento ideológico do tricentenário da morte de Camões por parte dos partidários da República –, necessitasse de se ancorar num símbolo identitário que corroborasse, no primeiro caso, todas as opções que visassem prolongar a vigência de valores que o rumo da História e da civilização alterara definitivamente<sup>27</sup> ou, no segundo caso, soluções de mudança que servissem de resposta à

---

<sup>27</sup> O filme *Camões* de Leitão de Barros, de 1946, foi um dos marcos da mitificação de Camões levada a cabo pelo regime durante o Estado Novo. O filme assume nitidamente o programa nacionalista promovido pelo poder, como o comprovam a presença explícita da chancela oficial e a fusão dos momentos-chave da biografia do poeta com os da História de Portugal, procurando deliberadamente desenhar um percurso de ascensão patriótica que confunde as duas entidades numa linha cronológica que, de modo sintomático, omite o ano de 1910 e termina em 1940, aludindo à “Grande exposição do mundo português”, um evento de grande repercussão pública que convocou a contribuição das várias artes para a celebração imperialista e triunfalista da nação. A imprensa da época dá-nos testemunhos da receção favorável de que, atendendo ao serviço pedagógico e glorificador que se propunha prestar, o filme gozou quando da sua estreia e acerca da qual se pronunciam José de Matos-Cruz e Manuel Cintra Ferreira nos textos que constam das folhas volantes distribuídas aos espetadores da Cinemateca Portuguesa durante as exhibições da película no âmbito dos ciclos “90 anos de cinema português” (novembro de 1986) e “Eunice Muñoz. 80 anos” (julho de 2008). Ambos os críticos vêm no filme um instrumento de sacração mítica da figura de Camões, operada de acordo com os valores do momento (*Folhas da Cinemateca*, pasta 27, pp. 149-151, e pasta 108, pp. 433-434, respetivamente). Registe-se, contudo, que, já à época, se fizeram ouvir vozes dissonantes do coro de louvores que rodeou o filme, das quais é de destacar a do crítico Alfredo Pimenta, que, num artigo publicado dois meses após a estreia, verbera a deturpação dos factos da vida do poeta no argumento, denunciando-o como “publicidade mentirosa” e como “deplorável mistificação” (*A Nação*, 41, 30/11/1946, p. 10).



decadência coletiva e recuperassem a grandeza perdida que o texto camoniano fixava no imaginário do povo;

e) trata-se de um texto cujo autor, pelas circunstâncias da sua existência e pelo reconhecimento do valor da sua obra, cedo foi alvo de um processo de mitificação e apropriação simbólica por parte da comunidade, o que, não só acabou por o tornar em antonomásia do país quando este procurou afirmar-se como nação (muito por responsabilidade dos autores românticos, particularmente de Garrett, em cujo *Camões* culmina o processo de colagem e assimilação do poeta a Portugal), mas também converteu o seu texto épico numa espécie de “Bíblia da pátria”, disponível, portanto, para apropriações de cariz ideológico mais ou menos imediatas;

f) trata-se, por fim, de um texto cujo ensino e cuja exegese tenderam sempre a apresentá-lo como objeto compósito e legível como um somatório de episódios diegeticamente autónomos (e atomizáveis), tomados muitas vezes como unidades estanques no interior da arquitetura da obra<sup>28</sup>, o que facilitou a segmentação do seu sentido global e a descontextualização de parcelas do texto, que se tornaram campo fértil para a doutrinação política e para a cristalização de exemplos mobilizadores, que passaram a ser particularmente úteis nos momentos em que a profissão ideológica exigia modelos comportamentais (de heroísmo, abnegação, entrega, parcimónia e patriotismo) disponíveis num repositório simbólico reconhecido pela comunidade, uma posição que *Os Lusíadas* pareciam, mais do que qualquer outra produção artística portuguesa, capazes de ocupar<sup>29</sup>.

Neste aspeto em particular, a epopeia camoniana exponencia, no contexto português, um dos traços do clássico, que é a transversalidade do seu interesse na comunidade, construída de forma mais ou menos deliberada pelas instituições. No caso desta obra, a profunda anexação do texto e do seu autor à própria identidade nacional potenciou a amplificação da malha retórica de que a sua receção não especializada (e alguma da especializada) se foi rodeando e que anulou muito do distanciamento crítico exigido por exercícios informados de leitura. A predominância deste tipo de acolhimento, que conheceu nas adaptações casos exemplares de realização, levou, como reação, à defesa de propostas de divulgação deste e de outros clássicos que tomassem como ponto de partida

---

<sup>28</sup> Sobre a necessidade de observar o poema na sua unidade discursiva e como objeto dotado de coesão pragmática, são de consultar Vasco Graça Moura (1980: 29-33) e, numa abordagem mais recente e integrada, o estudo de Hélio João Alves (2001: 196-200).

<sup>29</sup> A atribuição desta função simbólica a Camões a partir da manipulação da sua produção épica explica que, durante o Estado Novo, por exemplo, se tenha feito uma grande aposta na representação iconográfica do poeta, sempre segundo uma lógica de glorificação patriótica. A mesma motivação explica, para além da elaboração de algumas das adaptações que de que aqui me ocupo, a publicação de paráfrases, de edições monumentais e artísticas do original e de obras de divulgação da vida do poeta que invariavelmente se socorriam do texto d’*Os Lusíadas* (e de trechos das *Rimas*) para mitificar o seu percurso biográfico. É o que sucede em textos como *Camões* de Henrique Barrilaro Ruas, integrado na secção R (Grandes portugueses) da “Coleção Educativa”, que abrangia um conjunto diversificado de manuais destinados à concretização do “Plano de Educação Popular” lançado pelos decretos números 38968 e 38969 de 27 de outubro de 1952 (cf. Pires, 1990). Segundo Machado e Pageaux (2001: 82), a própria representação do percurso biográfico do poeta – por força, diria eu, das incertezas que pairam sobre muitas das suas etapas – assume habitualmente a forma de somatório de episódios sem ligação entre si ou associados de forma muito gasosa, o que conduz à fragmentação da vida de Camões numa série de experiências estereotipadas e promove a sua mitificação.

a neutralização de qualquer investimento ideológico ativo no texto, renovando, *mutatis mutandis*, a validade hermenêutica da oposição entre a perspectiva de Bowdler e a perspectiva dos irmãos Lamb. As posições tomadas por Hélia Correia a propósito do seu trabalho de adaptação de peças de Shakespeare para o público infantil e juvenil podem ser consideradas representativas deste entendimento, na medida em que os critérios definidos para a realização de adaptações que delas transparecem preconizam um resultado que consista numa reelaboração do original tão “pura” e “fiel” quanto possível, ou seja, que não metaforize a matéria original em função de um desígnio exterior ao texto. Para Hélia Correia, tal só é possível se a transmissão do texto original, na sua total funcionalidade, se mantiver como objetivo da reescrita. Em conferência proferida em novembro de 2006, a autora lembra a sua experiência como leitora, em idade infantil, de uma adaptação de *D. Quixote*, para, a partir dela, defender o seu entendimento do papel que as versões para crianças devem cumprir:

[A]quela primeira versão que me deram a ler fez o seu trabalho claramente negativo, que foi desinteressar-me completamente pelo *D. Quixote*. Isso porquê? Porque o que me deram foi o enredo, foi a personagem, descarnados. Não foi o texto com o seu encantamento. Ora uma personagem e um enredo não devem nunca ser separados do texto. O texto não é o ventre de onde saem mas o *habitat* original longe do qual jamais serão completos. Por isso as adaptações de Shakespeare que eu fiz correm o risco de se manterem muito literárias e por isso pesadas, mas a fidelidade ao texto é o que me guia (in Gaiaz 2007: 87).

Este apego ao texto e ao seu sentido original mantém sob uma vigilância extrema a etapa oficial da reescrita, procurando a todo o custo evitar que o produto obtido se torne veículo de elementos estranhos à *intentio operis* e impedindo que ele adquira uma estrutura e um estilo novos. Hélia Correia rejeita, inclusivamente, o termo “reescrita” para descrever o processo adaptativo que propõe, preferindo servir-se da imagem do “corte” para caracterizar a intervenção que advoga: um trabalho de eliminação de passagens da obra de partida sem posterior rearranjo da parte do adaptador, para que não haja, por mão deste, uma inevitável inscrição no texto de traços alheios à matriz original e seja preservado, a todo o custo, aquilo a que se refere como a “autenticidade” dos textos (in Gaiaz 2007: 91)<sup>30</sup>.

Para além dos problemas de exequibilidade técnica que um programa deste género acarreta, por correr o risco de gerar adaptações que não passem de versões truncadas do original (apetece dizer “bowdlerizadas” com base em critérios assentes em juízos estéticos de débil configuração e facilmente rebatíveis), um programa de adaptação textual que nega a si mesmo o estatuto de

---

<sup>30</sup> No prefácio a *A ilha encantada (versão para jovens de A tempestade de William Shakespeare)*, Hélia Correia (2008: 7-8) faz o prolongamento deste mesmo programa, reagindo à leitura política de que a peça shakespeariana foi alvo ao longo do século XX e propondo que se volte “ao texto que, apesar de fortemente acompanhado pela História, resplandece na sua auto-suficiência, senhor de uma difícil beleza em estado bruto”.

reescrita e considera viável intervir num texto literário sem ferir a sua pretensa pureza (necessariamente falaciosa perante a inegabilidade de dimensões do texto literário como, entre outras, a arquitextual e a co-textual) parte de dois pressupostos dificilmente admissíveis no plano teórico: em primeiro lugar, a noção de que é possível levar a cabo uma leitura ideologicamente neutra do texto ou, talvez mais difícil ainda, a ideia de que é possível proceder à sua mediação sem que nele fique de algum modo impressa a intervenção do mediador literário, mesmo aceitando-se, como parece ser o caso, que essa intervenção ocorra em ambiente institucional e segundo um protocolo prévio que tem já em conta uma finalidade concreta (de natureza essencialmente formativa e pedagógica) e um destinatário pré-definido e bem caracterizado; em segundo lugar, o entendimento – algo fideísta – do texto como fixação arquetípica de uma mensagem sacralizada e como entidade fundacional e autossuficiente que é lícito (e exequível) eximir da ação da leitura e da inscrição temporal, por simples ativação de uma modalidade fechada e cristalizada do cânone, que procura impedir (mesmo quando paradoxalmente a parece promover, mediante expedientes como a adaptação) a entrada de obras tornadas intocáveis pelos padrões estéticos da elite culturalmente privilegiada nos circuitos alargados de receção literária implicados no envolvimento de leitores infantis e juvenis. Esta via de purificação ideológica da adaptação está, portanto, assente numa aporia, na medida em que escolhe democratizar um bem cultural que toma como inestimável, e isso obrigá-la-ia sempre a sacrificar um dos dois objetivos que desenhou: (i) a deslocação do texto original da sua esfera natural de receção para campos de leitura em que uma mediação desprotegida estaria votada ao insucesso, tendo em conta o panorama da literacia escolar descrito em autores como Martinho (2001: 210); (ii) a preservação do texto original de estratégias de mediação que atentem contra a sua integridade estética e ultrapassem a fronteira da fidelidade à palavra definitiva do original (uma fronteira inescapavelmente fluida e dependente da idiosincrasia do gosto do mediador).

Por tudo isto, a dimensão axiológica e ideológica dos mecanismos de transmissão cultural dos textos, sobretudo, como o demonstram Guillory (1993: 269) e Martinho (2001: 235), quando esta ocorre num quadro institucional tão cerradamente dirigido e regulado como é o da escola, é um ingrediente obrigatório na equação que descreve qualquer processo que envolva a mediação de bens culturais em contextos que os tomam como utensílios de aprendizagem. E se, focalizando a nossa atenção no caso português, tal se torna particularmente evidente nos momentos em que o sistema de ensino e a organização curricular a ele subjacente foram alvo de uma instrumentalização ideológica ativa por parte de regimes políticos que viram na educação um campo prioritário de intervenção, como sucedeu na Primeira República, ou uma ferramenta para uma reprodução social conforme aos ditames do regime, de que o Estado Novo aparece como exemplo acabado, não deixa também de ser um fenómeno presente e analisável em momentos históricos em que essa politização se mostrou menos evidente. De facto, como salienta Martinho (2001: 218) reportando-se ao período que vai de

1972 à atualidade, estamos num domínio em que a própria ausência de clarificação programática por parte do poder político acaba por ter evidentes consequências axiológicas e ideológicas, na medida em que a indefinição estratégica em que caem as instituições acaba por desembocar numa abertura ampla e muito recetiva às mais variadas propostas de intervenção<sup>31</sup>. No que diz respeito aos objetos culturais com que aqui me ocupo, esta situação não estará ausente do contexto que permite explicar, nos últimos vinte anos, a proliferação de adaptações, comparativamente ao que sucedeu em períodos históricos caracterizados por uma linha política mais programática ou controladora, de que os dois exemplos relativos à realidade portuguesa acima aduzidos servem, respetivamente, de ilustração. No caso particular do Estado Novo, o reduzido número de adaptações d'*Os Lusíadas* vindas a lume durante a vigência do regime explica-se, para além dos constrangimentos conjunturais que afetavam a atividade editorial na sua generalidade, pelo facto de a linha ideológica oficial manter sob sua alçada direta a autorização de circulação dos materiais de apoio utilizados nas aulas e nas chamadas atividades circum-escolares, os quais teriam necessariamente de corresponder à estratégia nacionalista e imperialista que o sistema alimentava e para a qual o favorecimento de uma versão única (e estática) vinha inteiramente ao encontro dos requisitos ideológicos da doutrina que configurava o estado. No desempenho desta função, a adaptação publicada pela primeira vez por João de Barros em 1930, embora oriunda de um ideário nacionalista republicano diverso do proposto pela linha política instaurada em 1926, satisfazia as exigências genéricas do sistema ideológico do Estado Novo, adquirindo um estatuto indisputado de texto facilitador do acesso à epopeia camoniana que se cristalizou institucionalmente de tal forma que viu o seu lugar prolongado de forma quase indisputada até aos nossos dias, seguindo, de alguma forma, a lógica do “livro único” que passou a caracterizar o Ensino Elementar após a legislação de 1937<sup>32</sup>. Também o que se passou com o panorama editorial das adaptações após o 25 de abril de 1974 acaba por refletir, sintomaticamente, a dispersão legislativa e organizativa que passou desde então a definir o sistema educativo. O acolhimento de múltiplas linhas de intervenção educativa no interior do sistema viabilizou a aceitação institucional de propostas muito diversificadas de abordagem dos textos, o que, no caso do domínio em pauta, parece suficiente para explicar a multiplicação de adaptações d'*Os Lusíadas* no mercado e a sua fácil penetração (mais bem sucedida nuns casos do que noutros) no universo escolar, independentemente dos seus méritos e das estratégias discursivas e axiológicas nelas operadas.

O período que vivemos, no qual a organização do sistema de ensino se vê ainda paralisada pela indefinição e por frequentes mudanças no enquadramento legislativo da atividade escolar, manifesta ainda, apesar dos esforços de regulamentação e de fornecimento de instrumentos

---

<sup>31</sup> Os dados coligidos a este respeito por Pacheco (2008: 248) comprovam esta situação, para a qual contribuiu em muito o desnorte que caracterizou a produção legislativa para o setor da educação durante as décadas de 70 e de 80, fruto da própria instabilidade política da época.

<sup>32</sup> Cf. Pacheco (2008: 109).

norteadores das práticas letivas de leitura<sup>33</sup>, uma grande disponibilidade para integrar uma diversidade considerável de textos. A utilização pedagógica de adaptações d'*Os Lusíadas* na atualidade inclui uma gama imensa de possibilidades, que vai do texto de João de Barros (que continua a figurar no Plano Nacional de Leitura) à versão publicada em 2012 por Vasco Graça Moura, recomendada pelo documento que estabelece as metas curriculares da disciplina de Português no Ensino Básico. Esta abrangente tolerância mostra-nos que o sistema não impõe balizas ideológicas à transmissão de valores a que o ensino dos e pelos clássicos não deixa de apelar<sup>34</sup>. A máxima de Roberto Cotroneo com que abri este capítulo parece corresponder à resposta algo vaga e irrealista que a escola dá ao problema da aprendizagem no sistema massificado que hoje a compõe. E o que vemos acontecer em torno d'*Os Lusíadas*, com a publicação sucessiva de auxiliares de leitura e de versões adaptadas em diferentes modalidades, mostra à saciedade que a simplificação não pode ser tão facilmente descartada como essa máxima sugere quando o que se pretende é divulgar e fazer compreender. E, no domínio particular da ideologia e do compromisso político, a posição de uma adaptação na escola de hoje pode muito bem ser equidistante da neutralidade asséptica proposta por Hélia Correia e do comprometimento doutrinário que o Estado Novo cultivou. Esta *mediocritas* corresponderá, possivelmente, à assunção desassomburada de uma agenda cívica, incontornável em qualquer leitura contemporânea de uma obra como *Os Lusíadas*, e à aceitação, tão serena quanto possível, de que a transversalidade ideológica a que um clássico pode sobreviver e resistir é, afinal, uma prova da sua inesgotabilidade e um dos indicadores dos valores humanistas de que a sua leitura pode ser veículo e agente formativo, independentemente do lugar que lhe possa ser designado na complexa cartografia da *polis* contemporânea, na qual a instituição escolar vê o seu leque de responsabilidades ser aceleradamente conduzido à hipertrofia perante a falência de outras peças do edifício social.

A esta atualidade humanista dos clássicos, em geral, e da epopeia de Camões, em particular, se referiu Vasco Graça Moura em texto publicado em junho de 2012, a propósito da comemoração do Dia de Camões, no qual salientou a urgência de iniciativas e de políticas educativas que se situem na linha de equilíbrio a que aqui me estou a referir, ou seja, que olhem para *Os Lusíadas* como texto em que está capitalizado um lastro identitário e comunitário que não pode ser esquecido em qualquer programa que proponha a sua leitura em contexto público ou institucional. A chamada de atenção de Graça Moura vem ao encontro da proposta que aqui defendo, na medida em que se distancia das abordagens utilitaristas de que o texto foi alvo no passado, mas prevê a sua inscrição numa matriz de formação cívica que se desvincula de propostas ideologicamente neutras de abordagem, na exata medida em que é de um clássico que se está a tratar e por isso, contrariamente

---

<sup>33</sup> Entre estes merecem particular referência a criação do Plano Nacional de Leitura e, mais recentemente, a definição de metas curriculares para o ensino da Língua Portuguesa, no âmbito das quais o domínio da leitura literária é objeto de orientações específicas, que incluem a apresentação de lista de obras para abordagem na sala de aula.

<sup>34</sup> Cf. Bernardes (1999).

ao que de forma imediata se possa supor, todos os protocolos de interação que excluam a obra do convívio aberto e tolerante com as iniciativas de outros criadores, dos recetores e das instituições se revelarão invariavelmente improficuas e excessivamente protetoras de um bem simbólico cuja condição estética se reafirma pela sobrevivência (quer no sentido de superação, quer no sentido de resistência) a todas as provas de leitura e de recriação:

É claro que o contacto com a obra do épico, hoje, não vai sem dificuldades, para além das que respeitam à complexidade do texto, à sua interpretação, à sua sintaxe, ao seu léxico, à sua inserção no quadro da mentalidade nacional e no próprio tecido cultural europeu, quer na diacronia, quer na sincronia. Camões entretanto, deixou de ser lido a sério, funcionando cada vez mais como repositório de citações para sossego de umas quantas almas. Mas há aspetos que, ainda agora, poderiam ser vistos e compreendidos mais ou menos por toda a gente e que são pelo menos tão importantes quanto a exaltação das façanhas guerreiras e dos aspetos heroicos da expansão. (Moura 2012b: 54).

#### **4. Adaptar o clássico, uma (possível) tipologia**

Feita a análise das três dimensões que me parecem estar envolvidas numa conceptualização da adaptação como modalidade de escrita, parece-me que se reveste de alguma utilidade operativa a sua conversão numa tipologia descritiva que, não pretendendo – nem podendo – funcionar como grelha classificativa destinada a aprisionar o exercício de adaptar clássicos e os produtos dele resultantes, tão heterogéneos nas soluções encontradas no campo da configuração textual, numa taxinomia infalível ou cerrada, seja capaz de enunciar as combinações que os adaptadores têm privilegiado e definir as linhas básicas em que se alicerça e por recurso às quais se estrutura a composição do *clássico adaptado*. Proponho de seguida três quadros descritivos que procuram corresponder aos três aspetos percorridos ao longo deste capítulo, tendo noção de que o primeiro, que se ocupa da dimensão técnica – mais facilmente convertível em categorias textuais discretas –, terá um papel operativo preponderante na secção seguinte, em que me dedicarei ao exame do *corpus* de adaptações d’*Os Lusíadas* para crianças e jovens que identifiquei na introdução deste trabalho. O primeiro quadro de análise proposto é o que consta da Figura 1:

Natureza técnica da transposição	Estratégia de transposição		Presença de imagem
<b>Intermediação</b> Transposição total do original e sua substituição integral por um novo produto discursivo	Nexo exclusivamente hipertextual com o clássico que serve de ponto de partida à adaptação		Imagem inexistente ou restringida a uma localização paratextual (capa, contracapa, títulos de capítulos, marca de água,...)
	Nexo predominantemente hipertextual com o clássico e presença subsidiária de um nexo metatextual		
<b>Remediação</b> Transposição parcial do original e sua preservação, também parcial, num novo produto discursivo	Encaixe de citações do original numa nova matriz discursiva e literária (por exemplo, adaptação em prosa de um original em verso)	Nexo exclusivamente hipertextual com o clássico que serve de ponto de partida à adaptação	Presença de imagem no texto com função ilustrativa (como elemento exógeno ao discurso)  Presença de imagem no texto com função narrativa (como elemento endógeno ao discurso)
	Manutenção da matriz discursiva e literária do original (por exemplo, adaptação em verso de um original em verso)	Nexo predominantemente hipertextual com o clássico e presença subsidiária de um nexo metatextual	

Figura 1. *Categorização da adaptação de clássicos como modalidade discursiva (para)literária*

Este quadro permite situar as adaptações de clássicos para jovens numa matriz que me parece capaz de descrever os casos em que essa adaptação seja estratégica, segundo a terminologia de Bastin (1993), isto é, quando afeta a globalidade da malha textual da obra original, o que pode implicar a sua transposição total – segundo um processo de intermediação, uma modalidade adaptativa radical que altera toda a identidade discursiva do texto de partida para servir de seu intermediário – ou a sua transposição parcial – segundo um processo de remediação –, mas gerando sempre, em qualquer dos casos, um produto discursivamente distinto do original. A ramificação do quadro permite ainda analisar de que forma se processa textualmente a transposição, tendo em conta a natureza hipertextual e, ou metatextual do nexo que liga a adaptação ao seu clássico, bem como, no caso da remediação, a amplitude com que é perturbada a solução discursiva do original. Finalmente, este dispositivo permite também categorizar as adaptações de clássicos de acordo com o lugar discursivo que nelas é reservado à imagem, que varia entre a nulidade e o desempenho de uma função narrativa imprescindível, como sucede nas versões de clássicos para jovens em banda desenhada.

Se com este primeiro instrumento é possível descrever, em termos genéricos, a fisiologia discursiva da adaptação, numa segunda fase interessará analisar, em termos operacionais, o protocolo de leitura que ela estabelece com duas entidades em simultâneo: o texto de partida e o

leitor a que se destina (que tanto pode ser o recetor final como, na maioria dos produtos em pauta, atendendo à faixa etária desse recetor final, corresponder, como bem lembra Ewers (2009: 31 e 134), a uma pluralidade de mediadores adultos a quem caberá fazer escolhas e, num segundo momento, apresentar essas escolhas já feitas às crianças e jovens). A definição desse protocolo envolve diretamente a figura do adaptador, de cuja responsabilidade depende, em grande parte, a dimensão ética da adaptação, como se verifica na Figura 2:

<b>Estratégia</b>	<b>Determinação do estatuto do adaptador</b>	<b>Determinação das funções do adaptador</b>
<p><b>Estratégia de modéstia</b></p> <p>Suporte paratextual da autoria do próprio adaptador</p>	<p><b>Atribuição / assunção de qualidades</b></p> <p>1 Respeito pela identidade estética do original</p> <p>2 Capacidade formativa e pedagógica</p> <p>3 Conhecimento profundo do original</p>	<p><b>Atribuição / assunção de um serviço de natureza institucional</b></p> <p>1 Resposta aos problemas de transmissão que se colocam ao clássico no panorama do consumo cultural na sociedade massificada</p> <p>2 Participação no trabalho de difusão do clássico</p> <p>3 Prolongamento do lugar canónico do clássico no campo literário</p>
<p><b>Estratégia de patrocínio</b></p> <p>Suporte paratextual da autoria de terceiros (editor ou personalidade do meio literário)</p>	<p>4 Conhecimento das necessidades e capacidades do público-alvo como forma de garantir a “child suitability” (Ewers)</p> <p>5 Legitimidade e idoneidade atestadas institucionalmente</p>	

Figura 2. *Caracterização ética do trabalho de adaptação de clássicos*

Este instrumento descritivo permite recensear os traços que os agentes envolvidos na produção da adaptação consideram distintivos da sua proposta, a cuja categorização está subjacente um processo prévio e consciente de programação da reescrita. O suporte escolhido passa sempre, como já tive ocasião de referir, pela adjunção de elementos paratextuais, nos quais, seja qual for a estratégia seguida para a justificação da transposição, se atribui ao adaptador um estatuto que avalize a iniciativa e se faz a delimitação dos objetivos funcionais que a norteiam. O quadro procura elencar as diversas possibilidades que se colocam num e noutra destes dois domínios, as quais podem ser tomadas em conjunto por uma única adaptação ou seleccionadas quando está em causa dar resposta às necessidades específicas de um segmento do público ou de um agente institucional em particular.

O último quadro apresenta as variantes em que, pelo menos no plano teórico, é viável a presença de uma dimensão ideológica (motivada e explícita ou não) na escrita e na difusão de adaptações de clássicos. A Figura 3 permite visualizar as componentes que estão envolvidas neste processo:



<b>Tipo de inscrição ideológica</b>	<b>Evidências da inscrição ideológica da adaptação (hipóteses)</b>	<b>Impacto da inscrição ideológica da adaptação na sua textualidade</b>
<b>Neutra</b>	Inexistentes, em teoria	<b>Transposição esteticamente motivada</b>  Recusa de uma agenda ideológica ou pedagógica para o clássico  Reescrita centrada na preservação da autenticidade do original
<b>Passiva</b>  Determinação contextual favorecida pela difusão institucional da adaptação	1 Cristalização e transmissão dos valores da comunidade  2 Esforço de congregação do coletivo em torno de valores e memórias associadas à celebração pública de efemérides	<b>Transposição pedagogicamente motivada</b>  Mediação linguística e literária do original sem agenda ideológica explícita  Reescrita centrada na preservação da acessibilidade do original
<b>Ativa</b>  Empenhamento ideológico	As mobilizáveis na inscrição passiva  +  3 Difusão de matéria ideológica oriunda de um programa doutrinário exterior ao texto  4 Enquadramento num <i>Diktat</i> pedagógico oriundo de uma instrumentalização explícita do aparelho escolar pelo regime político	<b>Transposição ideologicamente motivada</b>  Transformação do original segundo uma agenda ideológica concreta (absorvida ou sancionada pela adaptação)  Reescrita centrada na atribuição de uma função política ao original mediante corte, manipulação e/ou expansão do texto

Figura 3. *Caracterização da dimensão ideológica / política da adaptação*

Este último instrumento permite determinar a posição das diferentes adaptações de clássicos no quadro político do seu contexto de produção, prevendo uma escala de relação com os valores ideológicos em presença que abrange, em termos amplos, três possibilidades, que vão da (putativa) neutralidade ao empenhamento explícito. A determinação das coordenadas com que é possível situar uma determinada adaptação nessa escala exige que se cartografem as marcas que funcionam como evidências de uma inscrição ideológica em termos axiológicos (de que se apresentam as hipóteses mais frequentes na segunda coluna) e em termos textuais (as da terceira coluna), de acordo com uma correspondência que permite retomar o conceito de transposição que estrutura o primeiro instrumento descritivo (Figura 1) e, *cum fortuna*, verificar com nitidez a estreita interligação que se estabelece, em cada texto, entre a sua ordem discursiva e as opções que, abaixo da sua superfície material, o configuram como mensagem registada num tempo e num espaço de produção concretos e, a meu ver, inevitavelmente exarados no discurso.

Procurarei, no capítulo que se segue, testar a validade operatória destes instrumentos de análise e verificar a sua capacidade descritiva na consideração de um caso concreto: a adaptação d’*Os Lusíadas* para crianças e jovens em Portugal. Mediante a aplicação destes quadros e o

aprofundamento das pistas de leitura que eles sugerem em relação a cada obra, tentarei identificar os conjuntos e as recorrências, mas também as particularidades, que permitem, na minha opinião, entender a adaptação de clássicos para públicos mais novos como uma atividade sistemática e institucionalmente justificada e não como uma série de fenômenos fortuitos, desconexos e explicáveis por simples adesão estética do adaptador ao original. A opção pelas adaptações d'*Os Lusíadas* como *corpus* de trabalho é uma escolha que, para além de nos parecer óbvia e imediata no caso português, assenta numa lógica de difusão do clássico que, segundo creio, se revelará particularmente elucidativa quanto à validade e à pertinência das considerações teóricas que até aqui tenho vindo a tecer.

## Capítulo 4

### Um caso concreto e paradigmático: as adaptações portuguesas d'*Os Lusíadas*

[O encarregado de biblioteca o]lhava bem para este homem que pedia *Os Lusíadas*. 30 anos, barbeiro. Dá-lhe o livro, mas previne-o de que a leitura oferece dificuldades. Mas há lá dificuldade para um barbeiro! Em todo o caso, diz-lhe que o poema está cheio de mitologia. Mitologia?! O homem desistiu e preferiu levar o *Amor de Perdição*. Era melhor para começar...<sup>1</sup>

No ponto da reflexão em que me encontro, afirmar que *Os Lusíadas* são, no caso português, o texto que melhor corresponde ao estatuto de clássico parece-me um ato crítico de pacífico alcance. Para a sustentação de tal juízo contribui, indubitavelmente, o consensual e óbvio reconhecimento da **centralidade curricular** de que a epopeia camoniana – embora episodicamente submetida a formas variadas de questionação do lugar que lhe cabe entre os textos literários arrolados nos programas escolares dos ensinos básico e secundário – tem gozado desde o final do século XIX<sup>2</sup>. Ao peso institucional que a obra ganhou por via da escolarização da sua leitura acresce o longo e complexo processo de colagem identitária do texto à comunidade nacional que o toma como seu e que conheceu, também no final do século XIX, com a comemoração do tricentenário da morte de Camões<sup>3</sup>, um dos momentos-chave da equivalência simbólica entre o texto épico, o seu autor e a entidade coletiva de difícil delimitação sociológica e cultural que é Portugal<sup>4</sup>. Esta assimilação, que assenta numa cristalização mitificada da figura de Camões, atingiu durante o século XX um grau de muito elevada consumação, como foi verificado por Rui Vieira de Castro (2001) no exaustivo trabalho de análise de conteúdo dos textos publicados na imprensa durante o verão de 2001, no âmbito da polémica em torno da redução da presença da epopeia camoniana nos programas do Ensino Secundário que se encontravam, à época, em revisão. A leitura desses textos revela que a reação apaixonada contra o possível encurtamento da representação de Camões no *currículum* literário dos alunos do Ensino Secundário não é sustentada por uma argumentação sólida e estribada em razões pedagógicas que comprovem o interesse formativo do texto em pauta, antes invoca uma primordialidade subjetivamente assumida pelos autores dos artigos, que tomam essa presença como um dado adquirido e esgrimem, em seu favor, motivos de

---

<sup>1</sup> Excerto de um relatório de 1962 produzido por um inspetor do Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian relativo ao desempenho de um responsável de biblioteca com três anos de experiência numa aldeia alentejana, *apud* Daniel Melo (2004: 328).

<sup>2</sup> Como bem lembra Ana Maria Martinho (2001: 39), as duas antologias destinadas ao ensino da língua portuguesa editadas em 1869 e 1874 por Sousa Amado não contemplam textos de Camões.

<sup>3</sup> Sobre a importância histórica, simbólica e ideológica das comemorações do tricentenário da morte de Camões, veja-se Cunha (2002, 2011).

<sup>4</sup> Para a discussão e uma análise completa das implicações territoriais da existência do cânone literário (com recurso frequente e desenvolvido ao exemplo português e ao caso d'*Os Lusíadas* em particular), consulte-se Silvestre (2006).

natureza ideológica, patriótica e até sentimental num quadro em que era talvez de esperar a concitação de fundamentos mais objetivos e relacionados com o interesse educacional da obra<sup>5</sup>. Daqui se conclui que, em resultado de um processo relativamente lento e que passou já por estádios diversos – um dos quais correspondeu à prática escolar da divisão de orações<sup>6</sup>, cujo interesse e enraizamento em práticas pedagógicas amplamente disseminadas são muitas vezes injustiçados –, *Os Lusíadas* foram submetidos a mecanismos de **representação ideológica** e de **reprodução escolar** que atuaram sobre o texto de uma forma bastante invasiva. Há que considerar, em primeiro lugar, a generalização de procedimentos radicais de **esvaziamento** do conteúdo literário do texto – enquanto estrutura linguística e estética unitária, produto de uma estratégia discursiva que consiste numa longa interpelação do Poeta ao rei a quem se dirige, uma opção genologicamente justificada, mas, mais do que isso, assente numa lógica demonstrativa movida por uma razão eminentemente prática, a que podemos *grosso modo* fazer corresponder o resgate da pátria. A esse esvaziamento seguiu-se uma **reconstrução** compósita do texto que, para além de reinterpretar a função dos episódios na economia narrativa, subtraindo-os à função cumprida no conjunto e dando-lhes um sentido necessariamente parcelar, tem procedido à seleção de excertos cuja exploração, ao ocorrer fora do contexto discursivo original, tem dado azo a extrapolações ideológicas sobre a obra integral que vão ao sabor das épocas e das modalidades de representação patriótica de que a epopeia camoniana se tornou veículo prioritário.

A redução do texto a emblemas e a símbolos dos referenciais éticos e dos comportamentos valorizados na comunidade que com ele se identifica gerou um outro efeito, também demonstrativo da colagem a que me estou a referir. Trata-se da sua recorrente utilização em contexto de **efeméride** ou de **celebração pública** que implique usos da palavra revestidos de alguma solenidade, seja como móbil principal, seja – como é mais frequente – como repositório em que o imaginário coletivo se encontra vertido em doses descartáveis de citações, exemplos, figuras, mitos, heróis de variada índole e maleável aplicação aos casos do quotidiano. O recurso ao texto nestas situações, que pode ir do simples remate a uma conversa do dia-a-dia ao engaste de alguns decassílabos, quantas vezes *pro forma*, num discurso oficial, demonstra o quanto a comunidade se apropriou dele como dispositivo identitário que, ao mesmo tempo que permite a partilha de um referencial erudito para

---

<sup>5</sup> Veja-se em Rui Vieira de Castro (2001: 87) a explicitação dos argumentos apresentados.

<sup>6</sup> Independentemente do interesse pedagógico que se lhe possa atribuir, nem sempre se reconhece que esta prática, longe de se reduzir a uma idiossincrasia de uma certa didática específica, dita tradicional, d'*Os Lusíadas* (de que hoje em dia funciona praticamente como caricatura), foi um dos processos de legitimação histórica do lugar das literaturas modernas no cânone, procurando demonstrar que os textos a elas pertencentes permitiam as análises gramaticais e retóricas que até ao século XIX estavam reservadas às obras das literaturas grega e latina. A comprovar a incidência desta linha pedagógica no Portugal de Oitocentos está a publicação de instrumentos de aprendizagem e treino gramatical como a *Gramática nacional. Curso prático de gramática portuguesa* da autoria da F. Júlio Caldas Aulete, que atingiu em 1877 a sua 10.<sup>a</sup> edição. Este manual (publicado em Lisboa pela Livraria de António Maria Pereira) foi objeto de ampla recetividade nas escolas, tendo inclusive o seu uso sido expressamente recomendado pelo Conselho de Instrução Pública. Esta obra encontra-se disponível em linha, em formato digital, no sítio do Repositório Digital da História da Educação (<http://www.sg.min-edu.pt/pt/patrimonio-educativo/repositorio-digital-da-historia-da-educacao/>). Vejam-se as pp. 23, 47, 103, 124-127, 147-148, 153, 156, 170 e 176 para verificar o recurso frequente ao poema camoniano para ilustração e exercitação dos conhecimentos gramaticais transmitidos aos estudantes.

rotular comportamentos (aplicável, por antonomásia, aos Adamastores e aos velhos do Restelo, entre outros, com que ao longo da vida nos vamos deparando), fornece um lastro cultural comum capaz de reforçar o sentimento de pertença ao coletivo, mediante a evocação dos feitos, tão heroicos quanto longínquos, com que os portugueses se afirmam como povo por assimilação (completa regressiva, apetece dizer) da leitura eufórica e nacionalista a que *Os Lusíadas* foram sendo submetidos para efeitos de consumo das massas.

Estas razões parecem-me suficientes para demonstrar que a epopeia camoniana ocupa um (e não seria de grande ousadia dizer, antes, o) lugar de topo do cânone literário português e que goza de um estatuto de projeção mítica na *forma mentis* dos portugueses, mesmo dos menos escolarizados, com que nenhuma outra realização literária, ou mesmo estética, rivaliza. O reconhecimento da epopeia camoniana como lugar de identificação de cada indivíduo com a comunidade a que pertence assume, portanto, uma ampla **transversalidade**, que a escola, na qualidade de agente principal da reprodução canónica, segundo os ensinamentos de Bourdieu (1987), vai consolidando através da manutenção de um *core* irredutível de excertos nos programas de leitura obrigatória dos ensinos básico e secundário, os quais, como o comprovou a celeuma vivida durante o verão de 2001, estão – pelo menos no que aos autores de nome mais sonante diz respeito – sob atenta vigilância da opinião pública.

### **1. A receção d’*Os Lusíadas*, um processo sustentado de canonização**

A reclamação coletiva de uma representação tangível na esfera institucional para um bem simbólico como *Os Lusíadas* demonstra que a escola é vista como o espaço onde, por excelência, a transversalidade identitária de que o texto se encontra investido pode ser preservada e alargada. O curioso é que essa exigência parte de uma consciência coletiva que pensa institucionalmente a escola com um olhar retrospectivo, adulto e, em muitos casos, (já) exterior ao sistema de ensino, nem sempre consciente do fenómeno de **resistência** ao texto que vai corroendo, de modo sub-reptício, a sua receção por parte das gerações mais recentes e o consensual reconhecimento – nem sempre extraído de uma experiência pessoal de leitura, é certo – do valor estético da obra. De facto, é empiricamente comprovável a disseminação, junto da população escolar, de manifestações abertas de dificuldade de leitura alegadamente decorrentes da presença, n’*Os Lusíadas*, de traços textuais (de natureza linguística e literária) geradores de estranheza, obscuridade e, em último grau, inacessibilidade por parte dos leitores em idade escolar<sup>7</sup>. A perceção desta barreira por parte dos leitores jovens a quem a obra é mediada em contexto escolar (reduzido do épico camoniano que o cânone literário preserva da evidente rarefação da leitura espontânea do texto fora dos círculos

---

<sup>7</sup> Razões invocadas – com variações de conteúdo – para justificar dificuldades na leitura e compreensão de outros autores, mesmo os contemporâneos, como António Lobo Antunes ou José Saramago, sempre que à sua escrita está associada uma utilização do código linguístico *ostensivamente* diferente da norma.

eruditos e académicos) vem ao encontro de um fenómeno que se constitui como a sua contraface, na medida em que configura, até certo ponto, a ausência de uma resposta cabal, por parte dos agentes institucionais, para o problema sentido pelos alunos e jovens leitores. É também em Rui Vieira de Castro (2001: 90-91) que se encontra um breve conspecto desta situação, a propósito da polémica levantada em 2001 a respeito da possível redução do lugar da obra de Camões nos programas do Ensino Secundário. O que o autor verifica, a partir da análise dos textos produzidos no âmbito dessa “questão”, é que a defesa de um lugar de destaque para a epopeia camoniana não é suportada pela apresentação de um conjunto de propostas pedagógicas viáveis que sirvam de resposta aos que contestam o seu lugar no *currículum* e obviem as dificuldades sentidas pelos alunos<sup>8</sup>. Da conjugação destes dois problemas (que são talvez redutíveis a um só) resulta a situação diagnosticada em 2001 e válida ainda hoje: as práticas de leitura literária na escola veem-se em grande parte reduzidas a “**sucedâneos de leitura**” (Castro, 2001: 98). Esta noção é de grande utilidade operativa no caso do texto em pauta, não só porque os objetos analisados neste trabalho propiciam uma experiência configurável nessa categoria, mas também porque o original mediado nessa experiência é um texto cuja acessibilidade ao leitor médio foi desde muito cedo perturbada por obstáculos que provocaram vários tipos de ruído na leitura, obrigando-a, também desde muito cedo, a recorrer a meios cuja interferência inevitavelmente condicionou o processo de fruição e interpretação que literalmente lhe associamos, tornando-a, de alguma forma, num seu sucedâneo. A aplicação desta imagem não me parece descabida se tivermos em conta que *Os Lusíadas* são um texto que, pelo lastro de erudição que obriga o leitor a deter, pela elaboração estilística de que resultou, pela inscrição num esquema de composição rigidamente codificado e pela ampla cultura literária que mobiliza, cedo justificou a publicação de edições anotadas, comentários e glossários que clarificassem os referentes históricos, mitológicos e geográficos que nele abundam, viabilizando a leitura mediante a disponibilização de aparato crítico.

Tão ou mais sintomático ainda é o facto de a segunda edição d’*Os Lusíadas*, a chamada edição “dos piscos” de 1584, vinda a lume escassos doze anos após a edição *princeps*, conter uma lição “adaptada” do original camoniano (segundo critérios que, desprezando os condicionalismos de cada tempo histórico e dos esquemas mentais vigentes, poderíamos facilmente aproximar do método utilizado por Thomas Bowdler para tornar Shakespeare um autor moralmente conveniente às práticas de leitura familiar que se enraizaram nos hábitos da burguesia inglesa no início do século XIX<sup>9</sup>) e apetrechada com anotações que Sheila Moura Hue, indo ao encontro da interpretação

---

<sup>8</sup> À mesma conclusão se chega também em Bernardes (1999: 127).

<sup>9</sup> James Casey (1989) dedica o capítulo “O advento da domesticidade” (pp. 171-191) à análise das transformações ocorridas nos hábitos familiares na sequência das várias revoluções (com destaque para a industrial e a política) ocorridas na viragem do século XVIII para o século XIX, que ocasionaram, sobretudo no caso inglês, a ascensão social de uma burguesia endinheirada e desejosa de ilustração, aberta, portanto, a todas as formas de convivência familiar que estimulassem a solidez do núcleo doméstico e a educação dos seus membros. A análise de Casey é feita em explícito contraponto com o trabalho de Ariès (1988), de forma a dar destaque às diferenças entre a estrutura familiar vigente até ao século XVIII e a que se começa a desenhar com o advento da industrialização, pelo que me parece de útil consulta a

avançada por Eugenio Asensio em 1973<sup>10</sup>, considera comprovativas da finalidade didática com que a edição terá sido pensada:

Eugenio Asensio acredita que [a edição “dos piscos”] tenha sido preparada pelos jesuítas para uso didático, nos moldes censórios das edições *ad usum Delphini*. De fato, os extensos cortes de versos e as alterações, que desfiguram o poema, o tom escolar dos comentários, a condenação do emprego da mitologia clássica e do erotismo, e as características externas da edição, como o formato portátil, em *in-8.º* pequeno, e a diagramação mal arranjada e confusa apontam para o caráter didático e clerical da edição (Hue 2011: 515).

A realização desta edição, para além de testemunhar a entrada imediata da epopeia camoniana no campo do ensino, o que exigia o expurgo de todos os elementos eróticos e uma explicação muito circunstanciada da presença da mitologia clássica, demonstra que a exposição desprotegida do texto aos leitores seus contemporâneos, mesmo quando estes dispunham de uma determinada formação académica, não era prática já muito exequível, o que serve para explicar a presença de anotações logo numa segunda edição. A publicação precoce de uma versão d’*Os Lusíadas* como a contida na edição “dos piscos” sinaliza o reconhecimento imediato de um estatuto canónico ao texto e permite-nos concluir que a epopeia camoniana se submeteu desde cedo a processos de **reescrita**, como é aliás próprio de um clássico. Entre esses processos de reescrita há que destacar a **tradução** (com prioridade natural para o Castelhana, o que se verificou logo em 1580 através de duas edições, uma em tradução simples, outra em tradução com anotações<sup>11</sup>) e o **comentário**, ambos funcionando como indícios de que a expansão institucional do texto, dentro dos condicionalismos da época, ocorreu de forma muito célere. Em todo o caso, à regularidade com que se sucederam as edições comentadas ao longo do século XVII subjaz um fenómeno de incidência em abordagens metatextuais, sobretudo interessadas em facultar uma leitura apoiada da obra, o que me parece tornar útil o recurso à imagem futebolística do “clássico de alto risco” para descrever a situação d’*Os Lusíadas* no contexto da sua receção na comunidade de leitores a que imediatamente são dirigidos pelo seu autor, poucos anos após a sua publicação. Efetivamente, estamos perante um texto ao qual é reconhecido *ab initio* um destacado valor estético e que se torna objeto de um declarado patrocínio institucional (de duvidosa eficácia em termos práticos e materiais, se considerarmos as circunstâncias que envolveram o final da vida do seu autor), mas cuja difusão entre os segmentos alfabetizados da população, com a exceção de um restrito núcleo dos letrados,

---

quem interesse coligir dados acerca da génese da família moderna e dos hábitos que a partir dela se estenderam até à atualidade.

<sup>10</sup> Na obra *La fortuna de Os Lusíadas en España. 1572-1672* (Madrid, Fundación Universitaria Española).

<sup>11</sup> Refiro-me à tradução de Benito Caldera, publicada em Alcalá de Henares, e à tradução, com anotações, realizada por Luis Gómez de Tapia e impressa em Salamanca. Está disponível informação copiosa e atualizada sobre a importância destas edições em Hue (2011) e Serra (2011).

cedo se confrontou com o problema da acessibilidade da mensagem literária, o que podia muito cedo vir a corroer a base de sustentação desse estatuto tão prontamente concedido.

A consciência desse risco justifica que o prólogo da edição anotada do poema empreendida por Manuel Correia em 1613 se refira explicitamente à necessidade de disponibilização de instrumentos de apoio à leitura que facilitassem o acesso à obra e a poupassem às críticas que a estavam a conduzir ao descrédito e ao esquecimento<sup>12</sup>. E funcionou também como justificação para o empreendimento de clarificação da biografia do poeta em que consiste o texto “Vida de Luís de Camões” que integra os *Discursos vários políticos* de Manuel Severim de Faria, publicados pela primeira vez em 1624. Manuel Severim de Faria afirma que a “relação” da vida de Camões por si composta servirá, acima de tudo, “pera que sobre este ilustre fundamento fique mais estimado seu engenho” (Faria 1999: 102), uma formulação que deixa entender que o reconhecimento desse talento, que passa em grande parte pelo conhecimento da obra, não era generalizado, o que talvez explique a opção do autor por uma estratégia de explicação das “perfeições” d’*Os Lusíadas* (Faria 1999: 121) assente no rebatimento das objeções que lhe eram levantadas pela crítica coeva à luz dos preceitos genológicos da epopeia. A linha discursiva seguida por Manuel Severim de Faria tem como esteios argumentativos o elogio e a defesa, combinados de forma a atingir um objetivo cívico em que está implícita a reabilitação de uma figura cujo reconhecimento pela comunidade da época não lhe parece equiparável aos serviços prestados e de uma obra literária cuja canonização não apresentava a solidez que só uma consistente integração nos preceitos do género poderia preservar do desmerecimento e dos ataques provocados pelos seus detractores<sup>13</sup>. Tanto assim é que a consciência dos efeitos nefastos destes ataques na estima pública dirigida a Camões e na divulgação da sua obra leva a que Manuel Severim de Faria se refira a eles como atos de “calúnia” de que era necessário deixá-lo “livre” (Faria 1999: 128), o que justifica a presença de algum mal disfarçado e irónico ressentimento perante a constatação de que o insuficiente reconhecimento do valor da obra de Camões tem contornos territoriais, estando portanto visceralmente ligado às características da comunidade nacional que, antes de qualquer outra, é interpelada pelo poema:

É esta abonação que Luís de Camões dá de seu esforço [militar e literário] de grande crédito, pelas muitas testemunhas vivas que tinha naquele tempo, e os Portugueses são tão rigorosos, censores da verdade, que não só não consentem a seus vizinhos gabar-se do que não têm, mas ainda às vezes lhe confessam dificultosamente o que na verdade possuem (Faria 1999: 120).

---

<sup>12</sup> Veja-se o excerto deste prólogo citado no prefácio de Aníbal Pinto de Castro à *Micrologia camoniana* de João Franco Barreto (1982: III).

<sup>13</sup> As alusões à insuficiência da tença atribuída por D. Sebastião (Faria 1999: 134-135) e a modulação dos argumentos de defesa do trabalho poético de Camões através de comentários que remetem para a sua evidência e patente indiscutibilidade (“Com tudo outra nos resta ainda neste ponto a que responder, e é dizer-se também que foi o nosso Poeta pouco honesto nos episódios de tão honesto Poema, o que tem fácil resposta, porque...” (Faria 1999: 128), com destaques nossos) assumem nitidamente essa função.



A atividade crítica que incidiu sobre a epopeia camoniana ao longo do século XVII orientou-se, em termos genéricos, pelo duplo desígnio de “enaltecer o modelo épico português” e de “defender as qualidades excepcionais da obra”, como reconhecem Maria da Conceição Pires e Hélio Alves (2011: 304), que apontam como outros marcos do processo, para além dos textos já referidos, os comentários críticos de Luís da Silva Brito (mencionados por Manuel Severim de Faria, mas desaparecidos até hoje), Manuel de Faria e Sousa (cuja primeira versão é de 1621) e João Soares de Brito (1641), que se encarregaram da defesa de Camões contra as censuras de autores como Manuel Pires de Almeida (durante a década de 1630) e de Manuel de Galhegos (1636), e obras de apoio à leitura como *Micrologia camoniana* de João Franco Barreto, também ela, como afirma Luís Fernando de Carvalho Dias na “Notícia bibliográfica” de que faz preceder a sua leitura do texto<sup>14</sup>, um instrumento destinado a suportar a causa de Camões no âmbito da polémica seiscentista em torno do estatuto canónico da sua epopeia, ainda que o próprio título, ao referir-se aos “nomes peregrinos, e lugares escuros, conteudos em Os Lusíadas”, não deixe de implicitamente reconhecer que muitas das referências do texto requeriam dos leitores uma extrema erudição e opunham à leitura corrente do texto um obstáculo de monta. Este obstáculo, cem anos exatos volvidos sobre a primeira edição d’*Os Lusíadas*, ameaçava tornar-se definitivo e justificava a publicação de auxiliares de leitura como o de João Franco Barreto, como reconhece o Padre Domingos Leitão no parecer censório que redigiu após o seu exame, no qual afirma, sem ironia, que a obra “tem muita utilidade pera os curiosos, [e] que desejam alcançar, com o estudo, as antiguidades que lhe fugiram com o tempo” (Barreto 1982: 13). Tal fraseado expõe com nitidez os dois pontos sensíveis da receção d’*Os Lusíadas* que, no tempo que era ainda o seu como também agora, poderiam colocar em risco a fixação canónica: em primeiro lugar, ser considerado um texto exterior ao circuito de leitura, alvo apenas do interesse dos eruditos; em segundo lugar, ser reduzido ao estatuto de ruína, de despojo do passado, incapaz de comunicar abertamente com a realidade de todos os seus possíveis recetores. Estes dois pontos frágeis, justificativos, há cerca de quatro séculos, do percurso que tomou a crítica camoniana, são os mesmos que, no meu entender, servem de *rationale* às adaptações que se vêm sucedendo no mercado desde há cerca de cem anos, como se cada época se limitasse a fazer variar o produto que serve de resposta a um mesmo problema, cuja sintomatologia foi identificada, como atrás sugeri, em fase muito precoce.

A revisitação das condições em que ocorreu e se tem prolongado a inscrição canónica d’*Os Lusíadas* permite concluir da **transitoriedade** que lhe é inerente e contra a qual, ao longo da História, se perfilaram os agentes interessados na sua manutenção e na preservação da coalescência da comunidade para que esse estatuto tem contribuído a vários níveis (do educativo ao simbólico) e a vários títulos (de repositório do passado a putativo motor de futuro). Este terçar de armas pela

---

<sup>14</sup> Cf. p. XXXIX. A responsabilidade pela leitura e integração do texto de João Franco Barreto é partilhada com Fernando F. Portugal.

epopeia camoniana vai ver acentuado o seu cariz institucional no momento em que se afirma o papel da escola na transmissão do cânone literário português. Tal veio a suceder já durante o século XIX, em passos relativamente lentos e incertos, com base em legislação sucessivamente revista e em reformas educativas inacabadas ou em constante processo de reformulação, acompanhando a instabilidade governativa que se verificou após a revolução liberal. O esboço de uma autonomização do ensino da literatura portuguesa fora da Universidade surge, no âmbito da “Reforma Geral dos Estudos” de Passos Manuel, em 1836, com o desenho curricular de duas disciplinas do ensino liceal cuja designação abarca o estudo formal de autores nacionais: “Gramática portuguesa, e latina, clássicos portugueses, e latinos” e “Oratória, poética e literatura clássica, especialmente a portuguesa”. Mas esta reforma curricular, assim como a de 1844, assenta numa conceção do estudo da língua e dos textos portugueses muito dependente e subsidiária do estudo do Latim e da literatura clássica, pelo que só se assistirá à autonomização curricular definitiva do Português em 1860, com a entrada em vigor do “Regulamento para os liceus nacionais”, assinado por Fontes Pereira de Melo. O alargamento do tempo curricular previsto para a disciplina, sinal de um reconhecimento institucional da sua importância formativa, viria a ser consagrado em legislação de 1863 e de 1868 (esta última logo suspensa em 1869, mas depois retomada, com alterações consideráveis, em 1872). A legislação de 1872 constitui um marco importante na afirmação curricular da literatura nacional, pois, como bem salienta Luísa Carvalho (2011: 105), é nela que “pela primeira vez encontramos indicações precisas dos autores portugueses que deveriam merecer a atenção dos professores e alunos dos liceus”, revelando a existência de “um primeiro consenso em torno do cânone moderno em língua portuguesa”. Camões figura na “selecção de poetas” contida nesta lista de autores, o que prova que, em sede institucional, foi pacífica, logo desde a fundação da disciplina, a presença de textos camonianos no programa de Português. Neste percurso interessa ainda destacar o ano de 1880, por nele ter ocorrido, pela primeira vez no ensino não superior, a autonomização de uma disciplina de Literatura Nacional, uma decisão política revista em leis posteriores (logo em 1886, com confirmação em 1894 e 1905) na qual terá tido uma influência decisiva o clima vivido durante a comemoração do tricentenário da morte de Camões (Carvalho 2011: 106, nota 214).

As reformas legislativas realizadas no final do século XIX e no início do século XX reforçam o espaço curricular destinado ao Português, cujo alargamento (em termos de tempos escolares e de protagonismo pedagógico, a par das línguas estrangeiras vivas) se faz por ocupação do lugar que até aí estava reservado ao Latim, que sofreu, sobretudo por via da lei de 1905, um processo de acentuado recuo, que confinou o seu estudo aos anos finais do curso liceal (Carvalho 2011: 113). A expansão do Português como disciplina abre campo para a afirmação do interesse e da utilidade pedagógica de um texto como *Os Lusíadas*, com o qual era possível realizar, de forma modelar, um trabalho didático com duas vertentes fundamentais do ensino da língua materna nesta

época (e ainda pelo século XX adiante): (i) o estudo da gramática, que encontrava na epopeia camoniana a realização máxima do potencial linguístico do Português; (ii) “o comentário ideológico, de teor meramente descritivo ou de sentido catequético, frequentemente orientado (...) para o fortalecimento do espírito patriótico do aluno” (Bernardes 1999: 128).

A linha política de reforço do lugar do Português no *currículo* e a complementar (ou consequente) promoção da utilização didática d’*Os Lusíadas* no contexto dessa disciplina saem reforçadas com o ambicioso programa educativo lançado pelos governos republicanos a partir de 1910. Esse programa educativo concentrava grande parte do seu esforço na realização de campanhas intensivas de combate ao analfabetismo e na criação de uma rede vasta e polivalente de promoção da leitura pública, objetivos para os quais era premente (entre outros instrumentos necessários à transformação do sistema de ensino a que o novo regime se propunha) a disponibilização de textos adequados à aprendizagem formal da língua e à divulgação dos valores fundamentais da cultura portuguesa que se mostrassem acessíveis a camadas de população até aí excluídas do sistema escolar e da exposição aos bens culturais. Num contexto político fortemente marcado por um muito generoso idealismo e por um ímpeto reformador de cunho patriótico e nacionalista (cf. Maria Cândida Proença 2010: 169-173), não é de estranhar que *Os Lusíadas* tenham sido identificados como um utensílio incontornável para a execução do programa pedagógico, cívico e ideológico que ao sistema de ensino estava institucionalmente confiado. O texto foi naturalmente assimilado pelo **projeto democratizador** em que foi vertido o ideário educativo do republicanismo, em cuja formulação, de teor empenhadamente progressista, se revestia de uma grande produtividade (propagandística inclusive) a fé num **ressurgimento nacional** que a epopeia camoniana poderia, melhor do que qualquer outra obra, corporizar. No quadro mental da época, o reconhecimento de uma modulação épica no programa de intervenção cívica do novo regime parece-me fazer todo o sentido, se o fizermos entroncar diretamente na voga lusitanista que, tendo por representante imediato o *Só* de António Nobre (em que à figura de Camões se atribui um lugar simbólico e tutelar<sup>15</sup>), se fez sentir durante os anos de congeminação e afirmação ideológica do republicanismo. O final do século XIX e o início do século XX assistiram a uma produção considerável de textos de teor épico, implícita ou explicitamente colados à matriz camoniana, em que são veiculados os ideais prometeístas e saudosistas que estruturavam o pensamento da Renascença Portuguesa, no âmbito dos quais a convocação insistente, quase obsessiva, de Camões e dos seus textos alimenta uma **modelização mítica da portugalidade** e serve de esteio simbólico para a reconstrução da identidade nacional nos moldes filosóficos e políticos propostos por vias de entendimento essencialista e pragmático da condição portuguesa, em que se destaca, pela coerência e abrangência do seu ideário, o saudosismo de Pascoaes (Cunha 2011: 278).

---

<sup>15</sup> Cf. Paula Morão, “Os «males de Antão» na estética deceptiva do *Só*”, apud José Carlos Seabra Pereira, org. (1995), *História crítica da literatura portuguesa*, vol. VII (“Do Fim-de-século ao Modernismo”), Lisboa / S. Paulo, p. 214.

Neste movimento, já em pleno século XX, há que destacar, entre outros, os nomes de autores como Mário Beirão e Augusto Casimiro, em cuja obra poética Camões surge como símbolo que tutela e norteia o renascimento pátrio que se defende e adivinha. No caso de Mário Beirão, essa presença é detetável logo nas primeiras obras, ainda nitidamente marcadas pelas opções estéticas finisseculares e pelo expressivismo neo-romântico: em *O último lusíada* (1913), investe-se, logo no texto que serve de portada às restantes composições, numa representação espectral do poeta, uma “sombra (...) rezando oitavas” a quem é dado um poder divino de revelação e de ressurgimento; *Lusitânia* (1917) tem como primeira composição “O reino de Camões”, um longo poema em que se ensaia um renascimento visionário do passado heroico da pátria segundo um processo de osmose com a subjetividade do eu, cujo génio se apresenta como único veículo possível de glorificação da força telúrica (e até cósmica) que se solta de cada um dos espaços e dos heróis mitificados da “terra lusitana” que o poema vai catalogando até aos versos finais, em que a estância 145 do canto X d’*Os Lusíadas* funciona como ponte intertextual entre as âncoras referenciais do poema e a pungente subjetividade que o seu final sagra abertamente:

Não mais, não mais, enrouquecida,  
É esta voz que fala pelas fontes;  
Declina o sol nos tardos horizontes,  
Declina a minha vida!  
(...)  
Sou todo glória, gesta soberana,  
Sou todo terra lusitana  
– Raiz solta no ar –  
Altas memórias a evocar!<sup>16</sup>

Quanto a Augusto Casimiro, é também por esta época que publica textos em que se deteta uma atitude expressiva equivalente, seja na figuração lírica dos símbolos que representam a pátria, seja na assimilação subjetiva que deles faz a voz poética. *A hora de Nun’Álvares*, de 1917, abre com o poema “Pátria”, no qual Camões é invocado como cantor singular da entidade que o texto tematiza e tomado como referência insuperável na configuração do fervor patriótico de que o eu se apresenta como defensor militante. Prenunciando a deriva lusitanista que, segundo José Carlos Seabra Pereira<sup>17</sup>, sucede, na produção de Augusto Casimiro, à publicação desta coletânea, os poemas nela contidos recorrem repetidamente à evocação de Camões, tornando metaforicamente

---

<sup>16</sup> Cito o poema “O reino de Camões” a partir da edição que consta em *Poesias completas*, Lisboa, IN-CM, 1996, pp. 155-160.

<sup>17</sup> “Poesia urgente «na límia de uma idade nova»”, prefácio a Augusto Casimiro, *Obra poética*, Lisboa, IN-CM, 2001, pp. 29-30.

coextensíveis a mensagem do seu legado literário e a demarcação fundacional de um desígnio português, cujo relançamento é sentido pelo sujeito como a grande urgência do seu tempo:

Hino da Raça, – cânticos profundos  
De eternidade!... Ó versos de Camões!  
Sons que eram velas descobrindo mundos,  
Encantando a distância, abrindo o Mar!...

Quem vos traz até mim, enevoados  
Ecos distantes, pálida beleza,  
Vagas sombras de audácia e de nobreza,  
Quais fantasmas de glória, atraíçoados,  
Esquecidos, absortos?...

– Quem vos reunirá pra vos cantar!<sup>18</sup>

A metáfora da “regeneração da pátria” que percorre o ideário republicano tem no pensamento pedagógico um dos focos principais de intervenção, na medida em que a reforma da educação é tomada como instrumento fundamental para o ressurgimento nacional (Proença 2010: 169). Institucionalmente, o novo regime traz para o seu discurso o vocabulário e a constelação de ideias e imagens que acabei de identificar na produção literária de autores como Mário Beirão e Augusto Casimiro, fazendo uma aposta forte, que se revelaria megalómana e irrealista perante os meios disponíveis e as balizas temporais que circunscreveram a primeira fase da experiência republicana, na chamada “**educação do povo**”, um projeto ambicioso que propunha, não só uma profunda revisão do sistema regular de ensino, diretamente vocacionado para as crianças e jovens, mas também um plano diversificado e abrangente de educação dos cidadãos adultos, em que interessa destacar o apoio dado ao funcionamento de universidades populares. Apesar dos magros resultados obtidos em termos práticos<sup>19</sup>, verificou-se um esforço considerável ao nível da avaliação do problema e do estabelecimento de vias (em muitos aspetos nunca percorridas) para a sua minimização. Nos programas de educação de adultos, bem como nos planos definidos para a reforma da educação das crianças e jovens, o ideário republicano apostou num modelo pedagógico norteado por princípios de civismo e patriotismo que, como demonstra Rogério Fernandes (s/d: 36)

---

<sup>18</sup> Augusto Casimiro, “A hora de Nun’ Álvares I”, *op. cit.*, p. 305.

<sup>19</sup> Os dados estatísticos que constam do ponto 56 da secção VII do decreto-lei n.º 38 968, de 27 de outubro de 1952, mostram que a taxa de analfabetismo da população com idade adulta recuou apenas 8,6% entre 1911 e 1930, o que é bastante revelador da reduzida abrangência e da muito relativa eficácia das campanhas de formação de adultos levadas a cabo durante a I República. Como refere Rui Barbot Costa (1979), uma das raízes da elevada taxa de analfabetismo com que Portugal entrou no século XX está no facto de a obrigatoriedade do ensino primário (legislativamente fixada em 1835) se ter mantido, até muito tarde, como um princípio fixado pela lei cuja aplicação não era socialmente exigida nem institucionalmente vigiada.

encontravam na “valorização do passado” o veículo mais apropriado para “reconstituir e exaltar os traços mais progressivos da fisionomia espiritual da nação e lhe restituir as suas tradições mais gloriosas, libertando-a da prostração em que se encontrava”. Esta profissão de fé na educação vê cristalizados em figuras como a de Camões os referenciais cívicos e formativos sobre os quais se afigurava possível e desejável construir todo um novo edifício cultural, pelo que é de todo em todo consequente com esse programa que se encontrem nas práticas educativas da época documentos e testemunhos desta orientação pedagógica, de cunho ideológico muito marcado. No campo da educação de adultos e no que ao caso particular das universidades populares diz respeito, há que ter em conta os seguintes aspetos:

a) o desenvolvimento do gosto pela leitura surge como uma das principais finalidades do movimento, como é possível averiguar pelo que sucedeu com um dos casos de maior sucesso, o da Universidade Livre para a Educação Popular (1911-1917), em cujo primeiro boletim mensal (datado de dezembro de 1911) se afirma que, com a prossecução dessa finalidade, “evitar-se-á que a nossa literatura, o nosso teatro, a arte, a indústria, o comércio, enfim todas as formas do progresso sejam mal compreendidas no seu valor científico, moral e social” (*apud* Fernandes 1993: 19), um fraseado que deixa bem patentes as dificuldades de acessibilidade e compreensão dos bens culturais por parte do cidadão médio, a quem o conhecimento interessava, mas ao qual “o vício em geral e a taberna em particular” (*apud* Fernandes 1993: 17) serviam de obstáculo;

b) o despertar de sentimentos patrióticos capazes de suscitar uma dinâmica de progresso em Portugal (uma diretiva que não é mais do que uma aplicação política das metáforas arrebatadas que por esse mesmo tempo povoavam a poesia de Mário Beirão e Augusto Casimiro) encontra em Camões uma referência literária, mas sobretudo simbólica, imprescindível, como se depreende do relatório em que se resume a atividade pedagógica desenvolvida pela Universidade Livre para a Educação Popular, o qual, no campo dedicado às publicações produzidas pela instituição, enumera os folhetos contendo as lições, os boletins mensais e “em grande tiragem, um pequeno volume com extractos da obra de Luiz de Camões, que foi distribuído gratuitamente pelo Povo” (*apud* Fernandes 1993: 124).

No domínio da instrução escolar das crianças e dos jovens, o esforço de divulgação da obra de Camões que a educação republicana tão prontamente anexou ao seu projeto democratizador consubstanciou-se sobretudo na publicação de edições integrais d’*Os Lusíadas* acompanhadas de **paráfrases** e de aparato crítico que tornasse viável o contacto com o texto na escola. Entre estas edições contam-se *Os Lusíadas para as escolas e para o povo*, publicados ainda nos anos finais da monarquia (1907-1908) contendo paráfrases, notas e vocabulário de José Agostinho, autor também do prefácio que, mobilizando já a tópica da modéstia que mais tarde configurará a justificação autoral da escrita de versões adaptadas, deixa bem claros os intuitos de divulgação, educação cívica,

elevação patriótica e vulgarização da cultura que justificavam, no início do século XX, edições não eruditas da epopeia de Camões:

(...) é nosso intento colaborar assim na tão urgente como desprezada educação cívica dos portugueses. Preferimos esta tarefa de tornar acessível *Os Lusíadas* aos espíritos menos cultos, a darmos a mais cuidada e amorável tradução das epopeias estranhas, se tanto pudéssemos. É que *Os Lusíadas* são como que o Evangelho cívico de Portugal. Lê-los, entendendo-os, é amar a Pátria, mas na maior amplitude desse amor, porque é compreender como esta Pátria é gloriosa família da pátria das pátrias – da Humanidade.<sup>20</sup>

Outra edição que fez emparceirar o texto original d’*Os Lusíadas* com uma paráfrase de todas as estâncias do poema foi publicada em 1921 (já em plena I República, portanto) por Campos Monteiro, também expressamente destinada ao uso escolar. A política de democratização e educação cultural e cívica por intermédio da literatura que anima estas iniciativas editoriais não está, portanto, interessada em substituir *Os Lusíadas* por um texto supletivo da experiência de leitura do original. Em vez disso, o que parece estar em causa, como já tive oportunidade de demonstrar, é o fornecimento de material auxiliar que, sem impedir a fruição estética da matéria sonora e rítmica do texto camoniano, simultaneamente faculte o acesso ao seu conteúdo narrativo e ideológico através de um mesmo suporte físico, segundo critérios que hoje poderíamos aproximar dos que regem uma edição bilingue. É também de ter em conta uma segunda e mais pragmática explicação: a nítida e explícita colagem destas edições às modalidades de leitura d’*Os Lusíadas* então postas em prática nas escolas dos vários níveis de ensino (inclusive no domínio da formação de adultos) leva-me a crer que elas talvez nunca tenham sido pensadas para uma utilização exterior à escola, em regime de leitura autónoma, sem a supervisão de um professor, o que, limitando a sua propagação ao círculo, nessa época bem restrito, da população que frequentava os liceus e as cooperativas de formação de adultos, mostra que o alcance de democratização e divulgação cultural que movia edições como estas não podia ser mais do que modesto na abrangência e relativamente elitista no que à seleção de público diz respeito<sup>21</sup>.

O alargamento da esfera de ação deste programa de vulgarização d’*Os Lusíadas* junto de leitores menos habilitados vai caber às **adaptações**, a par de outros instrumentos institucionais de

---

<sup>20</sup> José Agostinho, “Prefácio”, in *Os Lusíadas para as escolas e para o povo*, vol. 1 (canto I), Porto, Figueirinhas, 1907, p. 2.

<sup>21</sup> Segundo dados do Gabinete de Estudos e Planeamento do Ministério da Educação reproduzidos em Pacheco (2008: 241), o número de alunos que frequentavam o ensino liceal no ano letivo de 1818/1819 era de 12 625. No que diz respeito à formação de adultos, não estão disponíveis números definitivos, mas os dados existentes permitem concluir do impacto restrito e geograficamente limitado das iniciativas educativas levadas a cabo pelas associações que delas se incumbiam. Se tomarmos o exemplo da Universidade Livre para a Educação Popular, veremos que, no ano letivo de 1913/1914, o número total de inscrições foi de 604, número que, segundo Fernandes (1993: 82), aumentava consideravelmente no caso das atividades que não exigiam inscrição prévia, como as conferências, às quais terão ocorrido, no ano letivo de 1914/1915, 5725 pessoas.

promoção da figura de Camões na escola (biografias, antologias e edições didáticas) e fora dela (sobretudo através de filmes, banda desenhada e alguns textos de intenção literária empenhadamente interessados em funcionar como vias de acesso ao original camoniano<sup>22</sup>). A inacessibilidade imputada ao original vai sendo atestada em crescendo nos paratextos justificativos que acompanham as adaptações, em razão proporcionalmente inversa à competência linguística e literária do público cada vez mais vasto – particularmente em idade – a que progressivamente se vai considerando benéfica a exposição à epopeia. Esta fase decorrerá já sob o signo do Estado Novo, embora tenha como primeiro marco a publicação, em 1930, de *Os Lusíadas de Luís de Camões contados às crianças e lembrados ao povo* de João de Barros, uma figura que exerceu cargos públicos de primeira linha no campo da educação durante a I República e que, retirado da vida política ativa e reconduzido à atividade letiva no Ensino Secundário a partir de 1926<sup>23</sup>, inaugura com esse título uma série de adaptações cuja elaboração comprova uma tomada de consciência por parte de quem, tendo desempenhado cargos de decisão, se vê confrontado com as dificuldades sentidas no trabalho concreto das escolas com a leitura dos textos canónicos e sente a necessidade de elaborar utensílios que permitam superar esses obstáculos sem eliminar o contacto com os objetos culturais que os geravam.

A intensificação dos contornos institucionais do processo de **reprodução do cânone escolar** (dado o aumento registado na produção legislativa para a área da educação) e o **controlo ideológico** do aparelho educativo que caracterizam o regime instaurado em 1926 explicam o aparecimento de instrumentos didáticos diretamente patrocinados pelo sistema, tendo em vista a proliferação de uma leitura d’*Os Lusíadas* em clave nacionalista, que a adaptação de João de Barros propiciava e toda uma utensilagem produzida até 1974 veio acentuar, tornando as escolas num braço musculado da consolidação ideológica do regime e da vigilância necessária à sua imperturbada manutenção. Um dos elementos dessa utensilagem diz respeito à presença de Camões num dos mecanismos mais eficazes de execução do Plano de Educação Popular lançado em 1952 através do decreto-lei n.º 38 968, de 27 de outubro, que veio dar efetiva aplicação a legislação anterior de cumprimento até aí reduzido, sobretudo o decreto-lei n.º 36 147, de 5 de fevereiro de 1947, cujas intenções de alargamento da rede de leitura pública por intermédio das escolas do ensino obrigatório praticamente não tinham passado do papel (cf. Pires 1990: 510 e Melo 2004: 41). Trata-se da

---

<sup>22</sup> Entre estas obras, merece destaque a curiosa “narrativa em prosa-filmada” *Vasco da Gama e Os Lusíadas*, publicada por Eugénio Silva em 1954. Trata-se de um guião para “cinema sem legendas”, uma peça de “literatura cinematográfica” em que se procura extrair o entrecho narrativo da viagem do Gama do contexto literário original, numa tentativa de ensaiar a fruição da obra camoniana segundo o modelo filmico em voga no cinema dirigido ao consumo massificado, centrado na sucessividade e nas peripécias da ação. Consegui-lo implicou, segundo o autor do texto, “traduzir em prosa simples e concisa todas as traições movidas contra o prosseguimento da viagem” (Eugénio Silva, *Vasco da Gama e Os Lusíadas. Narrativa em prosa-filmada*, Famalicão, Minerva, 1954, p. 5, itálico meu).

<sup>23</sup> Durante a vigência da I República, João de Barros assumiu as funções de Diretor-geral da Instrução Pública (de 1910 a 1914), Secretário-geral do Ministério da Instrução Pública (entre 1914 e 1919) e Diretor-geral do Ensino Secundário, entre 1919 e 1926, ano em que voltou ao exercício da docência no Liceu Passos Manuel, em Lisboa, até ao ano de 1941. A publicação da sua adaptação d’*Os Lusíadas* data, pois, deste último período.



“Coleção Educativa”, uma biblioteca popular destinada a apoiar o programa de combate ao analfabetismo adulto e a servir de mecanismo auxiliar de instrução e ilustração dos segmentos culturalmente menos favorecidos da população. Esta coleção, como refere Daniel Melo (2004: 112), “representou o primeiro *corpus* literário oficial sob a ditadura salazarista, atingindo em 1974 aproximadamente 115 títulos de 137 autores”. Camões protagoniza ou surge destacado em três volumes: *Versos de Camões*; *Poesia de ontem e de hoje para o nosso povo ler* (onde constam três poemas das *Rimas*); *Camões*, uma biografia elaborada por Henrique Barrilaro Ruas em íntima associação com uma explicação d’*Os Lusíadas*, para, como se diz na contracapa do livro, se introduzir o “leitor comum numa obra muito distante dos interesses e dos hábitos de todos os dias”. A presença desdobrada de Camões nesta coleção faz sentido dentro da lógica nacionalista com que o regime se apropriou da sua biografia, da sua obra, sobretudo a épica, e do seu mito, transformando-os em conteúdo que alimentou incansavelmente a representação imperialista do país e a propaganda destinada a ancorá-la numa base social e ideológica sólida, que permitisse o prolongamento indefinido do regime e a perpetuação de uma imagem pública da comunidade montada com o propósito de o legitimar<sup>24</sup>. A fixação da especificidade do ser português e da sua superioridade civilizacional e moral encontra n’*Os Lusíadas* um terreno propício a um processo de **mitificação da pátria** capaz de forçar o texto e o respetivo autor a veicularem elementos ideológicos que interessava ao regime propagar através da autoridade reconhecida pelo coletivo à obra épica de Camões. Assim se explica, por exemplo, que Henrique Barrilaro Ruas, no volume da “Coleção Educativa” que dedica a Camões, comente da seguinte forma o passo do canto VII d’*Os Lusíadas* (que cita) em que se descreve o Samorim:

Ao ver este poderoso Rei oriental, Camões recorda a Corte de Lisboa. Lá na sua pátria, as maiores riquezas e solenidades eram para a Casa de Deus. Fora de uma ou outra cerimónia excepcional, a vida do Rei era simples; toda a gente podia falar com ele, mesmo os mais pobres dos seus súbditos. E no seu coração cresce um desejo: cantar esses Reis de Portugal, que, pelos séculos além, tinham combatido à frente do seu povo, tinham defendido a terra, guardado os bons costumes, ajudando todos a melhorar de vida. Aqueles Reis orientais não lhe pareciam ocupados senão com um só cuidado: acumular riqueza. Ao contrário, os

---

<sup>24</sup> O programa em vigor desde 1936 para a disciplina de Português é a esse respeito bem claro nas diretrizes didáticas que apresenta ao professor: “O professor não deverá esquecer que a aula de português é uma das aulas do liceu em que melhor se pode desenvolver o sentimento nacional e a formação moral do aluno; o comentário breve, que é sempre o mais profícuo, feito na presença do aluno, é semente que cai em terreno próprio. O conhecimento, ainda que casual e fragmentário, da nossa terra e da nossa civilização (o continente, as ilhas e as colónias) deve ser ministrado sobretudo através da leitura, por forma a gerar no espírito dos alunos o amor pátrio e o orgulho de ser português” (Programas do ensino liceal dispostos no Decreto n.º 27085/1936, de 13 de outubro, publicado no n.º 241/36 do *Diário da República* (I Série), pp. 1245-6). O texto explicita de forma muito categórica o papel cimeiro que cabia à disciplina de Português e aos textos nela lidos e estudados no projeto de consolidação da representação nacionalista e colonialista da identidade cultural portuguesa que o regime impunha às instituições e, por via destas, ao conjunto dos cidadãos.

monarcas portugueses tinham sempre vivido para alguma coisa de mais alto que eles próprios.<sup>25</sup>

A difusão, por via camoniana, da imagem de um Portugal de brandos costumes, conduzido por governantes sensatos, de trato simples e atitude humilde, materialmente desprendidos, reverentes a Deus e ciosos do destino do seu povo, vazada em textos como este, de grande circulação<sup>26</sup> e de larga penetração na comunidade graças ao patrocínio institucional direto de que beneficiavam, atravessou as escolas de todo o país por força da ação unificadora exercida pela tutela através de instrumentos como o livro único, o Plano de Educação Popular lançado em 1952, o programa de apetrechamento das escolas primárias com bibliotecas iniciado em 1954<sup>27</sup>, a criação das bibliotecas itinerantes do Serviço Nacional de Informação (que percorreram o país entre 1945 e 1949)<sup>28</sup> e da Fundação Calouste Gulbenkian e o apoio a publicações consentâneas com as posições culturais e ideológicas do regime. Entre estas pontuavam *Aventuras do Trinca-Fortes. Pequena história de Camões e do seu poema* de Adolfo Simões Müller (volume III da coleção “Gente grande para gente pequena” editado pela primeira vez em 1946 e que atingiria em 1973 a sua sétima edição) e a já mencionada adaptação d’*Os Lusíadas* feita por João de Barros, que conheceu grande fortuna nesta época: o relatório da atividade das bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian durante o ano de 1962 refere que, no âmbito da “leitura para adolescentes”, esta adaptação foi o livro mais solicitado pelos leitores, com um total de 7236 requisições (bem destacado à frente do segundo lugar, o *Robin dos Bosques* de Leyguarda Ferreira, com cerca de 1300 requisições a menos)<sup>29</sup>.

A **eficácia ideológica** do regime na gestão simultânea do programa da alfabetização da população portuguesa e da disseminação da imagem de Portugal (em *amplificatio* colonialista) conseguida com este tipo de instrumentos de representação simbólica garantiu a obtenção de resultados culturais nos dois campos. A instrumentação pedagógica e cultural que permitiu a quase

---

<sup>25</sup> Henrique Barrilero Ruas, *Camões*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional / Direção-geral da Educação Permanente, 1973, p. 111.

<sup>26</sup> Refira-se, a título ilustrativo, que a primeira edição deste volume (o 103.º da “Coleção Educativa”) teve uma tiragem de vinte mil exemplares.

<sup>27</sup> Cf. *O problema do analfabetismo. Exposição feita por S. Ex.ª o Subsecretário de Estado da Educação Nacional, Dr. Henrique Veiga de Macedo, na conferência de imprensa e rádio realizada, no Ministério da Educação Nacional, em 4 e 5 de novembro de 1953*, Lisboa, Campanha Nacional de Educação de Adultos, 1954, pp. 35-36. Veja-se ainda Rui Barbot Costa (1979: 161).

<sup>28</sup> Como refere Daniel Melo (2004: 151), estas bibliotecas criadas por António Ferro “tinham por missão familiarizar as populações rurais com as grandes figuras nacionais e os grandes problemas da cultura nacional”, utilizando para tal um catálogo com cerca de trezentos títulos em muito coincidente com o *corpus* que servia de base aos planos de alfabetização de adultos e às bibliotecas das escolas primárias.

<sup>29</sup> No mesmo ano, a biografia de Camões de Adolfo Simões Müller liderava as preferências de leitura da lista “Informação para crianças”. Este relatório testemunha, de forma clara, o interesse (ou a recomendação adulta) que rodeava as adaptações de clássicos da literatura portuguesa para crianças, visto que as preferências dos leitores de obras da secção “Informação para adolescentes” iam para duas adaptações integradas na mesma coleção da Editora Sá da Costa a que pertencia o volume de João de Barros: a *Crónica do Condestável de Portugal*, na versão de Jaime Cortesão, e a *História trágico-marítima*, adaptada por António Sérgio (com 4203 e 3637 requisições, respetivamente).

duplicação, entre 1930 e 1970, da população alfabetizada (cf. Melo 2004: 68) serviu, ao mesmo tempo e de forma muito expedita, para aprofundar os alicerces simbólicos e sociais do nacionalismo. E o sistema revelava-se de tal forma produtivo que não reunia apenas textos de autores afetos ao regime, mas integrava também (segundo um eficaz processo de assimilação e neutralização) autores a ele exteriores, desde que a escolha se justificasse pelo interesse temático ou pela inocuidade ideológica dos textos (cf. Melo 2004: 160). Assim se explica que a mediação escolar d’*Os Lusíadas* no ensino liceal tenha, durante anos, estado confiada a uma adaptação elaborada por António Sérgio, integrada na coleção “Clássicos do estudante” da Editora Sá da Costa, exatamente a mesma que publicava o texto de João de Barros dirigido aos leitores mais novos. O trabalho de António Sérgio, editado pela primeira vez em 1940, era expressamente dirigido aos alunos dos cursos liceais, como o comprovam as referências concretas a aprendizagens anteriores<sup>30</sup>, o que é indicativo de que, mesmo entre alunos com experiência de leitura e possuidores de algumas ferramentas de compreensão e interpretação literária, o acesso à epopeia camoniana continuava a não se fazer sem dificuldades, optando o adaptador por uma estratégia recomendada pelos programas de Português em vigor no ensino liceal desde 1936<sup>31</sup> e replicada em várias versões do poema publicadas mais tarde (como a de Hernâni Cidade, de 1972, e a de Couto Viana, de 1980): a inserção das oitavas indicadas nos programas num resumo em prosa do poema camoniano.

O lançamento de uma segunda edição da adaptação de António Sérgio em 1976, trinta e seis anos após o seu aparecimento, é demonstrativo da neutralidade ideológica da abordagem seguida pelo autor, mas é talvez mais significativo por ocorrer já no pós-25 de abril, em plena fase de expansão do Ensino Secundário e de massificação da escola. A reedição do texto de António Sérgio, com ortografia atualizada e em grande tiragem, sinaliza claramente a entrada numa nova fase da adaptação d’*Os Lusíadas*, em que se acentua a íntima articulação com o trabalho de leitura da epopeia camoniana na escola e em que se diversificam as modalidades de transformação do texto, tendo em vista a facilitação do acesso ao seu conteúdo por parte do número crescente de alunos que passou a frequentar os níveis de ensino não obrigatórios e para cuja formação a escola continuava, naturalmente, a propor a leitura dos clássicos como forma de construir o “conhecimento dos homens” e de “entender os outros e o país”, como se diz na contracapa desta reedição.

A escola democrática e inclusiva coloca a si mesma um desafio de consideráveis dimensões, ao perseverar, no campo da leitura, num cânone que não abdica de um conjunto de textos a que estão matricialmente reconhecidas funções agregadoras e de identificação do indivíduo com a

---

<sup>30</sup> Na p. 10, por exemplo, António Sérgio explica aos alunos/leitores o conceito de “Renascimento”, invocando os conhecimentos por eles adquiridos na disciplina de História durante o 5.º ano (atual 9.º ano de escolaridade).

<sup>31</sup> Cf. Decreto n.º 27085/1936, de 13 de outubro, publicado no n.º 241/36 do *Diário da República* (I Série), p. 1245: “A coletânea deve preferentemente ser constituída por trechos extraídos de obras literárias, convenientemente adaptadas, quando, pela forma ou conteúdo, excedam as possibilidades de compreensão dos alunos. Quando parecer necessário, pode cada trecho do livro ser antecedido de quaisquer indicações que o relacionem com as partes precedentes, para que o sentido da continuidade se não quebre”.

comunidade – no qual *Os Lusíadas* ocupam o lugar de topo – perante as modificações de contexto que o alargamento da escolaridade obrigatória e o crescimento da rede escolar ocasionaram, acompanhando a rápida transformação da face social e cultural do país após a revolução de 1974. No que ao texto em pauta diz respeito, o alargamento da base social abarcada pelos anos curriculares em que o estudo d’*Os Lusíadas* ocorre (sobretudo o 9.º ano de escolaridade, obrigatório a partir de 1986) traz à escola a responsabilidade de ensinar a epopeia camoniana a segmentos da população que até aí só a conheceriam pelo nome<sup>32</sup>, acentuando ainda mais o fenómeno de **restrição** do contacto com o texto camoniano ao espaço escolar. Grande parte da nova população discente era oriunda de famílias sem hábitos de leitura e com acesso muito limitado a bens culturais como os livros, o que fez com que, num curto espaço de tempo, *Os Lusíadas* vissem o seu espaço de receção mais do que nunca acantonado ao ambiente escolar. O inegável benefício democrático que foi o crescimento súbito da esfera de interação direta com o texto camoniano teve como reverso, não necessariamente negativo, a imposição de uma configuração exclusivamente escolar à leitura do texto, o que o remeteu à pesada condição de “livro que (quase) só se lê na escola” e tendo por base uma motivação sobretudo simbólica, de apreensão não imediata e aparentemente insubstancial para a maioria dos frequentadores do 9.º ano de escolaridade.

A especificidade deste novo contexto social em que a escola se viu envolvida implicou, no caso da leitura d’*Os Lusíadas*, o agravamento da necessidade de instrumentos de **mediação pedagógica** do texto, a que o crescimento coetâneo da rede livreira e do mercado editorial respondeu de forma célere mediante a publicação de sebatas, textos de apoio, guiões didáticos, fichas de leitura e, em maior caudal do que alguma vez até aqui, adaptações destinadas aos leitores em idade escolar. Após um primeiro impulso sentido no ano camoniano de 1980, em que vieram a lume duas diferentes adaptações, a de António Manuel Couto Viana e a de Adolfo Simões Müller, o ritmo de publicação deste tipo de obras estabilizou-se e adquiriu uma considerável regularidade, se tivermos em conta que entre 1983 e 2013 foram postas à venda (somando-se às reedições de várias das já existentes) mais de uma dezena de diferentes versões infantis ou juvenis do poema camoniano, das quais algumas conheceram uma fortuna quase imediata e foram sucessivamente republicadas, com destaque para a de Amélia Pinto Pais, lançada em 1995 e logo submetida a uma reedição comemorativa em 1998, a propósito da Exposição Internacional de Lisboa.

A acentuação da necessidade institucional de adaptações d’*Os Lusíadas* e a multiplicação das respostas editoriais a essa necessidade marcam esta última fase do processo de mediação da epopeia camoniana junto dos leitores mais novos, para a maioria dos quais o sucessivo alargamento do anel que define a obrigatoriedade de frequência da escola implicou uma modificação do relacionamento mantido com o texto: de símbolo identitário e nacional cujo conhecimento era

---

<sup>32</sup> Como atesta um relatório elaborado em 1962 por um inspetor da atividade das bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian (citado por Daniel Melo 2004: 328) em que se transcreve o testemunho de um encarregado de serviço que apontava *Os Lusíadas* como o livro que os leitores mais pediam por ser o único de que tinham ouvido falar.

formalmente recomendado a todos mas efetivamente obtido por poucos a obra que ocupa um lugar irreduzível na *reading list* imposta à generalidade dos cidadãos que cumprem a escolaridade mínima. Este processo desenrolou-se à volta de um texto cuja situação canónica não sofreu alterações sensíveis, mas que viu profundamente modificada a composição social, cultural e até étnica da população escolar para quem o seu conhecimento se tornou obrigatório e para quem essa situação canónica se revestirá, portanto, de um significado muito diverso do de épocas anteriores. A resposta do sistema escolar a esta profunda modificação traduziu-se, ao nível dos programas escolares, em duas medidas fundamentais: (i) o aligeiramento quantitativo da antologia d’*Os Lusíadas* prevista no *curriculum*, mediante uma considerável redução do número de estâncias a submeter a atividades de leitura orientada, uma tendência só invertida em 2012 com a definição de novas metas curriculares para a disciplina de Português no Ensino Básico<sup>33</sup>; (ii) a legitimação do recurso a estratégias de mediação do original, mediante a recomendação explícita da leitura de adaptações da epopeia camoniana expressamente elaboradas a pensar nos leitores mais jovens<sup>34</sup>. Esta segunda medida figurou no texto dos programas pela primeira vez em 1991, com a recomendação da leitura da adaptação de João de Barros por parte dos alunos do 8.º ano de escolaridade como estratégia de preparação do contacto com o texto original no ano curricular seguinte, o que se tornou uma prática recorrente nas escolas, como o comprova o sucesso editorial que a obra conheceu desde então até aos nossos dias, explicada também pela sua presença num instrumento institucional de promoção da leitura literária ao qual foi reconhecida grande autoridade nas escolas logo a partir da sua divulgação: as listas de textos para leitura orientada na sala de aula propostas pelo Plano Nacional de Leitura. O documento que fixa as metas curriculares para o ensino do Português apresentado em 2012 (em articulação com o novo programa da disciplina já homologado e em fase de generalização) deixou de contemplar essa recomendação (embora continue, para outras obras, a sugerir adaptações coevas, elaboradas por autores como Aquilino Ribeiro e António Sérgio), substituindo-a por uma das mais recentes versões d’*Os Lusíadas* para leitores jovens chegadas ao mercado: a de Vasco Graça Moura, de 2012.

---

<sup>33</sup> Tendo por referência o quadro comparativo disponível em Duarte (2005: 363), verificamos que, entre o programa de 1954 e o documento de 2012, o número de estâncias cuja leitura é recomendada pelo programa passou de 233 para 133 (uma redução de cerca de 43%). A situação de 2012 representa já uma inversão da tendência que se afirmou nos dois programas implementados já depois de 1974: o programa de 1980 previa a leitura de 178 estâncias e o de 1991 indicava para leitura orientada uma seleção de 119 estâncias. Comentando de forma sucinta os critérios utilizados nas escolhas definidas por cada programa, Duarte (2005: 364) salienta a progressiva perda de importância do plano da História de Portugal, cuja preponderância no programa de 1954 servia sobretudo “intuitos de propaganda ideológica”, e a afirmação do lugar ocupado por trechos que evidenciam os valores intemporais do poema. Parece-me ser também esse o sentido do reforço quantitativo da presença d’*Os Lusíadas* no programa proposto pelo documento orientador de 2012. Em relação ao programa de 1991, o que se verifica, para além de acertos na delimitação narrativa dos trechos dos cantos I a VI já previstos nesse programa, é a reposição de oitavas do canto IX e X a partir de cuja leitura é possível discutir o significado global do poema e a manifestação dos valores que o texto convoca para a definição de Portugal como comunidade dotada de uma História e de uma identidade de que o poema se apresenta como concentrado literário.

<sup>34</sup> Uma medida que implica uma tomada de posição política sobre o assunto, tendo em conta que são vários os autores que, como Alga Marina Elizagaray (apud Medina Padilla 1989: 527), Marc Soriano (2002: 31) e Rui Barbot Costa (1979: 86), levantam sérias dúvidas acerca do valor literário e da eficácia pedagógica deste tipo de edições, acusando-as de criar nos seus leitores hábitos de passividade e resistência aos textos originais.

O atual momento pedagógico d'*Os Lusíadas* não pode equacionar-se sem que seja tido em conta o ambiente de ensino e de aprendizagem do texto literário que lhe é proporcionado na escola portuguesa de hoje, caracterizada pela instabilidade do *currículum*, sujeito a sucessivos ajustes e reconfigurações, pela dificuldade em encontrar lugar para os saberes tradicionais num sistema cada vez mais regulado por metas transnacionais e mais planificado para dar resposta a competências funcionais do que para proporcionar a aquisição de conteúdos substantivos, numa lógica utilitária que não lida facilmente com o lastro humanista de que a escola é um produto direto. Este contexto é propício para que a didática, obrigada – mais do que nunca – pelo aparelho educativo a demonstrar a sua eficácia e a apresentar resultados quantificados, lance mão de todos os instrumentos que lhe permitam a realização do **desígnio democrático** que suporta institucionalmente a escola de hoje: fazer com que todos possam aprender tudo o que é julgado necessário à realização do indivíduo como cidadão e como pessoa. Visto que tal programa continua a incluir, no caso português, *Os Lusíadas*, faz todo o sentido entender a adaptação como um recurso imposto pelo contexto atual (o que abarca o funcionamento do sistema, as características da população escolar e a natureza dos procedimentos de leitura previstos no *currículum*) face à **resiliência** dos motivos que continuam a justificar uma presença do poema em lugar destacado do cânone escolar, à cabeça dos quais está certamente o de funcionar como uma espécie de fivela simbólica que mantém preso o cinto imaginário que todos nós fazemos passar em torno de Portugal quando tentamos pensá-lo e delimitá-lo como comunidade. A escola tem sabido ler *Os Lusíadas* segundo a clave mental e cultural de cada época, encontrando nos seus versos o conforto seguro e fiável das palavras intemporais que parecem adaptar-se naturalmente a cada situação. Não é de admirar, por exemplo, que, por ocasião do 4.º centenário da morte de Camões, em 1980, a então Secretária de Estado da Comunicação Social tenha enviado às escolas uma pequena antologia comemorativa intitulada “Natureza e pátria em Camões”, cuja seleção de estâncias poderia ter servido a uma qualquer iniciativa semelhante no tempo do Estado Novo. Nesta antologia, porém, a consciência da pequenez pós-colonial (a que se alude na nota introdutória redigida por Mário Braga) obriga ao redimensionamento e à reinvenção da noção de pátria num registo não imperialista, de recentramento nas “virtudes lusíadas”, que a epopeia camoniana é convocada para ilustrar. E aparentemente desempenha essa tarefa com a mesma irrepreensível competência com que suportava o discurso institucional do tempo em que a lógica imperial era dominante e recolhia justificação objetiva na geografia do país. Esta **adaptabilidade** do texto camoniano ao seu contexto de leitura, mais do que servir para sustentar o seu reconhecimento como clássico e como peça estrutural do cânone literário português, parece dotada de força suficiente para contaminar os produtos que dele derivam, desde que sobre estes recaia, naturalmente, o indispensável beneplácito dos detentores do poder simbólico na comunidade. Se pensarmos no caso do texto de João de Barros, facilmente concluiremos que só a conjugação destes dois fatores – uma certa capacidade de transubstanciação

própria do clássico, no entendimento que dele tem Fortini (1989: 301), ao preconizar a traductibilidade como um dos seus traços distintivos, e a preservação das funções simbólicas e agregadoras que garantem o favor das instituições – permite explicar que uma adaptação d’*Os Lusíadas* publicada pela primeira vez em 1930, imbuída do idealismo patriótico que caracterizou o projeto cívico da I República, depois associada – por conformidade ideológica do seu conteúdo – ao plano pedagógico do Estado Novo, sob cuja égide conheceu uma fortuna considerável, tenha sido ainda distinguida como obra destinada a leitura orientada no programa da disciplina de Português homologado em 1991, numa fase já avançada do processo de massificação escolar e perante um contexto político em tudo diverso dos que o texto em causa presenciara durante oitenta anos de percurso em terreno escolar. A assombrosa fortuna editorial daí advinda (com reedições sucessivas em que o texto permaneceu incólume a transformações a que até as ilustrações originais de Martins Barata sucumbiram, substituídas em 2009 por imagens de traço mais moderno fixadas por André Letria), o patrocínio direto oferecido em 1972 pela Comissão Executiva das Comemorações do IV Centenário da Publicação d’*Os Lusíadas* e a permanência em lugar de destaque no programa da disciplina de Português até 2011 são marcos de uma trajetória à partida inesperada para um produto deste género.

## 2. Caracterização das modalidades textuais de adaptação d’*Os Lusíadas*

Tendo em conta o exemplo da adaptação de João de Barros, parece-me que faz todo o sentido e reveste-se de toda a legitimidade indagar do funcionamento interno e das opções de hipertextualização tomadas pelas versões d’*Os Lusíadas*, não só por servirem de veículo a um texto ao qual é reconhecido um estatuto ímpar na literatura portuguesa e na representação que dela é transmitida pela escola, mas também porque a sua análise, tendo sempre por referência o original, se pode constituir como um instrumento único para a deteção da valia pedagógica deste tipo de textos e pode fornecer elementos preciosos para o isolamento dos procedimentos que asseguram hoje a projeção do clássico e para a descrição das condições em que essa projeção se afigura possível num quadro social e cultural recheado de obstáculos. A resposta da adaptação, ao trazer para o campo da leitura escolar o material e a postura que autores como Louise Rosenblatt (1976: 93) entendem como adversários quase imbatíveis da receção da literatura por parte dos mais novos (como a imagem, a redação simples e os referentes contemporâneos dos *media*) constitui uma via cuja operatividade é reconhecida por muitos jovens e por responsáveis pelo ensino e pelas leituras que lhes são propostas. Identificar e perceber como funcionam os mecanismos de mediação de um clássico como *Os Lusíadas* poderá constituir um exercício esclarecedor dos processos de **transposição textual** envolvidos e, sobretudo, revelador da sua eficácia (ou não) na captação de

público e da natureza do serviço prestado à obra original, sem a qual nada do que está em causa se justificaria.

Com que autonomia textual funciona uma adaptação d'*Os Lusíadas*? Como se constrói a sua textualidade particular a partir de um tecido discursivo tão denso e complexo como o do poema camoniano? Como se legitima enquanto texto perante o original e perante o conjunto já vasto e multiforme das adaptações que a precederam? Responder a estas perguntas implica olhar para o *corpus* delimitado à partida e, tendo por base os instrumentos de análise desenhados no final do capítulo anterior, recolher dados que permitam rastrear as regularidades e as idiossincrasias de textos que, movidos por uma intencionalidade comum, não deixam de ser também manifestações particulares da infinita traductibilidade de um clássico como a epopeia de Camões.

Cruzar o percurso histórico e editorial de adaptações d'*Os Lusíadas* que acabei de desenhar com o modelo de caracterização teórica das adaptações de clássicos enquanto modalidade discursiva (para)literária que propus no final do terceiro capítulo (Figura 1) parece-me um ponto de partida possível para encontrar um esboço de resposta para as questões levantadas no parágrafo anterior. Mediante esse procedimento será possível verificar como se distribuem as opções tomadas pelos adaptadores d'*Os Lusíadas* pelas categorias discursivas que isolei (inventariando as mais recorrentes e mais férteis, bem como as razões que estarão por detrás da preferência dos autores) e, paralelamente, encontrar no contexto histórico, cultural e educativo de cada publicação motivos que suportem essa distribuição e a frequência relativa de cada uma das categorias propostas nesta análise. Partindo do levantamento e do exame dos dispositivos discursivos mobilizados pelas adaptações que constam do *corpus*, proponho a seguinte arrumação sumária dos textos pelas categorias definidas no primeiro instrumento caracterizador, que é, para todos os efeitos, o mais abrangente e suscetível de repartir o conteúdo do *corpus* por um suporte crítico e analítico capaz de sustentar o percurso que é minha intenção fazer:



Natureza técnica da transposição	Estratégia de transposição		Presença de imagem
<b>Intermediação</b>  Transposição total do original e sua substituição integral por um novo produto discursivo	Nexos exclusivamente hipertextual com o clássico que serve de ponto de partida à adaptação: <b>Barros (1930), Grande (1998)</b>		Imagem inexistente ou restringida a uma localização paratextual (capa, contracapa, títulos de capítulos, marca de água,...): <b>Barros (1930), Sérgio (1940), Cidade (1972), Grande (1998), Honrado (2002), Moura (2012)</b>
	Nexos predominantemente hipertextual com o clássico e presença subsidiária de um nexo metatextual: <b>Honrado (2008)</b>		
<b>Remediação</b>  Transposição parcial do original e sua preservação, também parcial, num novo produto discursivo	Encaixe de citações do original numa nova matriz discursiva e literária  (neste caso, adaptação em prosa de um original em verso)	Nexos exclusivamente hipertextual com o clássico que serve de ponto de partida à adaptação: <b>Viana (1980), Magalhães (s/d)</b>	Presença de imagem no texto com função ilustrativa (como elemento exógeno ao discurso):  <b>Viana (1980), Müller (1980), Magalhães (s/d), Pais (1995), Alegre (2007), Leitão (2007), Honrado (2008), Letria (2009), Peixoto (2013)</b>
		Nexos predominantemente hipertextual com o clássico e presença subsidiária de um nexo metatextual: <b>Sérgio (1940), Cidade (1972), Müller (1980), Pais (1995), Honrado (2002), Alegre (2007), Leitão (2007), Letria (2009), Peixoto (2013)</b>	
	Manutenção da matriz discursiva e literária do original  (neste caso, manutenção da forma versificada do original)	Nexos exclusivamente hipertextual com o clássico que serve de ponto de partida à adaptação: <b>Ruy (1983)</b>	Presença de imagem no texto com função narrativa (como elemento endógeno ao discurso):  <b>Ruy (1983)</b>
		Nexos predominantemente hipertextual com o clássico e presença subsidiária de um nexo metatextual: <b>Moura (2012)</b>	

Figura 1. *Distribuição dos textos do corpus pela tipologia de transposições*

Uma primeira e superficial observação do *corpus* permite desde já adiantar quatro factos que tratarei posteriormente de esmiuçar:

a) pelo menos no caso d’*Os Lusíadas*, a organização proposta para as modalidades discursivas assumidas pela adaptação (segundo o quadro constante da Figura 1) corresponde *grosso modo* à sucessão diacrónica do seu aparecimento no mercado, o que significa que a uma tendência inicial para *intermediar* o texto original (substituindo-o integralmente por um novo produto discursivo) sucedeu a preferência por práticas de *remediação* (isto, de transposição apenas parcial, mediante a preservação de trechos – de extensão crescente – do poema);

b) há uma nítida preferência dos adaptadores pelas modalidades de remediação em que se procede ao encaixe de blocos textuais do original num novo *continuum* discursivo – neste caso a substituição do verso pela prosa –, que é a estratégia de transposição que está na base de dois terços dos textos contidos no *corpus* analisado;

c) é muito reduzido o número de adaptações em que o nexo discursivo com o original é de natureza exclusivamente hipertextual, o que, se perspetivado diacronicamente, desenha uma tendência crescente para a introdução de elementos metatextuais cuja explicação terá forçosamente

de ser encontrada na associação entre a leitura de adaptações e o trabalho escolar, segundo uma parceria que histórica e institucionalmente se tem vindo a aprofundar, como vimos;

d) verifica-se uma acentuada preferência por modalidades discursivas que integram a imagem com uma função ilustrativa, isto é, fazendo-a conviver ao lado do texto com o objetivo de representar pictoricamente os lances mais marcantes da diegese e os episódios mais conhecidos do poema, sendo que apenas quatro das adaptações do *corpus* prescindem em absoluto da presença de imagem e três a restringem a uma localização paratextual (na abertura ou no fecho dos capítulos), ou seja, de reduzida interação com o texto no ato de leitura.

### 2.1. Modalidades de transposição por intermediação

A primeira das asserções acima efetuadas é sustentada pelo facto de a primeira adaptação d'*Os Lusíadas* a surgir no mercado (a de João de Barros, de 1930) corresponder à categoria de **intermediação** com nexos exclusivamente hipertextual com o original (a primeira da tipologia proposta) e de as últimas representadas no *corpus* (a de Vasco Graça Moura, de 2012, e a de José Luís Peixoto, de 2013) se integrarem na classe das **remediações** que conferem ao original um lugar proeminente: a adaptação de Vasco Graça Moura, preservando a matriz discursiva e literária do original, o verso decassilábico (correspondendo assim à última modalidade prevista na classificação que proponho); a adaptação de José Luís Peixoto, por ser a única que figura numa edição que inclui, na sua imediata sequência, a transcrição integral do original que adapta, segundo um critério de democratização do texto camoniano que parece desconfiar da capacidade supletiva de qualquer gesto adaptativo e aposta numa convivência física entre adaptação e original como forma de facilitar e acicatar a transição da leitura da primeira para a fruição do segundo, ao combiná-los, com a imagem de permeio, num mesmo suporte material.

A primeira adaptação publicada procurou oferecer ao leitor uma versão prosificada, formalmente simplificada, mas, em termos de conteúdo, bastante próxima do original. A simplificação realizada consistiu na preservação do trecho narrativo da epopeia, originando um texto que, como é próprio deste tipo de produtos (cf. Machado 2002: 59), procura apoderar-se do modelo da narrativa de aventuras como forma de corresponder aos interesses do público-alvo. Com esse objetivo é mantida toda a trama respeitante aos acontecimentos da viagem, que incluem peripécias facilmente adaptáveis ao referido modelo, ao mesmo tempo que são eliminados os elementos que poderiam funcionar como ruído numa estrutura narrativa centrada nos marcos da diegese. Entre os elementos de que o adaptador prescindiu por seguir essa estratégia há que destacar: (i) as partes do poema que correspondem ao cumprimento de requisitos do género épico mas não asseguram funções narrativas, como a dedicatória e as invocações presentes nos cantos I, III, VII e X; (ii) todos os momentos reflexivos que se situam no final dos cantos, com exceção da

meditação sobre o conceito de “glória” que encerra o canto VI; (iii) os acontecimentos da intriga dos deuses que desempenhem um papel acessório no desenrolar da viagem ou não sejam imprescindíveis para a compreensão do encadeamento das ações que dela fizeram parte, como sejam a intervenção profética de Júpiter no consílio dos deuses do Olimpo (canto I), a convocação dos deuses marinhos por parte de Tritão para o segundo consílio (canto VI), os trabalhos a que Cupido se dedicava quando Vénus lhe pede colaboração na preparação da Ilha dos Amores (canto IX) e duas das intercessões de Vénus a favor dos portugueses (no canto I e no canto VI); (iv) os acontecimentos da viagem que detêm um lugar acessório ou lateral no entrecho da ação, como o surto de escorbuto (canto V); (v) a interpretação do sentido alegórico da Ilha dos Amores (canto IX). Há ainda que referir os elementos de teor narrativo que, apesar de terem sido preservados, estão presentes no texto de forma ligeira ou muito abreviada, por não serem essenciais ao pendor que o adaptador parece interessado em conferir ao novo texto. Para esse fim o adaptador tomou as seguintes decisões: (i) passar a discurso indireto algumas das falas citadas no original, com destaque para a intervenção de Baco durante o consílio dos deuses marinhos e a prece de Vasco da Gama à Divina Guarda durante a tempestade que se seguiu a esse mesmo consílio (ambas no canto VI); (ii) resumir alguns dos acontecimentos da História de Portugal narrada por Vasco da Gama ao rei de Melinde, sobretudo aqueles que já no original são relatados de forma menos desenvolvida, como os respeitantes aos reinados de D. Sancho I a D. Dinis; (iii) omitir algumas figuras da História de Portugal representadas nas bandeiras que Paulo da Gama descreve ao Catual, nomeadamente Rui Pereira e D. Duarte de Meneses; (iv) neutralizar a carga erótica associada no original aos encontros entre os marinheiros e as ninfas na Ilha dos Amores (transformados numa cândida e breve cerimónia de coroação com flores) e anular os lances narrativos associados às intervenções dos marinheiros Veloso e Leonardo ao avistarem as ninfas que os esperavam.

A natureza exclusivamente hipertextual do trabalho de João de Barros assume, ao longo da história das adaptações d’*Os Lusíadas*, uma posição verdadeiramente singular, cuja explicação passa pelas motivações que presidiram à sua composição. Tratando-se de uma versão que, como assegura o prefácio, se demarca do estudo do texto camoniano levado a cabo, à época, durante o Ensino Secundário, o adaptador está sobretudo interessado em fornecer um instrumento de acesso ao conteúdo do poema em ambiente extra-escolar, prévio à ocorrência desse estudo e, de acordo com o título, extensível a um público adulto não erudito. Esta posição, para além de pressupor um leitor implícito de largo espectro que prenuncia a abrangência de público que, bem mais tarde no século XX, será a motivação principal da *crossover fiction*, está na base da delimitação de um território discursivo que está mais interessado em substituir-se ao original – hipertextualizando-o – do que vertê-lo segundo um regime narrativo que, como será apanágio da maioria das posteriores adaptações, se abre amplamente ao registo metatextual, isto é, do comentário, quase sempre com objetivos de natureza didática ou de esclarecimento do funcionamento literário do texto. A mais

determinante evidência desta posição reside no facto de a versão de João de Barros não mencionar o seu hipertexto no corpo discursivo<sup>35</sup>, apresentando-se antes como alternativa exclusivamente ficcional ao original que vem intermediar. Tal é visível no facto de João de Barros manter intacta a sequência narrativa do poema, limitando-se a eliminar os elementos descritivos, narrativos e digressivos que considera dispensáveis e conservando na ordem primitiva os acontecimentos narrados, em versão mais ou menos resumida, de acordo, sobretudo, com critérios de natureza ideológica, como veremos. A lógica hipertextual da transposição efetuada por João de Barros apenas se suspende, em intervalos espaçados e sempre breves, para a explicitação de referências mitológicas, históricas, geográficas ou científicas preservadas na malha discursiva, o que sucede quando elas se revelam de menos fácil descodificação, à partida, para o leitor a que a adaptação se destina, como se verifica nos seguintes exemplos:

***Os Lusíadas***

No tempo que do Reino a rédea leve,  
João, filho de Pedro, moderava,  
Depois que sossegado e livre o teve  
Do vizinho poder que o molestava,  
Lá na grande Inglaterra, (...)  
(VI, 43: 1-5)

Já chega a Portugal o mensageiro;  
Toda a corte alvoroça a novidade;  
Quisera o Rei sublime ser primeiro,  
Mas não lho sofre a régia Majestade.  
(VI, 51: 1-4)

Bem junto dele, um velho reverente,  
Cos giolhos no chão, de quando em quando  
Lhe dava a verde folha da erva ardente,  
Que a seu costume estava ruminando.  
(VII, 58: 1-4)

Neste centro, pousada dos humanos,  
Que não somente, ousados, se contentam  
De sofrerem da terra firme os danos,  
Mas inda o mar instábil esprimentam, (...)  
(IX, 91: 1-4)

**Versão de João de Barros**

No tempo de D. João I, quando o reino de Portugal já estava sossegado e liberto dos Castelhanos, deuse na Inglaterra...  
(p. 107)

Chegaram as cartas, com a notícia espantosa. E tanta indignação causou entre nós a conduta dos doze ingleses que até o Rei D. João I desejava ir castigá-lo... Mas o Rei é o Rei: - tem de governar o seu povo, e não sai da Pátria quando lhe apetece...  
(p. 109)

Um criado velho e reverente, sempre de joelhos, dava-lhe a cada instante folhas de bétele a mastigar, segundo o costume ali usado. O bétele é uma erva aromática, muito apreciada pelos Índios.  
(p. 125)

A Terra estava imóvel, como dantes se imaginava que ela era.  
(p. 182)

Para além destes momentos de clarificação referencial, o adaptador serve-se, com o mesmo propósito esclarecedor, de estratégias de remissão para momentos anteriores ou posteriores da narrativa (ausentes do original), como forma de enfatizar ou tornar evidentes os nexos lógicos entre os acontecimentos relatados:

<sup>35</sup> Segundo Genette (1982: 12-14), é com base neste aspeto que se pode estabelecer uma fronteira discursiva clara entre hipertexto e comentário (metatexto).

Quando Baco, disfarçado em Mouro, anunciando que os marinheiros de Vasco da Gama viriam à terra muito cedo para buscar água doce, aconselhou o Xequê a matá-los a todos – preparou-se logo este para tão feia ação, e imaginou logo uma cilada. *A cilada surtiu efeito, infelizmente, como ides ver...* (p. 28, itálico meu)

Queria Veloso continuar a heroica narrativa, quando o mestre do navio lhe pediu, e aos seus ouvintes que estivessem alerta... *É que se anunciava já a tempestade que Baco projetara desencadear...* (pp. 112-113, itálico meu)

Uma estratégia de clarificação semelhante a esta no propósito explicativo é a da expansão de certos passos narrativos, mobilizando os procedimentos técnicos elencados por Genette (1982: 364-384). À luz da intencionalidade que determina, acima de qualquer outra, a elaboração de uma adaptação – que é a de esclarecer o texto e torná-lo acessível a um recetor a vários títulos menos habilitado – não é de estranhar a ocorrência de momentos em que o escopo narrativo do original é submetido a uma amplificação que o torne claro e inteligível para públicos como o infantil e o juvenil<sup>36</sup>. Na obra de João de Barros, a ocorrência de amplificações, para além de funcionar como utensílio de clarificação narrativa, como sucede na transposição do momento final da intervenção do Adamastor (em que este se queixa da presença excruciante da ninfa Tétis), em que se desenvolve consideravelmente a forma condensada com que o original camoniano verte o sofrimento torturado do gigante –

#### ***Os Lusíadas***

Enfim, minha grandíssima estatura  
Neste remoto Cabo converteram  
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,  
Me anda Thetis cercando destas águas.  
(V, 59: 5-8)

#### **Versão de João de Barros**

Enfim, a minha grandíssima estatura converteu-se  
neste remoto Cabo. E, para redobrar as minhas  
mágoas, Tétis anda-me sempre cercando,  
transformada em onda. E, como as ondas, que ora  
estão junto da praia, ora dela fogem para o mar alto,  
assim faz a princesa do Oceano: – ora está perto, ora  
longe de mim, nunca se deixando prender, nunca  
ficando tranquila entre os meus braços de pedra...  
(p. 95)

–, Serve sobretudo como mecanismo de textualização (em clave ostensiva) dos fundamentos ideológicos em cuja difusão pública o educador republicano estava empenhado e para cuja propagação e trânsito cívico *Os Lusíadas* se lhe afiguravam, como sugere Manuela de Azevedo (1978: 18), um veículo de funcionalidade dificilmente igualável:

Também para João de Barros, acima dos indivíduos estava o povo e com ele a Pátria. O autor da antologia *O povo na literatura portuguesa* escrevia estas palavras atuais: “Uma

---

<sup>36</sup> É também Genette (1982: 384) quem afirma que, no domínio da transformação textual, as operações de substituição (em cujo âmbito cabem sem dúvida, pela sua natureza hipertextual, as adaptações) implicam a ocorrência simultânea e articulada de processos de supressão e de adição de discurso.

verdade se impõe: a missão providencial do povo no desenrolar dos acontecimentos que nos permitiram viver sempre com honra e dignidade nas mais duras emergências e nas mais difíceis circunstâncias da vida coletiva”. E, apontando Herculano, recordava o seu estudo sobre “Os tumultos de Évora de 1637” e, mais longe, em Camões, *Os Lusíadas*, cujo herói era também para ele o povo inteiro, como o título denuncia.

São vários os momentos em que a transposição de segmentos narrativos do original é aproveitada, mediante processos de extensão discursiva, para a difusão de matéria ideológica oriunda do programa doutrinário da I República, de que resulta um versão d’*Os Lusíadas* que recoloca e catalisa, segundo uma agenda de pensamento que o contexto político da publicação do texto é suficiente para explicar, os elementos ou momentos da epopeia camoniana capazes, em potência, de sustentar a rede discursiva e metafórica que ao nacionalismo e ao patriotismo da época interessava anexar ao tom épico assegurado pelo texto de partida<sup>37</sup>. Em termos práticos, o que o adaptador faz é inflacionar, mesmo em termos quantitativos, o peso discursivo de uma série de segmentos narrativos, selecionados de acordo com a capacidade que revelem para admitir e suportar o acréscimo de carga ideológica em que essa inflação consiste:

#### ***Os Lusíadas***

As ondas navegavam do Oriente,  
Já nos mares da Índia, e enxergavam  
Os tálamos do Sol, que nasce ardente:  
Já quase seus desejos se acabavam.  
Mas o mau de Tioneu, que na alma sente  
As venturas que então se aparelhavam  
À gente lusitana, delas dina,  
Arde, morre, blasfema e desatina.  
(VI, 6)

Olha que dezesete Lusitanos,  
Neste outeiro subidos, se defendem,  
Fortes, de quatrocentos Castelhanos,  
Que em derredor, pelos tomar, se estendem;  
Porém logo sentiram, com seus danos,  
Que não só se defendem, mas ofendem.  
Digno feito de ser, no mundo, eterno,  
Grande no tempo antigo e no moderno!

Sabe-se antigamente que trezentos  
Já contra mil romanos pelejaram,  
No tempo que os viris atrevimentos  
De Viriato tanto se ilustraram,  
E deles alcançando vencimentos  
Memoráveis, de herança nos deixaram  
Que os muitos por ser poucos não temamos;  
O que depois mil vezes amostramos.

#### **Versão de João de Barros**

Lá se encaminhou a frota para o sonhado Oriente,  
onde nasce o ardente Sol... Breve chegaria ao termo  
da sua derrota, e então Portugal inteiro teria  
conquistado uma nova e imortal glória! Baco – o  
terrível Baco – não dormia, porém. Vendo os  
Portugueses tão próximos da Índia desejada, mais  
uma vez resolve impedir-lhes a passagem por aquele  
Oceano onde navegavam.  
(p. 104, itálico meu)

*Gente de coragem sem fim, que o amor do berço  
natal tornava indomáveis e vitoriosos sempre... Até  
contra exércitos mais numerosos, como aqueles  
dezassete portugueses, que nos outeiros de Almada  
– e mostrou outra bandeira – se defenderam de  
quatrocentos castelhanos, e conseguiram desbaratá-  
los!*

*Grande proeza, digna de patriotas sem medo e sem  
outra paixão que não seja a da sua terra!*

*O Catual estava deslumbrado e convencido já do  
valor e da energia dos Portugueses, da sua lealdade  
e apaixonado amor da Pátria. Não valia a pena  
lutar contra homens de poder tão nobre e forte, que  
todos e tudo venciam e que nenhum perigo  
assustava...*

Paulo da Gama ainda lhe indicou os retratos dos  
dois infantes, D. Pedro e D. Henrique, filhos de D.

<sup>37</sup> Veja-se em Maria Teresa Cortez (2001: 265) a definição dos referenciais necessários para o posicionamento de João de Barros no quadro mental do seu tempo, nomeadamente no nacionalismo e no neo-romantismo que marcaram a passagem do século XIX para o século XX.

Olha cá dous Infantes, Pedro e Henrique,  
(...)  
(VIII, 35-37: 1)

Sinal lhe mostra o Demo, verdadeiro  
De como a nova gente lhe seria  
Jugo perpétuo, eterno cativo,  
Destruição de gente e de valia.  
Vai-se espantado o atónito agoureiro  
Dizer ao Rei (segundo o que entendia)  
Os sinais temerosos que alcançara  
Nas entranhas das vítimas que oulhará.  
(VII, 58: 1-4)

João I.  
(p. 142, itálico meu)

[Os adivinhos ]julgavam poder decifrar o futuro!  
Ora os sinais que eles descobriram no futuro a  
respeito dos portugueses *eram mentirosos*: – *todos  
contrários à lealdade dos nossos navegadores*.  
Anunciavam que eles destruiriam a gente e riqueza  
dos Índios, e ameaçavam estes de perpétuo e feroz  
cativo. O Rei acreditou em tais mentiras e, como  
é natural, encheu-se de terror.  
(p. 144, itálico meu)

A **inflexão nacionalista** a que o texto original é submetido mediante a incrustação de vocabulário amplificador da ideia de pátria e a inclusão de comentários ou ações (como no segundo caso acima citado) vai ao encontro da linha ideológica subjacente a toda a adaptação de João de Barros, cuja dimensão política, de acordo com a caracterização que propus no final do capítulo anterior, corresponde ao que denominei de “**inscrição ideológica ativa**”, pois está em causa um **compromisso** muito nítido com o pensamento cívico do primeiro período republicano, em cujo contexto o adaptador configurou, de acordo com Fernandes (s/d: 124), o seu patriotismo militante e a crença num programa social e cultural que lhe servisse de expressão prática. Esta adaptação é, ao lado da poesia e das obras de intervenção pedagógica da autoria de João de Barros, uma das faces dessa militância, que, neste caso, se apropria d’*Os Lusíadas* para produzir um instrumento de ação cívica e política que curiosamente acabou por ver prolongado o favor institucional que desde cedo o distinguiu muito para além do tempo em que a transmissão de uma mitografia nacionalista de Portugal terá servido como motivo principal para o apoio à difusão da obra. Essa apropriação percorre toda a malha diegética do texto, mas é exercida de forma mais consistente e nítida no relato das sequências que dizem respeito à viagem do Gama ou à História de Portugal, para além de evoluir em crescendo ao longo da versão, que termina com a narrativa da chegada da armada a Lisboa num registo triunfalista e apoteótico que não replica a estratégia demonstrativa adoptada por Camões, que recupera a presença explícita do seu narratário para, endossando-lhe diretamente a sua mensagem final, reforçar a autoridade das suas palavras e justificar a solenidade de tom. João de Barros anula esse tom, optando por uma descrição alongada da entrada das naus na barra e da receção acalorada aos marinheiros que se lhe seguiu, expandindo quantitativa e qualitativamente o texto correspondente do original, parecendo, neste ponto em particular, funcionar *à rebours* do que é suposto, em teoria, numa adaptação: os vv. 5-8 da estância 144 do canto X são vertidos em cinco parágrafos descritivos, dos quais o primeiro funciona como anúncio hiperbolizante, porque retoricamente negado, do conteúdo dos restantes quatro: “Não se descreve o que foi, semanas depois, a chegada dos navegadores a Portugal” (p. 196).

No que diz respeito ao plano da viagem, o elemento narrativo da adaptação que vai servir de veículo ideológico é o herói: Vasco da Gama, enquanto capitão de um conjunto de marinheiros valorizado pelo sucesso da sua aventura, mas também enquanto sinédoque de um coletivo que a leitura política do texto faz coincidir com a nação ou, utilizando a palavra por que João de Barros várias vezes opta, a *grei*. O engrandecimento da figura do Gama torna-se mais notória nas sequências narrativas vividas em Calecute, aproveitadas – num registo marcadamente colonialista – para contrapor a elevação moral dos portugueses à ausência de valores assacada ao *outro*, que compreende, antes de mais, os mouros e, por se deixarem influenciar por estes, os indianos:

Vasco da Gama estava na cidade, esperando que o Samorim dissesse alguma coisa sobre o tratado de aliança e comércio que lhe tinha proposto. O Samorim, porém, já aconselhado pelos seus cobardes ministros, ia demorando, demorando a resposta... O que vale é que Vasco da Gama era mais inteligente do que todos os Mouros e Índios juntos! (p. 147).

O Catual, no entanto, ainda crente nas insídias dos Mouros, e vendo-o [Vasco da Gama] só e confiado, prendeu-o! Imagine-se o desespero do heroico português! (p. 152).

Mas este [o Catual] é que já se não livrou da fama de intrigante e interesseiro, incapaz de compreender a generosidade e grandeza de alma de Vasco da Gama e dos seus fiéis marujos, todos audazes e nobres portugueses... (p. 153).

Nunca ninguém no Mundo cometera façanha tão difícil! Nunca ninguém excedera ou sequer igualara a coragem, o sangue-frio, a tenacidade, a inteligência e a ciência dos marinheiros lusos! Por isso voltavam contentes, a proa dos navios já voltada para o sul, afastando-se cada vez mais da Ásia, para de novo dobrar o Cabo da Boa Esperança, a caminho de Portugal!... No coração dos mareantes nem parecia caber a alegria do seu triunfo, arduamente conquistado entre climas e céus ignotos, em lutas e trabalhos longos, para honra e glória da Pátria que tanto engrandeciam e amavam...

Quando se trata da narrativa da História de Portugal, o influxo nacionalista é exercido na caracterização das figuras que nela se destacaram e que são preservadas por João de Barros na descrição das bandeiras feita por Paulo da Gama e, sobretudo, no relato feito ao rei de Melinde por Vasco da Gama, “orgulhoso”, segundo João de Barros, “por evocar as glórias da sua grei”. Na transposição da narrativa do Gama há, no que à questão do **empenhamento ideológico** diz respeito, que notar os seguintes aspetos: (i) o cuidado em acrescentar o epíteto “pátria portuguesa” à identificação política de Portugal, sobretudo em momentos narrativos em que, no original, apenas é referida a figura do monarca (como sucede a propósito da narrativa do episódio ilustrativo da fidelidade de Egas Moniz, em que o “forte / Príncipe” (III, 33: 1-2) é vertido como “o reino de



Portugal, a Pátria Portuguesa” (p. 55), ou a propósito do relato da entrega da missão da viagem a Vasco da Gama por D. Manuel, em que o sintagma “Rei subido” (IV, 79: 5) é ampliado, na p. 76 do texto de João de Barros, para “minha Pátria e meu soberano”); (ii) a verbalização de elogios ao povo português a propósito do relato de acontecimentos históricos ilustrativos de supostas virtudes da *raça*, mesmo quando tal não está presente no original (como acontece na transposição do início do canto IV, em que, a respeito dos episódios que se seguiram à morte de D. Fernando, se aproveita o tropo mobilizado por Camões – a imagem da tempestade (IV, 1) – para explicitamente enaltecer as nem sempre reconhecidas virtudes lusitanas, uma nota ausente no original); (iii) a modalização e neutralização das vozes críticas à linha económica subjacente à empresa das Descobertas e de que o nacionalismo do século XX, de clara feição imperialista, se assume como herdeiro político, o que é bem visível na transposição do episódio do Velho do Restelo, a quem, na versão de João de Barros, Vasco da Gama acusa diretamente de esquecer o destino marítimo de Portugal e de desvalorizar os valores de honra e perseverança que caracterizam a personalidade do povo português, num momento narrativo em que o texto desta adaptação realiza, de forma muito nítida, os objetivos de “ressurgimento nacional” e de “consciencialização cívica” que eram as finalidades essenciais da pedagogia republicana (Proença 2010: 169-170); (iv) a afirmação de uma indiscutível excecionalidade dos portugueses enquanto comunidade e enquanto indivíduos, visível, por exemplo, na forma como é vertida a transição do episódio de Fernão Veloso para o episódio do Adamastor, que deixa de ser feita por simples contiguidade estrófica (V, 36-37) para estar entremeada por um comentário de Vasco da Gama em que é aludida a forma superior e até ligeira com que os marinheiros portugueses conseguiam superar as grandes adversidades da viagem (“Navegámos cada vez mais por diante, vencendo sempre com boa cara os perigos incessantes que surgiam”, p. 90); (v) a estratégia de colocação dos elogios mais rasgados na boca do *outro* como forma de atribuir imparcialidade à apreciação muito positiva que se faz dos feitos portugueses, o que é sobretudo notório na versão da reação dos ouvintes à narrativa de Vasco da Gama (em que as atitudes de louvor e admiração dos melindanos (V, 90-91) são hiperbolizadas, apresentando-os agora “orgulhosos dos hóspedes que tinham” e impressionados com “a linda História de Portugal, digna de glória eterna e da admiração de todo o Mundo!”, p. 100), reverberada depois na transposição da reação do Catual à descrição dos estandartes feita por Paulo da Gama (uma vez que o sublinhado que Camões faz da curiosidade e do deleite perante o relato (VIII, 43) é transferido, no texto de João de Barros, para a glorificação da superioridade dos portugueses, “cuja aliança e amizade só vantagens trazem a quem as saiba apreciar”, p. 144).

Indicaria em penúltimo lugar, na listagem de recursos mobilizados na adaptação de João de Barros para proceder a uma recomposição, ideologicamente motivada, de momentos fulcrais do poema, a leitura dada à Ilha dos Amores. Não está em causa o facto – compreensível, dada a reduzida faixa etária de uma parte dos leitores a que o texto se destina, as crianças – de o episódio

aparecer muito condensado e desprovido da metaforização erótica dada por Camões à divinização dos marinheiros portugueses que teve lugar na ilha: João de Barros apressa os acontecimentos ao pôr as ninfas a correr ao encontro dos nautas (invertendo o que Camões descreve) e ao transformar o subsequente relacionamento físico numa breve cerimónia de coroação com flores, tendo por sugestão a imagem que encerra, no original, o discurso de Tétis (X, 142: 7-8). Refiro-me antes ao facto de os vários ritos de aprendizagem e de elevação espiritual em que Camões converte o prémio dos marinheiros portugueses (admitidos numa ilha de origem divina onde, para além de se relacionarem carnalmente com as ninfas, têm acesso a uma síntese do conhecimento disponível sobre o espaço – na descrição da máquina ptolomaica do mundo – e sobre o tempo – através das profecias da ninfa e de Tétis) serem convertidos por João de Barros numa espécie de mensagem messiânica de cuja transmissão os portugueses, na qualidade de povo eleito e superior, ficam encarregados. O adaptador amplifica a natureza diferenciadora e gnoseológica do prémio recebido (feito de *aprendizagem*, como se verifica em X, 142: 5), fazendo desse conhecimento adquirido um veículo de afirmação da superioridade dos portugueses sobre todos os outros povos, de justificação para o domínio imperial sobre as nações que *necessitam dos seus ensinamentos* e, finalmente, de elevação dos portugueses à condição de detentores da chave evangélica da redenção moral da humanidade:

Sejam pois os Portugueses honrados e celebrados hoje e sempre, em toda a Terra e por todos os homens de todos os países do Globo – do Globo que tornaram conhecido, ensinando assim as nações e as greis a conhecer-se e a estimar-se mais e melhor! (p 196)

O privilégio de iniciação espiritual e intelectual que, na epopeia camoniana, configura a retribuição merecida pelo sucesso da aventura da viagem adquire, nesta adaptação, estatuto de distintivo étnico e de justificação (que, em pleno século XX, só poderia ser entendida como consequência de uma projeção imperialista da identidade nacional) para o prolongamento da situação histórica que o poema celebra, no original, à luz de pressupostos ideológicos muito diversos dos que norteiam, quase 360 anos depois, a versão de João de Barros. A opção tomada consiste na simplificação e na radicalização do gesto diferenciador e glorificador do herói coletivo que o poema elege, o que se torna ainda evidente no recurso a um último expediente, cuja motivação ideológica é muito nítida. Trata-se da excisão da maioria dos momentos reflexivos colocados nos finais dos cantos, cuja manutenção ou apagamento obedece a um ditame ideológico muito simples: são excluídos da transposição todos os finais de cantos em que a voz do poeta tece comentários negativos ou faz recomendações que têm subjacente uma avaliação negativa da conduta dos portugueses e das suas elites, como sucede com os cantos I, V, VIII, IX e X, ao mesmo tempo que se preservam os momentos em que as apreciações do poeta são elogiosas, como sucede

no final do canto VI e nas estâncias 2 a 14 do canto VII, vertidos de forma a funcionarem como panegírico aberto e manifesto do herói do poema em que são descritos os traços da personalidade coletiva a que interessa dar relevo na circunstância política que justifica a publicação da adaptação e o programa político que nela transparece: o desprezo por “molezas e preguiças”, o repúdio das “falsas honras e dinheiro sem virtude”, a conquista de “fama e glória próprias” (p. 120), a “audácia” e o “espírito empreendedor”.

Em termos discursivos, ao conjunto das adaptações em que se integra o texto de João de Barros pertencem ainda a versão em prosa proposta por A. Campo Grande e a versão infantil de Alexandre Honrado publicada em 2008, com o título *Os Lusíadas para os mais pequenos*: consistem, tal como o texto de 1930, naquilo que designei por intermediações, ou seja, transposições totais da matéria original que têm como resultado um produto completamente novo. No entanto, em qualquer dos casos, a opção discursiva tomada não assenta em razões de carácter ideológico, que são as que, em termos globais, melhor parecem explicar a estratégia seguida por João de Barros. O que está em causa, no caso da versão de A. Campo Grande, é fornecer um suporte de leitura que decalca o original, mantendo totalmente reconhecível a sua estrutura externa (a divisão em cantos e a quantidade e numeração das estrofes) e apostando na transformação dos elementos que são entendidos como obstáculos à compreensão por parte do público adulto e de reduzido nível de instrução a que explicitamente se destina: a forma versificada, a sintaxe por vezes obscura, o vocabulário erudito e a multiplicidade de referências históricas, geográficas e mitológicas. A combinação destas duas exigências leva à produção de um texto muito próximo de uma paráfrase que cobre a totalidade da massa textual original.

Com efeito, esta adaptação procura oferecer uma experiência de leitura que substitua a leitura do original, reenunciando, em prosa (e, em alguns casos, sugerindo mais do que uma hipótese de transposição), a integralidade da epopeia, preservando *in toto* a sua organização estrófica e toda a malha referencial do texto, que é desmontada no próprio corpo da adaptação ou, nos casos em que tal procedimento ocasionaria uma acumulação excessiva de informação, remetendo a descodificação dos elementos “problemáticos” (distinguidos a negrito no texto) para um glossário que ocupa 44 páginas no final do livro. O texto mune-se, portanto, de uma série de dispositivos de facilitação do acesso ao original, que procura verter da forma mais completa possível, mas com isso construindo um produto algo incharacterístico na sua hibridez, pois, ao mesmo tempo que preserva inteiramente o cabedal de erudição que o original mobiliza (num projeto de cobertura total, por via parafrástica, da matéria épica), obriga o leitor ao exercício simultâneo de dois níveis de leitura (o narrativo e o referencial), o que enfraquece a experiência estética do acesso ao essencial (que é o que justifica a elaboração de adaptações) e acaba por repetir, em prosa, um dos principais entraves que se colocam à fruição do original: a descodificação da grande carga

referencial do texto. Em muitos casos, para tentar esclarecer as alusões históricas, religiosas e literárias, o adaptador vê-se compelido a recorrer a referências nele ausentes e de que não consegue dar conta na sua paráfrase, sob pena de tornar a rede informacional do texto tão densa que a compreensão se tornaria ainda mais complexa do que numa leitura do original. A versão proposta para a estância 140 do canto III é disso um exemplo paradigmático:

***Os Lusíadas***

Do pecado tiveram sempre a pena  
Muitos, que Deus o quis e permitiu:  
Os que foram roubar a bela Helena,  
E com Ápio também Tarquino o viu.  
Pois por quem David santo se condena?  
Ou quem o tribo ilustre destruiu  
De Benjamim? Bem claro no-lo insina  
Por Sarra Faraó, Siquém por Dina.  
(III, 140)

**Versão de A. do Campo Grande**

Porque Deus o quis e permitiu, houve sempre pecadores que foram depois castigados por se terem entregado aos devaneios da luxúria: foi punido Páris pelo rapto de Helena, esposa de Menelau; Sexto Tarquínio por ter violentado Lucrecia; Apio Claudio [*sic*] por raptar Virginia [*sic*]; o santo rei David que se apaixonou por Betsabé, mulher do capitão Urias; e quem exterminou a ilustre tribo [*sic*] de Benjamim, senão as loucuras cometidas pelos habitantes de Guidá por causa de um mulher da tribo [*sic*] de Levi; e o faraó do Egito, por causa de Sara, mulher de Abraão; e Siquem [*sic*] por causa de Dina, filha de Jacó. Tudo isto nos diz que o pecado da luxúria é punido por Deus.  
(p. 62)

A prestação de informações sobre as entidades invocadas por Camões implica a nomeação de novas figuras, o que, para além de fazer crescer em extensão a quantidade de texto necessária para verter a estrofe, duplica as referências (que passam de nove para dezoito) e obriga o leitor a recorrer constantemente ao glossário para as esclarecer, do que resulta uma leitura sincopada e dificilmente bem sucedida do texto transposto, pelo menos numa primeira abordagem. A fidelidade a esta estratégia de transposição acaba por comprometer o objetivo fundamental da existência da adaptação, que é fornecer ao receptor, como se diz na introdução assinada pelo autor, “uma leitura fácil” (p. 8). Este problema de eficácia é agravado pelo extremo descuido na edição e revisão do texto (visível no trecho acima citado), cuja propriedade e correção formais são afetadas por erros frequentes de ortografia, pontuação e sintaxe, com inevitável repercussão na compreensão.

Curiosamente, a terceira adaptação ainda integrável neste conjunto oferece um produto que é, em termos funcionais, o oposto diametral do resultado alcançado por A. do Campo Grande. E essa oposição tem a sua explicação mais natural, novamente, na delimitação do universo de leitores a que o texto vem expressamente dirigido. A menção “A partir dos 5 anos”, ao mesmo tempo que justifica a opção por uma estratégia discursiva de intermediação – não preocupada, portanto, em dar a conhecer a materialidade poética do original –, potencialmente mais simples e desligada da matriz verbal do poema camoniano, explica também a ocorrência de características que invertem a solução de A. do Campo Grande: (*i*) a extrema brevidade, uma condição que se compreende facilmente num

projeto de exposição do assunto d’*Os Lusíadas* a recetores em idade inferior à escolar; (ii) a recusa de uma cobertura exaustiva da matéria textual que lhe serve de ponto de partida, tendo como resultado a mais condensada e mais livre (em termos de fidelidade à matriz original) das adaptações do poema camoniano; (iii) a profusão de imagem, dispensada na adaptação de A. do Campo Grande, mas aqui cumprindo uma função ilustrativa fundamental para a captação do público a que se destina e que, como em muita da literatura infantil, acede ao texto na qualidade de ouvinte e de *observador* da história, mediada por um adulto que a selecionará, em grande medida, pelo valor formativo e cultural que reconhece ao texto original<sup>38</sup>; (iv) a presença de discurso metatextual (inexistente na versão de A. do Campo Grande), indispensável para tecer comentários sobre a natureza do original a um público que o desconhece totalmente: “O seu [de Camões] maior poema chama-se “Os Lusíadas” – a história dos portugueses, os lusos, os da Lusitânia, nome antigo de Portugal”, diz-se de início<sup>39</sup>; “Os Lusíadas, a história dos portugueses, como eram sonhados há 500 anos, foi escrita para Sebastião que morreu tão novo que nem teve tempo para conhecer melhor o poeta”, explica-se um pouco mais à frente.

A intenção da proposta de Alexandre Honrado é dupla: lúdica e estética, na medida em que concebe como possível a conversão da epopeia camoniana num produto suficientemente leve e atrativo para funcionar como objeto de fruição por parte do público que seleciona; institucional e pedagógica, porque, mesmo procedendo a uma desterritorialização absoluta e a uma descaracterização radical do texto, não deixa de se sentir inscrita no circuito da pedagogia do clássico e de se estatuir como “primeiro passo” em direção ao conhecimento do original, como veículo de cumprimento de um “dever” para com “o texto de referência de todos os textos portugueses”, segundo se diz na contracapa. Procurando ser “tão útil como sugestiva” na sua forma, esta adaptação de Alexandre Honrado formaliza com o seu público um compromisso ao qual é deixado um terreno criativo relativamente exíguo, o que é aparentemente paradoxal quando consideramos a ampla liberdade que, em teoria, se reconhecera a uma versão tão necessariamente desligada do original. O que torna curta a margem de criação é a celebração explícita de um contrato de escrita de um texto destinado a crianças de 5 anos, mas que quer ser recebido como uma reinstanciação d’*Os Lusíadas*, o que tem consequências nítidas ao nível das soluções encontradas para a reformulação narrativa do original: (i) a opção por um *incipit* de natureza metatextual para enquadrar a génese do poema na biografia do seu autor, seguindo de perto os estereótipos com que a existência de Camões se fixou na cultura popular (a perda de um olho em combate no norte de África e o naufrágio na foz do Mekong); (ii) a recomposição narrativa segundo o modelo do livro de aventuras, aqui reduzido a um esquema rudimentar que inclui um herói individual (apresentado como Vasco da Gama, mas familiarmente reconvocado como Vasco ao longo do texto), uma ação

---

<sup>38</sup> Cf. Pedro Cerrillo e Jaime García Padrino (1990: 106) e Felipe Romero (2007: 91-93).

<sup>39</sup> Esta adaptação foi publicada sem numeração de páginas, o que é prática frequente nas edições para crianças.

que resulta da redução da trama diegética do original às sequências e aos episódios mais suscetíveis de captar a atenção do público, pela presença da mitologia (como o consílio dos deuses do Olimpo), pela sugestão do grotesco ou do monstruoso (como o Adamastor), pela ligação ao universo mágico das princesas e dos cavaleiros (com que se explica a preservação do episódio dos Doze de Inglaterra, convertido numa sequência de quadras de recorte popular) ou pela sucessão de peripécias (como o relato das atribulações vividas pelos portugueses durante a estadia em Calecut), espaços míticos e distantes (a Índia, “um lugar fantástico” de onde se traziam “riquezas, coisas de maravilhar”, ou a Ilha dos Amores, espaço mágico em que se situa um “campo de pedras preciosas – rubis, esmeraldas”) e um tempo recuado, mas que se quer inscrito no plano da realidade histórica, o que justifica a repetida quantificação da medida cronológica que localiza os acontecimentos contados (“há 500 anos”); (iii) a preservação da figura de D. Sebastião como narratário infantil, um “rapazinho”, que funciona, na qualidade de destinatário do poeta, como projeção dos próprios recetores da adaptação, também eles crianças a quem é endereçada a mensagem final de otimismo, versão simplificada da coda do poema original, que modaliza cuidadosamente as notas disfóricas que Camões nela incluiu (“Camões diz a D. Sebastião que Portugal está em crise, mas que, sendo rei e muito jovem, deve confiar no futuro. Uma terra assim, onde o mar começa, não merece ficar a chorar e deve crescer, tornar-se maior do que o mar, todos os dias”); (iv) a reorganização dos acontecimentos da história numa ordem alternativa que, não tendo como propósito definitivo a recomposição das ações segundo a lógica da diegese – o que poderia consistir num dos caminhos de facilitação da matéria narrativa de uma epopeia com uma estrutura temporal tão complexa como *Os Lusíadas* –, antes procede de acordo com a prática de interferência que Mieke Bal (2009: 76) imputa à generalidade das adaptações e que, neste caso, se resume a uma aproximação da ordem da história à cronologia sequencial da *fábula* (anulando o efeito *in medias res*, por exemplo) e à recolocação dos episódios numa sequência diferente da primitiva (a intervenção das ninfas na costa de Quíloa antes do consílio dos deuses do Olimpo ou a referência à tempestade antes do relato do episódio dos Doze de Inglaterra); (v) redução drástica do número de personagens e figuras históricas invocadas, mediante a elisão das que desempenham um papel secundário na aventura da viagem (como Paulo da Gama ou Veloso) e da quase totalidade das que desfilam nas duas narrativas da história de Portugal (das quais apenas é destacado Nuno Álvares Pereira), recursos a que acresce ainda a fusão de personagens, patente na conceção da figura do Samorim, que, nesta adaptação, concentra em si ações que o original atribui ao Catual (como a ida a bordo, por exemplo)<sup>40</sup>; (vi) a utilização de linguagem infantil, visível na opção pela mobilização de fórmulas que ligam o texto ao universo narrativo a que as crianças estão habituadas (“Era uma vez”, “esta história está a acabar”) e por um estilo de escrita que de algum modo encena a leitura interpelativa,

---

<sup>40</sup> É curioso notar o contraste que representa, numa adaptação que faz, compreensivelmente, uma gestão tão restritiva das personagens do original, a preservação de uma figura como Monçaide e o destaque que merece o seu desempenho como tradutor e adjuvante dos portugueses durante a estadia na Índia.

coloquial e dialogante dos contadores de histórias, lançando constantes perguntas ao público (“O que é um poeta...?”, “Os deuses ajudariam os portugueses?”), colocando hesitações no discurso destinadas a criar um efeito de *suspense* (Camões era... dos maiores que sempre houve!”, “Os portugueses eram... HERÓIS!”) e marcando emotivamente o relato (como o comprova o uso constante das reticências e do ponto de exclamação), mas também perceptível nas escolhas lexicais efetuadas pelo adaptador (“malandro”, “malandrões”, “embirrar”, “bulhas”, “chutos”, “beijoca”, “paparoca”, etc.); (vii) a ilustração omnipresente, que, ao mesmo tempo que serve de elemento mediador da ação narrada, a desloca para o imaginário infantil, propondo representações do humano à escala liliputiana em que a reprodução do narrado, ao contrário do que sucede noutras adaptações mais fiéis ao conteúdo original, em que predomina a solenidade do traço e a nobreza das figuras, opta por um regime simbólico de figuração que transfere do universo da ilustração infantil alguns dos seus principais referentes, como sejam as cores vivas, as figuras roliças e sorridentes e o recurso a convenções da iconografia que circula nos livros para crianças (o tesouro, as joias, as sereias, os canhões, as flores, os pássaros, os peixes, etc.).

O exercício de crase entre dois desígnios aparentemente não sobreponíveis a que Alexandre Honrado se propôs (produzindo um objeto que tenta ser um livro infantil destinado a crianças que ainda não leem e uma versão d’*Os Lusíadas* em que a sua matriz narrativa e genológica não esteja desfigurada e permaneça reconhecível perante o juízo dos leitores adultos a quem a obra tem de seduzir e oferecer garantias sólidas de legitimidade) não é de fácil execução. O caminho seguido privilegiou a primeira das exigências, recolhendo d’*Os Lusíadas* os elementos que mais aptos se mostravam para corresponder aos seus requisitos. Tomado o peso relativo dos dois campos em presença, parece-me que o resultado obtido é mais um livro infantil do que uma adaptação d’*Os Lusíadas*, no sentido mais restrito do termo. No entanto, tendo em conta que é preservada uma malha narrativa mínima que permite, ainda que de forma esboçada e rudimentar, captar as grandes linhas da epopeia camoniana – o conflito entre os deuses e a sua interferência no plano dos homens, a centralidade da viagem de Vasco da Gama, a presença, ainda que muito esbatida, da História de Portugal e a presença da voz do poeta –, pode dizer-se que o livro, se ativamente mediado por um adulto que conheça minimamente o poema original, pode representar o “primeiro passo” no conhecimento d’*Os Lusíadas* que o texto promocional da contracapa promete.

A principal falha na tarefa a que o adaptador se propôs (de que resulta o principal entrave ao cumprimento do seu desígnio) está na tessitura de nexos entre os momentos que a adaptação selecionou: ao quebrar as ligações naturais existentes entre os lances narrativos escolhidos, o adaptador não deixou incólume a complexa rede de nervuras que sustenta a coesão e o equilíbrio do original e também não a substituiu por um esquema alternativo de composição narrativa, o que conduziu, em alguns trechos, a resultados discursivos absurdos, do ponto de vista narratológico,

para quem lê esta obra como uma versão d'*Os Lusíadas*, como o adaptador parece desejar que aconteça:

– Escuta e faz, ó Vasco: vai. Vai conhecer o rei de Melinde, conta-lhe a História de Portugal que ele ficará maravilhado com a coragem deste povo – disse Mercúrio, em sonhos.

– Por exemplo, era uma vez – diz Vasco ao de Melinde –, um chefe militar chamado Nuno Álvares Pereira. Era, outra vez, um monstro. Apareceu-nos nos mares, transformou-se em pedra, no Cabo das Tormentas, um sítio onde havia muitas tempestades...

Resultando de opções diferentes nas estratégias narrativas utilizadas, na atitude perante o texto de partida e no comportamento que manifestam para com as linhas ideológicas atuantes nos respetivos contextos de produção, as três adaptações d'*Os Lusíadas* que integrei neste primeiro conjunto partilham do estatuto de texto de **intermediação**, na medida em que se mostram pouco preocupadas com a exposição dos seus leitores à materialidade do texto original. A principal razão para esse facto é comum aos três textos e diz respeito ao facto de todos se afirmarem como objetos que não foram expressamente elaborados para uso escolar, não estando, portanto, prioritariamente interessados em servir de instrumento ancilar ao estudo do original: João de Barros (1994: 10-11) deixa esse ponto bem claro no prefácio à sua versão, no ponto em que afirma que o texto que propõe se destina a ser lido em contexto extra-escolar (pelos que ainda hão de estudar o texto original nos “liceus” ou pelos adultos que os não puderam frequentar); A. do Campo Grande (1998: 7-8) aponta para o mesmo ao dizer que o seu trabalho se destina a “qualquer pessoa que saiba ler”, sobretudo às “comunidades portuguesas espalhadas por todo o mundo”; Alexandre Honrado deixa essa natureza extra-escolar bem explícita ao apor ao texto a recomendação “A partir dos 5 anos”. Dos trechos aqui citados se depreende a segunda razão para a transposição total do texto de partida e para esta ligação quase exclusivamente hipertextual com a sua matéria original, que consiste na definição prévia de públicos muito específicos para as adaptações que se estão a produzir. Em qualquer dos casos, estão na mente dos adaptadores campos bem delimitados de **recepção**, qualquer deles, à partida, embora por razões diferentes, dificilmente capturável para uma exposição ao original a muito curto prazo: no caso de João de Barros por razões que as dificuldades de universalização do ensino nas décadas iniciais da República são suficientes para explicar, para além de justificarem também a – reveladora – ausência, no prefácio do adaptador, de um dos *topoi* mais frequentes no discurso de autolegitimação que domina os paratextos introdutórios – a preparação dos leitores para uma posterior fruição do original; no caso dos textos de A. do Campo Grande e de Alexandre Honrado, pela explícita alusão à insuficiente literacia do público a que se destinam, por razões de instrução académica, no caso do primeiro, ou em virtude da faixa etária, no caso do segundo.



As mudanças sofridas pelo sistema de ensino em Portugal e a consolidação do lugar canónico da epopeia camoniana por ação direta do seu estudo na escola explicam que todas as adaptações que se seguiram à de João de Barros, à exceção das de A. do Campo Grande e de Alexandre Honrado pelos motivos acima aduzidos, passassem a preservar, em maior ou menor percentagem, o texto do original para que remetem e a apostar, de forma cada vez mais marcada, em abordagens que combinam o **discurso hipertextual** prevalecente com trechos em que o foco é **metatextual**, de modo a deixarem bem sublinhada a existência, ainda que em segunda linha, de uma **motivação pedagógica** em relação à epopeia camoniana. Surge então a grande voga, ainda hoje não interrompida, das adaptações que operam a remediação d’*Os Lusíadas*.

## 2.2. Modalidades de transposição por remediação

A noção de remediação implica, no processo em análise, a **recontextualização discursiva de uma parte mais ou menos extensa do original na versão adaptada** que desse original é proposta a um público incoincidente, em vários aspetos (decorrentes em grande parte da idade), com o universo de receção naturalmente selecionado pelo texto de origem. Numa primeira análise, dir-se-ia que a **reprodução do original** num texto que pretende ser recebido como (um)a sua versão substitutiva, dotada portanto de uma função eminentemente supletiva, não é, em termos objetivos, uma opção natural nem coerente com os objetivos discursivos atribuíveis a uma adaptação. A reposição do original num texto que recolhe a sua justificação ontológica da existência, nesse mesmo original, de obstáculos sérios à sua natural compreensão configura, na verdade, uma contradição de termos: o novo texto poderia, dessa forma, estar a prolongar a barreira cuja resolução fundamenta a sua existência e, para todos os efeitos, subverter o compromisso de mediação estabelecido com o leitor. A intencionalidade que subjaz a este desígnio de preservação da materialidade do original no seu sucedâneo tem, pois, pelo menos no caso d’*Os Lusíadas*, de ser procurada fora da esfera imediata do texto e do contrato de hipertextualidade que dá origem à adaptação. E essa intencionalidade é, a meu ver, determinada pela crescente afirmação do contexto escolar como espaço preferencial de receção e manipulação da adaptação, que traz para dentro de si os meios para o desejado entrecimento do diálogo com o original de que a escola, obviamente, não pode abdicar, ainda mais porque se vai afirmando como cenário quase único para a sua realização.

Um fenómeno que é paralelo a este e que, até certo ponto, o corrobora é a crescente **afirmação do registo metatextual** nas adaptações d’*Os Lusíadas* que se seguiram à de João de Barros. O espaço que o discurso metatextual vai ocupando no quadro geral de hipertextualidade que a adaptação gera é um forte indício da importância que a utilização escolar foi ganhando na motivação para a publicação deste tipo de obras. A aposta num **regime híbrido** que conjuga as vias

hipertextual e metatextual na versão do original (ainda que com a natural prevalência da primeira) demonstra que a receção em contexto didático se tornou um móbil fulcral da mediação literária do clássico. Para lá de viabilizar a compreensão do original, a adaptação está também interessada em chamar para o seu terreno discursivo os instrumentos, a metalinguagem e a atitude ostensivamente clarificadora, pedagógica e “crítica” (Genette 1982: 11) que conformam a abordagem metatextual.

A aposta crescente num regime de transposição que aglutina a hipertextualização e a metatextualização do original explica que sejam apenas duas, no conjunto das adaptações d’*Os Lusíadas* abrangidas pelo conceito de remediação, as que prescindem do registo metatextual. Ainda que por diferentes razões, as adaptações de António Couto Viana (1980) e de Elsa Pestana Magalhães (s/d) fornecem ao leitor versões condensadas do original remediando núcleos consideráveis da sua matéria textual sem que sejam tecidos comentários destinados a explicar, comentar ou submeter a processos hermenêuticos mais ou menos sofisticados ou explícitos o conteúdo literário que está a ser vertido. No caso de Viana (1980), a explicação dessa escolha reside tanto nos objetivos a que a versão se propõe quanto nos critérios eleitos para a sua realização. Não é certamente por acaso que a mais imediata e evidente estratégia de autopromoção a que esta obra recorre é a aposição, no topo da contracapa, de uma nota em que se garante, ao putativo leitor do texto, a conservação das “estâncias de leitura obrigatória, conforme os programas em vigor para o ensino secundário”. Esta nota denuncia a motivação pedagógica que esteve subjacente à transposição do texto original: o adaptador está interessado em fornecer um objeto que perfilha o critério antológico que sustenta o *curriculum*<sup>41</sup>, constituindo-se, em razão disso, como instrumento de leitura em tudo conciliável com o trabalho escolar. Esta motivação, que aparentemente justifica a seleção em que assenta o processo de remediação do original, tem como contrapeso os critérios de transposição mobilizados. Com efeito, a adoção explícita, na nota inicial (Viana 1980: 9), de critérios de iniciação e fidelidade ao texto camoniano matiza a linha escolar que parece ter presidido à constituição da antologia integrada na transposição, visto que a prosa apresentada, longe de se mostrar interessada em funcionar como comentário do conteúdo literário do poema vertido, quer sobretudo preservar “as sonoridades da epopeia sem a destruir” e reproduzir, dentro do possível, a sua “cadência decassilábica”. E é a prevalência desta orientação que explica que a abordagem ao texto camoniano não se afaste de uma via hipertextual praticamente pura, atendendo a que (i) preserva em sede paratextual, a começar pela capa, a atribuição original de autoria, (ii) não modifica

---

<sup>41</sup> Este critério, porém, não foi respeitado na prática. O texto de Couto Viana foi publicado em 1980, ano em que passou a vigorar um novo programa para a disciplina de Português, em substituição do programa de 1954. Tendo em conta que a primeira edição do texto é de abril de 1980, parece-me evidente que esta nota se referirá ainda ao programa de 1954, de cuja lista de 224 estâncias indicadas para leitura obrigatória apenas 81 estão também representadas no conjunto de 170 estâncias transcritas (na íntegra ou parcialmente) por Couto Viana. Ainda que aceitássemos que o adaptador tivesse tomado como base de trabalho a seleção de estâncias que entrou em vigor com o programa de 1980 (o que se me afigura pouco plausível), estaríamos, ainda assim, a falar de um índice de coincidência pouco superior a 50%: 88 das estâncias citadas estão previstas na listagem do programa, que inclui, na totalidade dos cantos a estudar nas aulas, mais 86 estâncias que não vêm transcritas no livro de Couto Viana. Veja-se, no final deste trabalho, o anexo em que está registado o levantamento dos dados quantitativos aqui apresentados.

a titulação dos cantos nem lhes acrescenta informação adicional alusiva ao conteúdo diegético, o que seria já uma forma de exarar a interpretação do adaptador no texto, (iii) rejeita, em nome da fidelidade à matriz narrativa original, os processos de transmodalização e transvocalização previstos em Genette (1982: 395-401 e 517, respetivamente) quando estes sirvam para introduzir no hipertexto inflexões violentas nas opções discursivas do original, como sejam a alteração da ordem temporal ou da focalização narrativa, (iv) preserva integralmente o número e o alinhamento das sequências narrativas com que se estrutura o entrecho narrativo do original, conservando, inclusive, a totalidade das referências a figuras da História de Portugal nas intervenções de Vasco da Gama perante o rei de Melinde e de Paulo da Gama perante o Catual, (v) mantém intacto o núcleo diegético dos episódios que compõem a epopeia, o conteúdo reflexivo das meditações do poeta e os momentos que correspondem ao cumprimento de preceitos genológicos, de cujo conjunto apenas é eliminada a invocação a Calíope que abre o canto III, e (vi) não recorre a nenhum dispositivo de transição discursiva entre texto citado e texto transposto, pelo que a passagem de um para o outro se realiza de modo abrupto, correspondendo sempre a um corte, quer na mancha gráfica da página, quer no encadeamento das secções, feito por simples contiguidade, exceção feita, naturalmente, aos casos em que ao texto adaptado se segue texto transcrito em discurso direto, nos quais o primeiro desempenha uma função introdutória do segundo por intermédio de verbos *dicendi*<sup>42</sup>.

No caso de Magalhães (s/d), a opção pela remediação em regime exclusivamente hipertextual terá tido motivações, pelo menos em parte, diferentes. O “pequeno grande leitor” a que a autora se dirige na “Introdução” e no texto da contracapa é nitidamente infantil e, portanto, de idade inferior àquele a que se dirige a versão de Couto Viana. Não está aqui presente a intenção de fornecer um objeto de leitura propedêutico ou compaginável com o trabalho de leitura efetuado no ano final do Ensino Básico, visto que o leitor implícito nos paratextos não atingiu ainda essa faixa etária, nem sequer a escolha de estâncias para transcrição no texto tem como guia a antologia prevista nos programas em vigor aquando da produção do texto<sup>43</sup>. Estas duas linhas condutoras do protocolo de reescrita que norteia esta adaptação parecem-me suficientes para justificar a ausência de uma abordagem metatextual ao original e o engaste da matéria diegética *essencial* num objeto de “forma reduzida e simplificada” (Magalhães s/d: 7). E digo *essencial* porque, ao contrário da estratégia de cobertura exhaustiva da matéria épica seguida por Viana (1980), o que aqui se propõe

---

<sup>42</sup> Cf. Viana (1980: 50, 82, 103, 118 e 130). Estes momentos correspondem à citação de falas de Nuno Álvares Pereira, do marinheiro Veloso, de Paulo da Gama, do marinheiro Leonardo e de Tétis. Apenas por uma vez a estrutura frásica do texto transposto é continuada pelo texto citado, quando é feita a transcrição das estâncias 86-95 do canto IX (Viana 1980: 119).

<sup>43</sup> Não é, portanto, de estranhar que esta adaptação seja, de entre as que procedem à remediação sistemática do original ao longo da adaptação, aquela em que a zona de coincidência entre as estrofes citadas e a listagem prevista no programa de Português em vigor à data da sua edição é menor: das 47 estâncias d’*Os Lusíadas* transcritas na adaptação de Elsa Pestana Magalhães apenas 8 se encontram na lista de 114 estâncias que consta do programa de Português homologado em 1991 (cf. Anexo).

ao leitor é uma seleção dos momentos da narrativa que correspondem, como o próprio título indica, aos “episódios fabulosos” da epopeia de Camões. Em harmonia com este critério, procedeu-se a uma reescrita do original que prescindiu de várias das componentes da matéria épica, nomeadamente: (i) a maioria dos momentos de carácter não narrativo (a dedicatória, as invocações que se encontram no final do canto VII e nas estâncias 8-9 do canto X, alguns dos trechos reflexivos que constituem o chamado plano do poeta, com destaque para a meditação moral que encerra o canto I, a reflexão sobre o valor da glória que fecha o canto V e o elogio que é feito ao espírito de cruzada dos portugueses nas estâncias 2-14 do canto VII); (ii) a narrativa de alguns dos contratempos vividos na viagem, sobretudo aqueles que são fruto das insídias dos mouros ao largo da costa oriental africana (em Quíloa e em Mombaça), aqui dispensados por se querer dar primazia aos elementos ficcionais da viagem mais capazes de surpreender o leitor pela sua espetacularidade ou por mobilizarem o exótico, o fantástico ou a mitologia (a descrição do fogo-de-santelmo e da tromba marítima, a aparição do Adamastor, a tempestade marítima, a estadia na Ilha dos Amores) e que, não são, como adiante mostrarei, postos de lado em versões que seguem mais de perto o modelo do livro de aventuras e que retiram efeito narrativo considerável da manutenção e empolgamento da trama de traições e armadilhas que compõe grande parte da ação épica dos cantos I, II, VII e VIII; (iii) grande parte dos lances narrativos relativos à História de Portugal, quer os que são relatados por Paulo da Gama (dispensados na sua totalidade), quer os que são contados por Vasco da Gama, de cuja intervenção apenas foram conservados, pelo seu valor simbólico, o episódio de Inês de Castro, o sonho profético de D. Manuel e o episódio do Velho do Restelo, quer ainda os que são profetizados pela ninfa e por Tétis durante e após o banquete na Ilha dos Amores. A restrição sugerida no título desta adaptação revê-se, em resultado destas escolhas, na manutenção de praticamente todas as sequências e episódios em que estão envolvidos os deuses, visto que, no vasto conjunto dos acontecimentos da ação em que há intervenção direta de entidades mitológicas, apenas não foram consideradas as duas intercessões de Vénus de que os marinheiros portugueses beneficiaram durante a navegação no Índico (I, 100 e 102).

Conclui-se, pois, que esta adaptação não recorre ao critério antológico fornecido pelo *currículum* escolar para desenhar a sua abordagem ao texto camoniano, pelo que o móbil para a citação de versos do original, ainda que resida na mesma vontade de lhe permanecer fiel que detetámos em Viana (1980) – e a que Magalhães (s/d: 7 e contracapa) alude diretamente –, estará relacionado, neste caso, com um processo tão genérico quanto vago de delimitar o campo de trabalho do adaptador: o “grande respeito por Camões” que a autora inclui no elenco de procedimentos com que descreve e legitima a sua versão no texto de introdução que dirige ao leitor nitidamente infantil que seleciona (saudado com a interjeição “olá” e tratado por “tu”). Se Magalhães (s/d) opta, como acima disse, por desapossar o conteúdo da epopeia de um conjunto de ingredientes fundamentais e críticos da sua identidade estrutural e literária e, apesar disso, reclama

para o seu projeto características de fidelidade e utilidade ao conhecimento do texto camoniano, só é possível sustentar esta reclamação e a ideia do *respeito* em que ela repousa através de dois elementos capazes de reconduzir o leitor à identidade do original: (i) a manutenção dos acontecimentos eleitos pela adaptação na ordem narrativa em que se encontram no texto de partida (uma estratégia de identificação com o original que o leitor implícito da adaptação só poderá verificar *a posteriori* e apenas, como é lógico, na contingência de a exposição ao original vir futuramente a ocorrer) e (ii) a transcrição de versos, um dispositivo mais eficaz de representação do original e perceptível como tal mesmo pelo leitor infantil, que facilmente reconhecerá na diferente extensão da mancha gráfica, no alargamento dos parágrafos e na utilização do itálico (para lá das particularidades linguísticas e literárias que a leitura lhe apontará) marcas suficientes para sinalizar os momentos em que é recuperada a *voz* do clássico.

A remediação do original acaba por funcionar como um instrumento de reforço da legitimidade da versão proposta e dos resultados por ela alcançados, o que no caso de Magalhães (s/d) se coloca com muita acuidade por se tratar, de entre as adaptações que optam pela transcrição sistemática de trechos do texto d’*Os Lusíadas*, da única que nem por uma só vez cita uma estância na íntegra, nunca ultrapassando, nesse processo, segmentos de quatro versos sequenciais. Por regra, os trechos citados são, ao contrário do que vimos suceder em Viana (1980), incorporados na cadeia discursiva do texto vertido, que aproveita do original apenas frações de estâncias e até de versos, segundo uma estratégia de apropriação. Esta opção, se por um lado atribui legitimidade ao discurso adaptado, revelando-o como veículo capaz de integrar o texto original num *continuum* linguístico uno e solidário, de alguma forma neutralizando os seus traços diferenciais e fazendo-o comunicar diretamente com o leitor infantil, acaba por pôr em causa o primado do respeito pelo texto camoniano que vimos ser afirmado no texto prefacial. O recurso ao texto camoniano faz-se, na maioria das vezes, segundo critérios utilitários, na medida em que a citação se limita a preencher os vazios de sentido que o adaptador deixa na sua versão sem que haja um esforço metódico de conciliação entre a *intentio* do novo texto e a integridade linguística, estética e até funcional dos trechos transcritos no todo coeso que é a obra original. Considere-se o seguinte exemplo, que encerra o capítulo “D. João II” (o primeiro dos quatro em que consiste a adaptação do canto IV) e no qual se termina a narrativa das aventuras de Pêro da Covilhã e de Afonso de Paiva e se faz referência à subida ao trono de D. Manuel I:

#### ***Os Lusíadas***

Viram gentes incógnitas e estranhas  
Da Índia, da Carmânia e Gedrosia,  
Vendo vários costumes, várias manhas,  
Que cada região produz e cria.  
Mas de vias tão ásperas, tamanhas,  
Tornar-se facilmente não podia.  
Lá morreram, enfim, e lá ficaram,

#### **Versão de Elsa Pestana Magalhães**

Por onde passam vão vendo gentes desconhecidas e estranhas; vários costumes e várias artes, próprios de cada região. Porém, esta viagem por terra foi demasiado longa e dura. Regressar a Portugal não podia ser fácil, e assim,

*Lá morreram, enfim, e lá ficaram,*

Que à desejada pátria não tornaram.  
Parece que guardava o claro Céu  
A Manuel e seus merecimentos  
Esta empresa tão árdua, que o moveu  
A subidos e ilustres movimentos:  
Manuel, que a Joanne sucedeu  
No reino e nos altivos pensamentos,  
Logo como tomou do Reino cargo,  
Tomou mais a conquista do mar largo.  
(IV, 65-66)

*Que à desejada pátria não tornaram.*  
Dom João Segundo morre sem ver realizado o  
sonho de dominar as Índias. Este feito havia de estar  
guardado para o seu filho

*Manuel, que a Joanne sucedeu*  
*No reino e nos altivos pensamentos,*

e que, seguindo o pai, logo tomou a seu cargo a  
conquista do mar largo.  
(p. 54)

Para além do crasso erro histórico que é cometido na alusão ao parentesco entre D. Manuel I e o seu antecessor, o que neste exemplo há para destacar, por ser representativo da abordagem que é feita ao original nesta adaptação, é o subaproveitamento do texto citado, recortado do seu contexto discursivo (que é completamente anulado) e utilizado exclusivamente para preencher espaços de sentido que de forma mais ou menos aleatória o adaptador deixou a cargo dos versos de Camões. No exemplo transcrito, que julgo ser sintomático da linha geral da intervenção efetuada, nem sequer parece muito transparente a razão que terá levado à citação de alguns versos e à versão de outros. Se tivermos em conta que está em causa um critério de dificuldade ou obscuridade do texto original, não se afigura compreensível a reescrita dos últimos dois versos da segunda estância acima transcrita perante a citação dos dois versos que os antecedem. Tanto assim é que a versão adaptada desses dois versos conservou os vocábulos de que Camões originalmente se serviu, o que é suficiente para demonstrar que a suspensão da citação iniciada no quinto verso da estrofe não tem qualquer justificação linguística ou literária. O que é o mesmo que dizer, segundo o prisma de observação inverso, que também se torna difícil explicar a intenção com que terão sido integrados na adaptação os dois curtos segmentos transcritos do original.

Outro aspeto do trabalho adaptativo realizado em Magalhães (s/d) que, a meu ver, constitui também uma fragilidade e é ainda decorrente da estratégia de interpenetração entre o discurso citado e o discurso vertido (de que resulta a apropriação e a subserviência do primeiro em relação ao segundo) reside na condição de redundância a que o original é muitas vezes conduzido face ao conteúdo e à natureza da versão que o reproduz. Ao contrário do que sucede em Viana (1980) e noutras remediações posteriores d'*Os Lusíadas*, em que a extensão e a coesão dos trechos citados lhes garante integridade estética e identidade discursiva suficientes para funcionarem com o mesmo nível de soberania textual que é assumida pelo texto adaptado, a segmentação a que o original é submetido em Magalhães (s/d) impede-o de assegurar com autonomia a significação do discurso e o fluxo discursivo da narrativa. Em consequência disso, o texto citado limita-se, muitas vezes, a funcionar como eco ou como prefiguração do texto vertido, que não lhe confia zonas do discurso e assim esvazia de sentido a remediação do original, que se vê desapossado do protagonismo que o protocolo da adaptação lhe prometeu em sede paratextual e se torna, por absoluta inversão de

termos, em extensão anafórica, ilustrativa e iterativa do seu próprio **sucedâneo** literário. Na transposição do episódio de Inês de Castro, por exemplo, são citados os dois versos finais da estância 135 do canto III, ao passo que os seis versos anteriores são vertidos em prosa. Em termos informacionais, numa adaptação que se afirma movida por um intuito de simplificação, deixar ao único passo citado do episódio em causa um lugar redundante no texto final não me parece muito coerente com a estratégia de essencialidade contratualizada com o leitor:

#### *Os Lusíadas*

As filhas do Mondego a morte escura  
Longo tempo chorando memoraram,  
E, por memória eterna, em fonte pura  
As lágrimas choradas transformaram.  
O nome lhe puseram, que inda dura,  
Dos amores de Inês, que ali passaram.  
Vede que fresca fonte rega as flores,  
Que lágrimas são a água e o nome Amores.  
(III, 135)

#### **Versão de Elsa Pestana Magalhães**

As ninfas do rio Mondego por longo tempo  
choraram a morte de Inês, e para que a sua memória  
para sempre perdurasse, transformaram as lágrimas  
em fonte pura, e puseram-lhe o nome dos amores de  
Inês.

*Vede que fresca fonte rega as flores,  
Que lágrimas são a água e o nome Amores.*  
(p. 48)

A incorporação de versos d’*Os Lusíadas* na cadeia discursiva em prosa em que a adaptação consiste vai conhecer na adaptação de Amélia Pinto Pais a sua realização mais extrema, visto que aí o texto remediado perde o destaque que lhe é dado pela manutenção da disposição gráfica própria dos versos (respeitada pelas restantes transposições em prosa que integram trechos do original), ao ser colocado no alinhamento da mancha gráfica, de que apenas se distingue pela utilização simultânea do negrito e do itálico. Mas esta é já uma adaptação em que o encaixe de citações surge como instrumento de representação do texto camoniano ao serviço de uma estratégia de transposição em que o original é abordado de outra forma, por via simultaneamente hipertextual e metatextual. Trata-se do subgrupo mais vasto e heteromórfico do *corpus* de adaptações em análise e, em meu entender, o que é subjacente aos dois traços definidores da sua configuração discursiva (a remediação do original, por um lado, e, por outro, a sobreposição de uma película metatextual à estrutura hipertextual do objeto, que se apresenta ao leitor em formato compósito, híbrido e graficamente revelador da natureza heterogénea dos filamentos discursivos com que é tecido<sup>44</sup>) é a **ligação ao trabalho escolar** de que a representação simbólica e cultural d’*Os Lusíadas* dificilmente se consegue desvincular na atualidade. Em suplemento à remediação do original, que pode, só por si, corresponder já, como referi a propósito de Viana (1980), a uma estratégia para afirmar a aptidão das versões adaptadas para complementar ou servir os objetivos e as práticas de leitura escolar circunscritas pelo *currículum*, o recurso ao metatexto torna mais evidente e assertiva esta

---

<sup>44</sup> Neste conjunto de adaptações d’*Os Lusíadas*, a disposição do texto na página funciona como sinal epidérmico da natureza diversa dos vários fios discursivos em presença. Para além da distinção gráfica entre o texto citado e o texto adaptado operada em todas elas, há ainda casos em que, no discurso adaptado, são aplicados ao que é hipertexto e ao que é metatexto soluções gráficas distintas. Servem de exemplo desta estratégia o negrito em Honrado (2002) e o uso de caracteres de menor dimensão entre parênteses retos em Pais (1995): estas opções de edição do texto são utilizadas para sinalizar momentos em que a abordagem ao original é de natureza metatextual.

orientação, uma vez que o discurso metatextual é um dos instrumentos basilares da pedagogia da literatura, pois é por recurso a ele que se realizam a clarificação, o comentário e a discussão hermenêutica que ela necessariamente envolve. Não é pois de estranhar que se encontrem nesta série – a das adaptações que procedem à remediação do original, encaixando as citações numa versão em prosa que combina o hipertexto com o metatexto – objetos que conheceram ou têm conhecido uma considerável fortuna em meio escolar – como as adaptações de Sérgio (1940) e de Pais (1995) – ou em cuja gênese estiveram experiências desenvolvidas num contexto educativo muito concreto – como acontece com Honrado (2002) e Leitão (2007)<sup>45</sup>.

O recurso à citação do original neste conjunto de adaptações processa-se de forma muito diversa, quer em escala, quer em função. Em termos estritamente quantitativos, a remediação do original neste conjunto de nove adaptações abrange um leque vasto de possibilidades que vai do extremo mínimo, representado por Müller (1980), em que apenas o primeiro verso d’*Os Lusíadas* é formalmente citado, ao extremo máximo, a que corresponde a adaptação de Peixoto (2013), que – para todos os efeitos – inclui a reprodução integral do poema. A maioria das versões, porém, opta por uma solução de compromisso entre estes dois limites, fixando-se num número de estrofes transpostas que está em consonância com os objetivos particulares a que a adaptação se propõe, ao público a que se dirige e aos critérios seguidos na prosificação do poema.

Considere-se, em primeiro lugar, a proposta de Müller (1980), por representar uma solução minimalista para o problema da remediação de um original com as dimensões e a complexidade linguística e literária d’*Os Lusíadas* no âmbito de um objeto de leitura cujas características formais e funcionais têm de ir ao encontro de um público tão específico quanto o infantil e juvenil. Ainda que seja legítimo e plausível, quanto está em causa um ato como a leitura, cuja motivação tem uma componente individual muito acentuada, questionar um conceito aparentemente unívoco como o de *público*, que corresponderá, no caso, mais a uma imagem estereotipada construída pela teoria, pela crítica e pelos editores e responsáveis pela definição de um gosto dominante (Cervera 1992: 13, 344) do que a um retrato dos reais consumidores das obras, será pacífico afirmar que a literatura para crianças e jovens, como a própria denominação implica, está inescapavelmente delimitada pela

---

<sup>45</sup> Honrado (2002: 5) dedica o seu livro aos alunos e à professora de uma turma do 1.º Ciclo do Ensino Básico de uma escola de Vila Velha de Ródão a quem o texto foi inicialmente apresentado e proposto como instrumento de trabalho. Tratou-se de uma experiência pedagógica que, segundo relata Albuquerque (2006: 271), se prolongou por uma semana e da qual resultou a versão definitiva que o autor publicou. Também o texto de Leitão (2007) teve na sua gênese a atividade docente da autora, que, em comunicação apresentada no colóquio “Camões na escola” (realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a 10, 11 e 12 de Março de 1981), esclareceu que o projeto desta adaptação remonta a 1957 e conheceu uma primeira versão em 1971, fruto do trabalho realizado com várias gerações de alunos da Escola Preparatória de Francisco Arruda, em Lisboa. Esta primeira versão, intitulada *Os Lusíadas. Explicação, adaptação, versos escolhidos para crianças*, foi ilustrada com colagens da autoria de Espiga Pinto e teve uma tiragem muito reduzida, assegurada pelo Núcleo Gráfico da própria escola. Este texto foi posteriormente sujeito a reformulações estruturais e discursivas consideráveis, de que resultou a versão atualmente disponível no mercado, que vai já na sua segunda edição. Em 2008, o texto foi publicado no Brasil pela editora Martins Fontes. Trata-se de uma versão de conteúdo (textual e icónico) totalmente equivalente ao da edição portuguesa, mas adaptada à variante linguística brasileira.



natureza concreta do seu recetor, por muito que esta natureza não possa corresponder a muito mais do que a uma parcela teórica e artificialmente delimitada da vida das pessoas. E o maior ou menor arraigamento de um produto literário a esse estereótipo é direta e institucionalmente proporcional à sua **adequabilidade** (Ewers 2009: 171-173) ao recetor construído que constitui o *público*. No caso das adaptações esta relação ganha uma força muito particular, uma vez que está em causa a produção de um objeto de leitura que é, à partida, obrigatoriamente destinado a um recetor infantil ou juvenil, uma vez que o leitor adulto já tem ao seu dispor e para seu serviço a obra original. Não é, pois, de admirar que, por uma questão de identificação e filiação imediata, a maioria das adaptações de clássicos siga o figurino e o formato habitual do estereótipo que historicamente se foi associando aos rótulos “infantil” e “juvenil” no campo da produção literária: curta extensão, grande formato, profusão de ilustrações, capítulos curtos, adoção dos procedimentos narrativos do livro de aventuras, exercício mais ou menos ativo de uma função pedagógica e exploração de vias temáticas que possam facilmente ser inscritas num filão cujas criações literárias constituem referências de conhecimento geral.

O texto de Müller (1980) lança mão do grosso destas propriedades distintivas, dificilmente compagináveis com a citação sistemática de um original como *Os Lusíadas*, à partida pouco integrável numa solução que procure mobilizar todo o elenco de traços atrás enumerado, muito em particular – para me ficar apenas pelos de carácter imediatamente prático – a curta extensão, a reduzida dimensão dos capítulos e a adequação ao universo referencial que a convenção associou à leitura destinada às crianças e jovens e ao qual uma epopeia renascentista de inspiração clássica não é prontamente anexada. Trata-se de um álbum de grande formato que em apenas vinte e duas páginas (das quais apenas três não são ilustradas, outras tantas são integralmente ocupadas com ilustrações e a maioria divide de forma igualitária o seu espaço pelo texto e pela imagem) adapta o conteúdo do poema épico, com o interesse, declarado numa nota prévia do editor, de “apelar para uma leitura posterior do texto de Camões” (Müller 1980: 4). Mantendo a ordem dada no original aos acontecimentos da diegese e as sequências narrativas nucleares de que a sua ação é composta, a versão de Müller (1980) aposta numa estratégia radical de condensação que preserva quase integralmente a estrutura que subjaz ao arranjo da matéria épica d’*Os Lusíadas*, apenas dispensando (como sucede noutras adaptações) ou reformulando segmentos não narrativos da epopeia. Refira-se, por exemplo, que Müller (1980) prescinde das invocações e de alguns momentos de meditação do poeta, como os que encerram os cantos V e VI, ao mesmo tempo que sujeita outros a um processo de fusão que tem como finalidade reduzir o número de sequências a dispor autonomamente no texto e, em consequência, abreviar a narrativa. É o que sucede com as reflexões sobre a onipotência do ouro, no final do canto VIII, submetidas a um processo de crase textual que as transforma num breve comentário feito por Vasco da Gama no momento em que regressa a bordo para empreender a viagem de regresso a Portugal, ou com a própria proposição do poema, deslocada da sua função de

*incipit* para passar a integrar um longo segmento metatextual colocado pelo adaptador no ponto em que verte acontecimentos posteriores dos cantos I e II, entre a narrativa da intervenção de Vénus na costa de Quíloa e o relato das aventuras vividas em Mombaça. Estes procedimentos de contração raramente são aplicados a sequências estritamente destinadas ao relato de acontecimentos da ação épica, em que apenas são mobilizados em três segmentos integrados no plano da História de Portugal: (i) na narrativa de Vasco da Gama, cujo relato é resumido na versão de Müller (1980) sem referência explícita aos reinados de D. Sancho I, D. Afonso II e D. Sancho II; (ii) na exposição de Paulo da Gama ao Catual, em que é suprimida a alusão a D. Soeiro, bispo de Lisboa (VIII, 24, 5-8); (iii) na opção por fazer de Tétis a única responsável pela enunciação, no canto X, dos dois momentos de profecia relacionados com a História de Portugal – a enumeração dos lugares em que os portugueses se viriam a distinguir ao longo da construção do seu império (pela qual Tétis é efetivamente responsável no original) e a narrativa dos feitos dos heróis do Oriente, que é entoada por uma ninfa durante o banquete com que se faz a abertura do canto.

O método de **condensação** aplicado na redação desta versão implicou várias consequências ao nível do discurso, cuja intenção consiste, acima de tudo, em “levar ao conhecimento do jovem leitor o conteúdo da obra” e transformar este conhecimento em isco para uma posterior exposição ao original, considerado pelo editor “o grande clássico da nossa literatura” (Müller 1980: 4). O *upgrade* na leitura literária sugerido ao recetor na nota do editor (do simples acesso ao conteúdo facultado pela adaptação à fruição do “grande clássico”) configura uma experiência de desafio que o próprio texto vertido ensaia no seu desenho discursivo, que procura replicar (e certamente motivar) a transição desejada para o poema camoniano. E é para este momento que fica guardada a citação do original, simbolicamente destacada por ser única, corresponder a um único verso (o primeiro da epopeia), vir aberta com capitular e grafada com um tipo de letra diferente, a sugerir que naquele momento já se está a ler outra obra, diversa da adaptação e impossível de ser contida por esta, e por funcionar como coda do texto, mostrando que o ponto em que a adaptação já terminou o que tinha a dizer é o ponto exato em que, de acordo com Calvino (1994: 9), o clássico ainda tem tudo por dizer. E só isso justifica que a proposição acabe por estar duas vezes presente num texto em que a concisão funciona como primeira regra: uma primeira vez, transposta para prosa e deslocada do seu *locus* original em obediência aos ditames discursivos da adaptação; uma segunda vez, no final do livro, em aparente função inversa à que naturalmente lhe assiste, mas afinal cumprindo-a, visto que ali reaparece, sincreticamente representada no seu primeiro verso, que inaugura já um novo território de leitura, deixado em aberto, suspenso da ausência de pontuação a fechar o texto adaptado, como estratégia de afirmação sub-reptícia da sua incompletude, da sua natureza de objeto cujo limite *ad quem* ultrapassa a sua última página.

Müller (1980) faz da transposição dos acontecimentos da narração o foco do seu discurso, deixando aos segmentos não narrativos da epopeia um lugar de menor evidência, como seria de

esperar num texto cujo título o dirige expressamente “aos jovens”. A deslocação da proposição (na versão prosificada) e da dedicatória para momentos de abordagem metatextual ao original acaba por as desvalorizar no conjunto, ao expulsá-las do círculo discursivo do hipotexto, que é aquele a que genuinamente está confiada a tarefa de mediar o poema camoniano (recontando-o, não se limitando a comentá-lo). Talvez este foco na matéria narrativa explique a obediência ao critério da fidelidade na transposição quando está em causa a ação épica (vertida segundo a ordem narrativa dada pelo original à estrutura diegética<sup>46</sup>), que é praticamente abandonado quando o que está em causa é verter as partes não narrativas da epopeia. A opção de não citar o original, forçada pelo imperativo da brevidade que me parece ter sido determinante no desenho desta adaptação, encontrou na fidelidade à trama do narrador inaugural um reduto de autenticidade que concentra simbolicamente na transcrição final do primeiro verso d’*Os Lusíadas* o projeto de devolução do leitor à matriz que as limitações de remediação definidas pelo protocolo da adaptação não permitiram que se realizasse nos moldes extensivos a que outras versões puderam recorrer, nomeadamente a de Cidade (1972). Esta, em clave muito diversa, para além de não dispensar nenhuma das partes da epopeia e, no respeitante à narração, não eliminar nenhuma das sequências fundamentais da ação, procede à citação integral ou parcial de 789 das 1102 estâncias do poema, o que corresponde à transcrição de mais de 60% da massa textual da obra de partida.

Contudo, as características de um empreendimento como o de Cidade (1972), de intuito assumidamente comemorativo<sup>47</sup>, institucionalmente promovido, patrocinado e publicado pelo Estado, e não expressamente dirigido a um público jovem – que integra, mas não esgota, os “leitores populares” que o prefácio sinaliza –, não são compagináveis com as ambições mais modestas de acomodação e representação do original que subjazem ao conceito genérico de adaptação para crianças e jovens e muito menos com as fronteiras delimitadas pelo desenho discursivo e pelas imposições editoriais a que produtos deste género se encontram habitualmente, talvez necessariamente, submetidos.

Nos antípodas da estratégia de representação maciça do original seguida por Cidade (1972) está, no conjunto das adaptações de que agora me estou a ocupar, o texto de Honrado (2002), que apenas transcreve cinco estâncias do poema camoniano. A justificá-lo estará, em primeiro lugar, a própria génese da versão, elaborada a partir de uma experiência de residência do autor com uma turma de alunos do primeiro ciclo do Ensino Básico (Albuquerque 2006: 271). Uma vez que o

---

<sup>46</sup> Tal como no original, a narrativa da viagem tem início *in medias res*, no momento em que a armada de Vasco da Gama navega no Índico, sendo os acontecimentos anteriores recuperados posteriormente por via de uma analepse. O narrador da versão adaptada explicita o procedimento perante o leitor, mas sem o endossar à narrativa original: “Entretanto, a armada de Vasco da Gama navegava no oceano Índico – depois veremos o começo da viagem e como ela decorrerá até então – com bom tempo, ar sereno e céu sem nuvens, avistando novas terras e novas ilhas” (Müller 1980: 8).

<sup>47</sup> Comemoraram-se em 1972 os quatrocentos anos da primeira edição d’*Os Lusíadas*.

projeto de reescrita estava à partida condicionado pela colaboração de leitores de tão tenra idade e certamente desconhecedores, em absoluto, do texto camoniano, é natural que a citação do original não ocorresse de forma espontânea no decurso da adaptação sem ser por intervenção direta do responsável adulto. Tanto mais que é possível depreender-se da nota final (Honrado 2002: 145) que houve um envolvimento muito ativo e empenhado dos alunos na escrita, o que permite concluir que o espírito e a letra do texto definitivo decorrem, em grande medida, do traço que lhe foi dado pelos seus *co-autores* infantis<sup>48</sup>. Para além de explicar o recurso escasso à citação do original, a idade dos alunos colaboradores no projeto e o facto de estes frequentarem um ciclo de ensino em que a exposição ao poema camoniano não recebe cobertura curricular servem também para justificar que a escolha das estrofes transcritas, ao contrário do que veremos suceder na generalidade das adaptações que recorrem ao encaixe de trechos do original, ocorra inteiramente à revelia das indicações de leitura contidas nos programas em vigor à data da edição da obra. O descomprometimento assumido por esta adaptação relativamente à antologia d’*Os Lusíadas* imposta pelo *curriculum* é também sintomático de uma postura de desafio – consciente da parte do autor, que utiliza no paratexto da contracapa os adjetivos “polémico” e “arriscado” para caracterizar o seu livro – ao protocolo de reescrita do poema camoniano e à vénia institucional que a generalidade das versões materializa. A começar pelo título, que mobiliza de forma imediatamente reconhecível a linguagem dos mais novos, e pela ilustração da capa, que associa à figuração convencional de Camões (com traços icónicos como a coroa de louros, o gibão com a gola de rufo, a pala sobre o olho direito e a presença de símbolos pátrios como a esfera armilar) elementos do *outfit* que corresponde ao estereótipo juvenil contemporâneo (o brinco na orelha, o *piercing* e a exibição de marcas de vestuário), o texto de Honrado (2002) faz repousar o seu conceito de adaptação numa estratégia de atualização radical da matéria original, cujos elementos mais visíveis são o travejamento discursivo assente no diálogo e o recurso à linguagem própria dos leitores jovens a que o texto apela. O esforço de integração da gíria juvenil foi de tal ordem que, em alguns momentos – independentemente do grau de concordância que se possa ter para com a estratégia utilizada –, o processo chega a parecer artificial, algo gratuito e inevitavelmente repetitivo, para além de estar muito apoiado em vocábulos e expressões associados a uma geração de jovens que entretanto já deixou de o ser, arriscando-se o autor a que os leitores que atualmente têm a idade dos destinatários originais do seu texto já desconheçam ou, pelo menos, não se revejam em grande parte da rede lexical que foi seleccionada e insistentemente utilizada com o propósito expresso de os cativar para a leitura. Atente-se no seguinte trecho, no qual se faz a transposição do momento do canto II em que é narrada a chegada a Mombaça:

---

<sup>48</sup> Na nota final, assinada por si, Alexandre Honrado explica que as quadras de sabor popular intercaladas no texto são da sua autoria. Estas quadras assumem, porém, um carácter digressivo e paralelo, algumas vezes marginal, em relação ao texto central que efetivamente funciona como adaptação d’*Os Lusíadas*. Pode concluir-se da leitura da nota que foi, portanto, no grosso do texto – que é aquele em que o poema camoniano é vertido – que a intervenção dos alunos foi mais efetiva e influente.

O rei de Mombaça, um importantão, manda-lhes um recadinho floreado, todo cheio de falinhas mansas.

- Fixe, meus. Aqui 'tá tudo numa boa.

- Bute lá.

Vasco da Gama, que acreditava em tudo e em todos um bocado de mais cá para o meu gosto, fica logo convencido:

- Meus, a coisa vai. Bute.

(...)

Vasco da Gama escolheu dois marinheiros para irem, antes de todos, a terra, a ver o que por lá havia:

- Bute, vamos lá.

O que lá havia era uma tremenda trapaça. Baco, o malvado Baco, disfarçara-se de padre, ajoelhara diante de uma cruz feita por ele, e rezava, tentando convencer os portugueses de que estavam numa terra cristã.

- Meus, assim é que é. Baril.

Para que a coisa ficasse mais composta, o rei de Mombaça mandou a Vasco da Gama uma quantidade enorme de presentes. Mas, no meio disto tudo, alguém estava atento. Vénus, a enamorada deusa dos enamoramentos, velava. Foi buscar umas primas, umas amigas, umas conhecidas, e umas outras que nem sabia quem eram mas que serviam muito bem, juntou-as todas e escondeu-se com elas na espuma das águas.

- Bute, vamos lá!

Empurraram os barcos para longe, salvando os portugueses. Os mouros ficaram aflitos, estes portugueses têm dons de adivinhação!

- Ai que cena, meus!

Fogem os mouros, receosos, o piloto desleal atira-se à água.

- Bute, glup!

- Bora!

Vasco da Gama livrou-se de boa e fica aliviado – pudera! Vai para o espelho mirar-se:

- És mesmo anjolas, Vasquinho! Nem pareces um capitão, um herói, um fica [sic] na história na página maior. (pp. 28-29)

O **desvio** em relação ao tom e ao estilo do original é muito acentuado e obriga a matéria narrativa do texto de partida a uma inflexão muito marcada em que a linguagem se transforma e funciona num registo ligeiro e jocoso, diametralmente oposto à seriedade e à elevação lexical e estilística do poema camonianiano. A recriação da linguagem, ao mesmo tempo que viabiliza a transfiguração do regime narrativo – que passa do épico ao cómico, quase grotesco em alguns momentos –, arrasta consigo o processo de construção de personagens e de ambientes, fazendo com que a gravidade do edifício humano, ideológico e simbólico montado pela epopeia sofra uma

derrisão cuja considerável extensão é, em alguns aspetos, verificável no excerto acima transcrito. É sobretudo evidente a transformação caricatural das personagens, de que Vasco da Gama é, neste excerto, o caso mais nítido, na sua reconfiguração como “Vasquinho”, um capitão ingénuo e inseguro dos seus comportamentos, e a assunção de uma atitude despreocupada (eventualmente pouco conscienciosa) na versão de elementos cujo aligeiramento implica a transmissão de informação errada sobre elementos do texto, como sucede, no trecho transcrito, com a abordagem irónica ao maravilhoso, que vem perturbar a linha adotada no tratamento dado a este episódio em particular no poema de Camões. O tom, o estilo e, acima de tudo, a linguagem com que se estrutura esta adaptação geram um regime discursivo que não se afasta, na generalidade, daquele que este excerto exemplifica. Esta opção acaba por ser, a meu ver, outro e determinante elemento justificativo da escassa citação do original, visto que o regime discursivo em causa constitui um afastamento tão decisivo em relação ao texto de partida que a convocação deste para uma função de mediação da matéria épica em intermitência com o texto do adaptador conduziria a um resultado muito desajustado, desconexo e incoerente, visto que seria pouco provável conseguir-se, com um nível mínimo de equilíbrio e viabilidade discursiva, a acoplagem de dois registos textuais afinal tão diversos, coincidentes em pouco mais do que no reduto objetivo dos acontecimentos e dos factos transmitidos (relatados, em cada um dos textos, segundo uma focalização e um *tone of voice* que poderemos considerar incompatíveis).

As restantes adaptações consideradas no grupo que estou a analisar citam o original de forma muito mais abundante e extensiva, mas, com o objetivo de manterem um compromisso estável entre o texto citado e o texto vertido e de conjugarem de forma proporcional a dicção específica do épico e um registo simultaneamente acessível e atraente a um público infantil e jovem do nosso tempo, optam por uma perspetiva narrativa comedida, ou seja, que não transgrida e, tanto quanto possível, prolongue a relação estabelecida entre o narrador e a matéria narrada. Tanto assim é que, mesmo em adaptações que não se dirigem prioritariamente a leitores que estão em idade de estudar *Os Lusíadas* na escola – e não têm, por isso mesmo, de estar preocupadas com o fornecimento de versões compatíveis com as exigências concretas da leitura em contexto didático –, se verifica (ou é explicitada) a vontade de manter reconhecível a voz narrativa original. E esse esforço acaba naturalmente por facilitar a inclusão e o entrosamento discursivo de citações, uma vez que assim estará garantido um modo de olhar para os factos narrados que é comum ao narrador original e ao narrador responsável pela reinstanciação. Considere-se, por exemplo, o caso de Alegre (2007), uma adaptação cujas ilustrações, incidindo sobre o motivo do livro e pouco preocupadas com a representação figurativa dos factos narrados, e cujo subtítulo – “O meu primeiro Camões” – são formas nítidas de circunscrição de um campo de receção infantil, aquele que de algum modo replique a “criança” que o autor foi e evoca na abertura do seu texto. Apesar de o seu texto apelar a

um público que não encara *Os Lusíadas* como conteúdo escolar, o autor cita copiosamente o original, reproduzindo, ao longo das 33 páginas do livro que dedica à adaptação do poema, 62 estâncias ou excertos de estâncias. Tal só é possível porque se escolheu uma via de condensação neutra da matéria que não é citada, o que configura uma forma pouco invasiva de tradução do conteúdo original, não em termos quantitativos (visto que há um recurso muito evidente à excisão de sequências da ação<sup>49</sup> e o grau de contração narrativa dos episódios preservados é muito elevado), mas em termos qualitativos, na medida em que se mantêm a posição e a focalização com que o narrador do texto de partida se coloca perante os factos.

Esta é, eventualmente, a atitude esperada num texto com as características de uma adaptação, em que o **protocolo de escrita** está fortemente condicionado desde a origem pela existência deliberada e necessária do hipotexto que o justifica. E muito mais ainda se espera que assim seja quando se considera que a circulação de adaptações está em grande parte dependente do espaço escolar e da anexação a obras que integram o *currículum*. É, portanto, natural que o decisivo critério da fidelidade ao original cubra os aspetos ligados à focalização e à posição do narrador e permita que o encaixe de citações ocorra sem a perturbação do fluxo narrativo do texto adaptado. Trata-se, no fundo, de um processo de demonstração indireta da **propriedade** e da **idoneidade** do hipertexto de que poucas adaptações prescindem, a não ser que ocorra uma das duas situações que as adaptações de Alexandre Honrado representam: (i) a seleção de um leitor demasiado novo para ser exposto a trechos do original, que é o que sucede na adaptação de 2008, ou (ii) o recurso a um processo radical de transvocalização, impeditivo de soluções de colagem ao texto de partida, como se verifica na adaptação publicada em 2002.

Nas adaptações em que o leitor implícito se encontra em idade de exposição escolar ao poema camoniano a transvocalização deixa de ser uma opção para a maioria dos adaptadores, uma vez que o objetivo de facilitação da entrada dos jovens na leitura do original não se compadece com estratégias narrativas que impeçam o posterior reconhecimento da conformidade do texto adaptado ao texto de partida, quando e se ocorrer o desejado contacto com este último. Se a generalidade dos adaptadores sacrifica com facilidade e convicção os traços formais de obras clássicas escritas em verso, considerando que o ritmo, o estilo e a dicção a que obriga o uso da expressão metrificada constituem os principais obstáculos à compreensão do conteúdo dessas obras<sup>50</sup>, o mesmo não

---

<sup>49</sup> Embora preserve a linha narrativa d'*Os Lusíadas*, a adaptação de Alegre (2007), para além de prescindir de vários dos segmentos de pendor não narrativo do poema, deixa de parte várias secções da ação épica, quer do plano da viagem, quer do plano da História. A estes procedimentos não serão alheios o facto de o foco de incidência do livro transcender *Os Lusíadas*, não havendo, por isso mesmo, espaço para uma abordagem exaustiva ao texto, e de estar na mente do autor um leitor ainda infantil ao qual se quer apresentar uma quota dos acontecimentos da epopeia que seja representativa do todo e funcione como suporte mínimo de reprodução da sua linha narrativa.

<sup>50</sup> A presença deste argumento nos prefácios e posfácios de adaptações de clássicos remonta às primeiras ocorrências deste tipo de edições, como a versão de peças de Shakespeare da autoria dos irmãos Lamb (publicada pela primeira vez em 1807), e continua a servir de esteio a trabalhos recentes de adaptação, como aquele a que Frederico Lourenço submeteu a *Odisseia* e no qual a opção pela prosa aparece como solução única e inquestionável, face às características do público que se quer atingir (Lourenço 2005: 327-328).

poderá ser dito dos elementos que compõem o conteúdo substantivo do texto e definem a identidade e a singularidade da sua mensagem. O projeto da maioria esmagadora das adaptações escolhe como base de trabalho uma cisão entre conteúdo e forma<sup>51</sup>, partindo do princípio de que é ao primeiro que o protocolo hipertextual está discursivamente vinculado, segundo uma linha de intervenção no original que, no caso d’*Os Lusíadas*, só as duas adaptações mais recentes – a de Moura (2012) e a de Peixoto (2013), ainda que por vias muito diversas – vêm questionar e subverter, como adiante tratarei de demonstrar.

As adaptações de Sérgio (1940), Pais (1995), Leitão (2007), Letria (2009) e Peixoto (2013) são, na série em análise, as que de forma mais nítida e imediata se dirigem a leitores que estão na idade em que se dá o encontro com o poema camoniano em contexto escolar. Em duas dessas adaptações – a de Sérgio (1940) e a de Pais (1995) – a complementaridade com o trabalho escolar em torno d’*Os Lusíadas* é diretamente explicitada em sede paratextual<sup>52</sup> e levou a que estas duas versões do poema – em diferentes contextos históricos e pedagógicos – tenham adquirido grande visibilidade e expansão como auxiliares das atividades de leitura de Camões, uma situação que, no caso de Pais (1995), se mantém até hoje. Sendo assim, é natural que, nestes dois textos, haja um cuidado particular na escolha das estâncias citadas na adaptação, segundo um processo a que não terão sido alheias as recomendações dos programas. Neste domínio, é curioso e revelador observar o seguinte:

a) Sérgio (1940) e Pais (1995) citam um número muito diverso de estâncias do original – 203 e 83, respetivamente –, mas a representação das estâncias sugeridas no programa no conjunto citado por cada um é praticamente igual, uma vez que as suas escolhas equivalem a 33,4% e 33,7%, respetivamente, das estâncias propostas nos programas em vigor à data da edição das suas versões<sup>53</sup>;

---

<sup>51</sup> A assunção desta cisão, que vem perturbar a combinação coalescente a que estas duas vertentes estão submetidas no texto literário, explica a atitude de modéstia com que os autores de adaptações tendem a apresentar as suas versões, quando as confrontam com a grandeza do original, e justifica a classificação destes textos como paraliterários, tendo em conta que quebram a ligação solidária entre substância e expressão que está na base da receção estética de um objeto literário.

<sup>52</sup> A adaptação de António Sérgio integra-se numa coleção intitulada “Clássicos do estudante” e acrescenta um *post scriptum* ao prefácio em que o livro é apresentado como uma realização das exigências antológicas dos programas então em vigor (Sérgio 1940: 22). No caso de Amélia Pinto Pais, o prefácio, mesmo não sendo da lavra da autora da adaptação, remete para o universo da educação e da pedagogia do texto, a cujos requisitos a versão procura responder (Pais 1995: 9). Na contracapa afirma-se que o trabalho da autora se destina a tornar os grandes autores da literatura portuguesa “mais acessíveis aos alunos”, o que consiste numa circunscrição clara do campo de incidência da abordagem adoptada.

<sup>53</sup> A adaptação de Sérgio (1940) incorpora, na totalidade ou em parte, 203 oitavas d’*Os Lusíadas*. O programa de Português publicado em 1936, em vigor quando da publicação desta versão, não definia explicitamente um conjunto de estâncias a abordar nas aulas, referindo apenas que cabia ao professor a seleção das “passagens mais interessantes” (cf. Decreto n.º 27085/1936, de 14 de outubro, p. 1257). Por razões práticas, partirei aqui do princípio de que a antologia definida no programa que se lhe seguiu, o de 1954, veio consagrar a tendência seguida nos vários liceus a nível nacional, sobretudo por orientação dos professores metodólogos. Das 203 estâncias que António Sérgio cita, 68 estão contidas na lista de 224 estâncias de leitura recomendada pelo programa de 1954. Por razões que se prendem com a estrutura discursiva adoptada, Pais (1995) opta por não transcrever estrofes na íntegra. A sua versão cita, ao todo, 83



b) Sérgio (1940) e Pais (1995) acompanham de perto as diretrizes dos programas no que toca à representatividade dos cantos do original no conjunto das estâncias citadas, coincidindo na primazia relativa que é reconhecida ao canto V, de cujas estâncias recomendadas pelo programa Sérgio (1940) cita a maioria (28 de 34) e Pais (1995) um número considerável (9 de 25, o que corresponde à cobertura máxima que a sua adaptação dá a um canto, em termos de transcrição, no conjunto da epopeia);

c) Sérgio (1940) e Pais (1995) tendem também a dar pouco espaço, na sua adaptação, à transcrição de estâncias dos cantos menos representados nas listas do programa em vigor à sua época – Sérgio (1940) cita apenas 8 estâncias do canto VIII, que é também o que virá a ter o menor número de estâncias com leitura recomendada no programa de 1954, e, no caso de Pais (1995), os cantos que não têm qualquer representação no programa que entrou em vigor em 1991 (II, VII, VIII, IX e X) são exatamente aqueles a que a adaptadora cede menos espaço de transcrição a partir do original, visto que aos cantos em pauta reserva o número mais reduzido de estâncias citadas (2 dos cantos II e VIII, 4 do canto VII e 6 dos cantos IX e X).

Em termos de estratégia discursiva, os caminhos seguidos por estas duas versões são, porém, bastante diversos. No caso de Sérgio (1940), as citações do original consistem em conjuntos dotados de organicidade estrutural e unidade de sentido, compondo séries que chegam a ultrapassar as quarenta estâncias. O adaptador opta quase sempre por citar as estâncias na íntegra, o que apenas não acontece em cinco casos e em estrofes que não estão integradas num conjunto coeso (V, 85, 95 e 97, de que se transcrevem apenas os quatro primeiros versos, e VI, 7 e 17, de que se transcrevem dois e quatro versos, respetivamente). Os trechos citados, que correspondem a cerca de 18% do número de estâncias do original, estão integrados num resumo em prosa, que serve de moldura e de plataforma de apoio à compreensão das partes transcritas, cuja leitura é ainda facilitada pela disponibilização de notas de rodapé com esclarecimentos sobre o vocabulário, o estilo e a estrutura linguística usada por Camões.

O subtítulo dado pelo autor à sua adaptação fornece indicações precisas sobre o critério que presidiu à constituição da antologia. O objetivo de António Sérgio foi fornecer aos estudantes “os mais belos trechos” d’*Os Lusíadas*, inserindo-os num resumo em prosa que aclarasse a estrutura global do texto e permitisse uma transição eficaz entre os segmentos antologiadados. O recurso ao adjetivo “belos” deixa poucas dúvidas quanto à natureza eminentemente subjetiva do critério seguido e à sua raiz confessadamente alimentada pela experiência de leitura e pelo juízo estético do adaptador. A prática seguida, porém, revela que a esse critério aparentemente crucial – ao ponto de surgir explicitado no subtítulo da obra – se sobrepõe o da prestação do serviço ao “estudante” a que se dirige a coleção a que o livro pertence. O autor mostra-se de tal forma interessado no

---

diferentes estâncias d’*Os Lusíadas*, das quais 28 são coincidentes com a lista de 114 prevista nos programas então em vigor (cf. Anexo).

reconhecimento do **enquadramento institucional e escolar** da sua adaptação que se vê na obrigação de apresentar em apêndice o conjunto das estâncias correspondentes ao episódio de Inês de Castro, ainda que o considere, do ponto de vista estilístico, menos conseguido e, no que toca ao valor pedagógico, pouco importante. Embora invoque o que na sua opinião configura a irrelevância do episódio, Sérgio (1940: 115) não o elimina da sua adaptação, fazendo, ao arrefecimento do seu critério estético, uma concessão de natureza estritamente institucional, em nome do gosto público e da força exercida pelos instrumentos escolares da época (as seletas). O texto de que o adaptador faz preceder a transcrição do episódio de Inês de Castro é um exemplo bem ilustrativo da influência decisiva que os instrumentos institucionais que a escola tem ao seu dispor – a começar pelos programas e pelos manuais – exercem sobre a configuração de obras como as adaptações, cuja adjacência ao sistema de ensino as coloca sob a ação do magnetismo que deriva do facto de esse sistema ser um poderoso e inescapável mecanismo de **legitimação**.

No caso de Pais (1995), a estratégia seguida é consideravelmente diferente. Apresenta-se uma versão d’*Os Lusíadas* construída como um enunciado na primeira pessoa emitido por um narrador-personagem, Camões, que se dirige diretamente ao leitor para lhe contar o seu poema épico num regime discursivo acessível aos leitores mais novos. O hipertexto é encaixado num enunciado narrativo autobiográfico produzido pelo mesmo narrador-personagem, que, depois de percorrer os principais marcos da sua existência – do nascimento à morte –, procede à versão da epopeia (seguindo a sua estrutura original) para, no final do livro, retomar a linha autobiográfica e terminar com o esperado apelo à leitura do texto de partida: “É a altura de me despedir. Se quiserem visitar-me, leiam-me tal como eu escrevi, em verso. É bem melhor do que em prosa, garanto” (Pais: 1995: 136). O curioso enunciado metonímico “leiam-me tal como eu escrevi” deixa exposta a fragilidade da estratégia discursiva de que esta adaptação padece: a de instaurar uma falsa coincidência entre autor e texto, fazendo do “me” um texto que sabemos não ser o que foi escrito pelo “eu” de “eu escrevi”, encenando o autor como personagem de si mesmo e fazendo da sua biografia o suporte do enunciado épico. Ao tomar o texto pela pessoa do seu autor e ao diluir a autonomia daquele na identidade deste (o que não acontece, um pouco mais à frente, no enunciado “ler [o meu livro] tal como eu o escrevi”), faz-se uma colagem ficcional que sobrepõe o discurso adaptado ao discurso original e coloca o adaptador num lugar-problema: uma espécie de produtor mudo de uma narrativa imputada a Camões, simultaneamente personagem do século XVI e narrador do século XX, que atualiza como narrador contemporâneo o discurso por si mesmo elaborado na qualidade de personagem histórica. O adaptador real acaba por se apresentar como voz interposta, secretário ou *alter ego* da figura complexa em que a estratégia discursiva desta adaptação transforma Camões:

Vou agora contar-vos o meu poema maior, *Os Lusíadas*, em linguagem mais simples, para poder ser entendido pelos mais novos. Mas ele é bem mais bonito em verso – talvez daqui a uns anos chegue a vez de cada um de vós o poder ler tal como eu o escrevi... E então acho que pensarão, como a pessoa que vai adaptar o meu poema em prosa, que têm sorte em poderem ler-me em português e não em tradução numa das inúmeráveis línguas em que *Os Lusíadas* estão traduzidos (Pais 1995: 25).

A atribuição deste duplo estatuto à figura de Camões na estrutura discursiva do texto vai justificar a ocorrência de segmentos metatextuais que, por um lado, expliquem a flutuação temporal em que essa figura se move e explicitem em que contexto referencial ela se vai pontualmente encontrando (ora como personagem quinhentista que se dirige aos seus contemporâneos – cf. Pais (1995: 92) – ora como narrador que conhece a cultura de séculos posteriores àquele em que viveu a personagem que lhe corresponde – cf. Pais (1995: 41 e 88) – e se serve do Português atual) e, por outro, enquadrem os momentos em que a sua voz sustém o discurso de narradores secundários, como acontece com Vasco da Gama:

Este Canto III, bem como o Canto IV e o Canto V, vai passar-se na nau de Vasco da Gama, na barra de Melinde. Neles, Vasco da Gama vai responder às perguntas feitas pelo Rei da cidade. A mim, Luís de Camões, resta-me tentar reproduzir bem as palavras do Capitão, o que procurarei fazer (Pais 1995: 50).

A adaptação de Pais (1995) valoriza (e talvez por isso a transfira para o título) a matriz formal em que faz assentar a sua **acessibilidade**. O recurso à prosa é uma estratégia de transposição a cuja eficácia na transposição de textos originalmente escritos em verso se referiram em sede paratextual adaptadores de várias épocas, dos irmãos Lamb a Frederico Lourenço, como já vimos (cf. *supra*, nota 50), e teóricos como Genette (1982: 303), que prontamente a remete para o campo do consumo cultural aberto, que é aquele em que as adaptações circulam. A **opção pela prosa** tem como princípio a ideia de que a forma versificada e metrificada do original constitui o principal entrave à sua inteligibilidade por parte do leitor atual. Sintomático desse princípio é o facto de, no excerto acima transcrito, o narrador-personagem desta adaptação contrapor “linguagem mais simples” e “verso”, querendo com isso significar que o projeto de tornar *Os Lusíadas* acessíveis teria sempre de passar pela *redução* (para usar um termo de Genette 1982: 305) à forma prosificada. No caso de Pais (1995), a opção pela prosa não invalida, ao contrário do que sucede nas três adaptações que incluí no grupo das intermediações, a citação do original em verso, mas a apropriação de excertos de original consiste na sua assimilação por parte da estrutura discursiva e sintática do discurso do adaptador, que distingue da prosa de sua autoria os trechos transcritos do original mediante expedientes de natureza gráfica: o uso concomitante do itálico e do negrito. Sem

essa sinalização, a cadeia sintagmática do discurso não permitiria, só por si, separar as duas vozes: a incorporação de versos do original apenas uma vez é feita convencionalmente<sup>54</sup>, com destaque e avanço de parágrafo (Pais 1995: 38), pois, nos restantes e muito frequentes casos de citação, a transcrição é feita em *continuum*, observando ou não (sem critério aparente) a regra de separação entre versos com barra oblíqua<sup>55</sup>.

A adaptação de Leitão (2007) faz a remediação do hipotexto camoniano de forma muito particular. Em conferência intitulada “Abordagem à leitura de *Os Lusíadas* no Ciclo Preparatório do Ensino Secundário”, apresentada no Colóquio “Camões na escola” (realizado em Lisboa em março de 1981)<sup>56</sup>, a autora desenha o caminho percorrido até à publicação do seu texto, deixando bem patentes algumas ideias-chave que interessa considerar: (i) a função inaugural assumida pela adaptação de João de Barros, cuja fortuna em termos de integração na atividade pedagógica teve uma importância decisiva no franquear de portas com que este tipo de textos foi brindado, sobretudo nos programas, indicações didáticas e manuais produzidos já na fase de massificação do sistema de ensino; (ii) a natureza transitória e particularmente permeável à ação do tempo que caracteriza este tipo de textos, cuja equivalência hermenêutica e funcional às traduções e aos comentários interpretativos lhes impõe uma condição de temporalidade, um facto de que Leonoreta Leitão mostra estar ciente ao reconhecer, à data da conferência, que a versão de João de Barros já não veiculava o conteúdo d’*Os Lusíadas* de forma acessível aos alunos do seu tempo nem adequada às práticas letivas então em voga; (iii) a capacidade que a adaptação tem para tornar possível o conhecimento do conteúdo literário de um texto originalmente dirigido a leitores adultos por parte de um público infantil (neste caso, crianças com idades entre os 10 e os 12 anos), sem que esse conhecimento seja forçosamente determinado por uma qualquer utilidade moral ou ideológica que justifique a exposição precoce ao texto, mas resulte, antes de mais nada, de um projeto de formação de leitores que encara o livro como objeto de fruição e de prazer.

Tendo por esteio estes três pressupostos e assumindo com entusiasmo os fundamentos para uma pedagogia lúdica, autónoma e criativa do texto literário, em consonância com os então emergentes princípios do *reader-response criticism* defendidos na conferência<sup>57</sup>, a adaptação de

---

<sup>54</sup> Por não estarem integrados na sequência do texto da adaptação, não foram considerados nesta contagem os excertos d’*Os Lusíadas* utilizados para legendar as ilustrações que acompanham a versão dos episódios mais importantes, nos quais foi respeitada a forma versificada do original.

<sup>55</sup> O momento em que é adaptado o início do episódio de Inês de Castro serve de exemplo a esta aparente aleatoriedade na sinalização das fronteiras da versão original: “Mas, uma vez [D. Afonso IV] regressado a Portugal, um caso muito triste ocorreu e ensombrou o seu reinado – *o caso da mísera e mesquinha / que depois de ser morta foi rainha*, ou seja, o caso de Inês de Castro, a linda Inês, que, *posta em sossego*, colhendo o doce fruto da sua juventude, *nos saudosos campos do Mondego ensinava aos montes e às ervinhas o nome que no peito escrito tinha[s]*” (Pais 1995: 58, itálicos e negritos do original).

<sup>56</sup> A versão datilografada do texto que serviu de suporte à conferência foi-me gentilmente cedido pela própria autora.

<sup>57</sup> “Mas há quantos anos não foi feita esta bela adaptação [de João de Barros], que, se bem creio, já foi o meu primeiro contacto com a obra de Camões? A geração dos nossos alunos vive noutra época e temos de lhes propor os assuntos,

Leitão (2007) procura fornecer uma versão da epopeia camoniana que sirva o trabalho escolar sem com isso comprometer as motivações e os interesses de leitura manifestados por crianças da faixa etária em causa. É certamente por se terem em conta essas motivações e interesses que Leitão (2007) opta por uma estrutura narrativa que subverte consideravelmente o arranjo das sequências da ação no original, redistribuindo-as segundo novos critérios e prioridades: (i) a subtração, operada por várias outras adaptações, de secções não narrativas da epopeia, nomeadamente a dedicatória, as invocações situadas nos cantos III, 1-2, VII, 78-87 e X, 8-9; (ii) a valorização dos aspetos míticos e heroicos da ação, cuja componente de aventura e fantasia assenta em recursos suscetíveis de despertar a curiosidade e o interesse de leitores da faixa etária em pauta, como bem sugere Machado (2002: 58-59); (iii) o aproveitamento da quase totalidade das sequências relativas ao plano da viagem e ao plano da mitologia, facilitando o seu entrosamento e a sua mediação em regime de relato de aventuras fantásticas mediante a recomposição e reorganização das sequências narrativas segundo a ordem diegética<sup>58</sup>; (iv) a anulação quase absoluta do plano da História de Portugal, bem como dos episódios que nela se integram; (v) a supressão dos momentos de meditação e comentário por parte do poeta e de todos os lances que não estejam diretamente encadeados na ação épica, constituam um ingrediente secundário da economia narrativa ou tenham um alcance simbólico não imediatamente relacionado com a representação do herói, como sejam a narrativa dos trabalhos de Cupido (IX, 25-35), dos amores do marinheiro Leonardo (IX, 75-82) ou da passagem de S. Tomé pelo Oriente (X, 108-119).

Se, em termos de tratamento e acomodação discursiva da matéria épica do original, a adaptação de Leitão (2007) procede sobretudo por decalque, compondo um modelo que combina a narrativa fantástica (alimentada pela ação do plano dos deuses) com a narrativa de aventuras (em que vaza a ação relativa ao plano da viagem), no que respeita ao objetivo de permitir a realização de nexos com o trabalho escolar sobre *Os Lusíadas*, o ponto forte desta versão será a citação de trechos do original, cuja seleção, apesar de condicionada à partida pelas opções apresentadas no parágrafo anterior, apresenta coincidências apreciáveis com as prescrições dos programas em vigor. É de referir, para começar, que o próprio aligeiramento do plano da História de Portugal operado nesta adaptação vai ao encontro da tendência desenhada pela evolução da antologia sugerida nos programas, o que, de acordo com Duarte (2005: 364), decorre da mudança de uma orientação curricular que impunha uma leitura ideológica do poema camoniano (presente no programa de 1954) para um entendimento da leitura d'*Os Lusíadas*, se não inteiramente centrada na interpretação

---

não só ao nível do entendimento etário, como também à luz de novas orientações didáticas e de outros rumos de interesse atual” (texto datilografado da conferência, p. 5).

<sup>58</sup> Na já citada conferência de 1981 (pp. 6-7), Leonoreta Leitão apresenta os argumentos que sustentam a sua opção por uma solução narrativa que reconstitui a ordem dos acontecimentos da fábula. O esquema seguido toma como ponto de partida o sonho profético em que D. Manuel I é visitado pelos rios Indo e Ganges – um ponto de partida que justifica o título dado à adaptação e torna evidente a articulação entre a matéria mítica e a matéria factual da viagem – e encerra com a viagem de regresso a Lisboa, repondo, portanto, a ordem cronológica dos eventos da diegese.

da estrutura e da mensagem humana e estética do texto<sup>59</sup>, pelo menos desvinculada da instrumentalização nacionalista e colonialista a que o poema era submetido durante o Estado Novo. A citação d'*Os Lusíadas* na adaptação de Leitão (2007) consiste, na maior parte dos casos, na transcrição de estâncias truncadas, largamente superior ao de estâncias completas (apenas 13 num total de 70). Quanto aos aspetos que neste processo permitem realizar aproximações com o conjunto das estâncias de leitura recomendada pelo programa de 1991, em vigor à data de publicação desta adaptação, há que destacar o seguinte: (i) os cantos de que é transcrito para esta versão o maior número de estâncias (completas ou incompletas) são os cantos I e V (com 13 e 15 oitavas citadas, respetivamente), segundo uma proeminência que se verifica também na antologia sugerida pelo programa, em que esses dois cantos (juntamente com o IV, muito menos representado em Leitão (2007) por nele ocupar um espaço discursivo considerável o plano narrativo da História de Portugal, praticamente ausente desta versão) são os mais representados, com 26 e 25 oitavas, respetivamente; (ii) se exceptuarmos os cantos III e IV, cujo reduzido nível de citação em Leitão (2007) se deve ao critério de organização narrativa do texto a que já fiz referência, os cantos de que é citado o menor número de estâncias são os cantos VIII, IX e X, que não são contemplados na antologia recomendada pelo programa; (iii) os cantos de que o programa recomenda a leitura de estrofes, à exceção do terceiro, são aqueles de que a versão de Leitão (2007) cita estâncias em mais elevado número, verificando-se que, das 70 estâncias parcial ou integralmente incorporadas nesta adaptação, 18 (ou seja, cerca de 26%) estão representadas na seleção feita pelo programa.

O que se verifica em Leitão (2007) é, em grande parte, transferível para a análise de Letria (2009), neste aspeto em particular. Esta adaptação tem em comum com a maioria das que pertencem ao seu grupo o facto de explicitar e de interpelar diretamente o destinatário a que se dirige, fazendo do seu leitor implícito narratário ou dedicatário do seu conteúdo discursivo. A narração mais ou menos impessoal, objetiva e sobretudo preocupada com a reprodução fiel da matéria original, como a que se encontra em Barros (1930) ou em Viana (1980), vai, neste conjunto de adaptações que apelam expressamente a um público que frequenta a escolaridade básica, dar lugar a uma **construção narrativa** que envolve o leitor e o convoca para dentro do texto. Esta estratégia de **envolvimento do leitor** tende a tornar-se cada vez mais explícita e conhece formas de realização que superam em eficácia e evidência o processo comum de definição do destinatário que consiste na sua delimitação em sede paratextual (título, prefácio, posfácio e, menos frequentemente, dedicatória, como sucede em Pais (1995: 7), que dedica a sua adaptação a um sobrinho, e em Alegre (2007: 7) e Moura (2012: 5), que têm como dedicatários os netos). Uma das formas de pôr em

---

<sup>59</sup> A consecução destes objetivos fundamentais da pedagogia de um texto como *Os Lusíadas* muito dificilmente será exequível a partir das antologias definidas nos programas que se têm sucedido após o 25 de abril, uma vez que, como bem lembra Fraga (2000: 1006), o seu alinhamento não deixa entrever a estrutura nem o andamento narrativo da ação do original, impedindo a compreensão dos seus momentos fundamentais e a interpretação “do seu significado lírico e épico”.

prática essa estratégia é a interpelação do leitor, um “tu” com quem se estabelece um diálogo que tem em vista promover a aproximação ao universo do texto e criar um segundo nível de ficcionalidade que emoldura a matéria épica num suporte que estimula a sua receção afetiva. As adaptações de Leitão (2007) e de Letria (2009) são aquelas em que este mecanismo é mais extensivamente utilizado, como se pode comprovar através dos seguintes exemplos:

Já alguma vez te recordaste, de manhã, de um sonho vivido durante a noite? (Leitão 2007: 7).

Já atravessaste o Tejo? Encontraste alguma ninfa olhando o barco cacilheiro que te leva? (Leitão 2007: 9).

O teu avô também te ralha às vezes, não é verdade? As pessoas idosas têm mais experiência e gostam de aconselhar, de ter sempre razão... Devemos ouvi-las com respeito, mas nem sempre seguir as suas opiniões. Compreendes tu porque se zangava esse velho [Velho do Restelo]? Pensava ele que a ambição de encontrar novas terras era vaidade que se devia castigar (Leitão 2007: 14).

É essa história que eu me proponho agora contar-vos, juntando as palavras mais fortes às mais docentes e cantantes. Porém, nem sempre vos poderei prometer que a emoção não faça cair algumas lágrimas discretas e esquivas sobre as páginas onde *Os Lusíadas* ganham corpo e voz (Letria 2009: 10).

Vem de muito longe esta história que vos quero contar e que me tem acompanhado na tempestade e na bonança, na saúde e na doença, na paz e na guerra, na alegria e na tristeza, companheira fiel dos meus sonhos e dos meus temores (Letria 2009: 12).

Um segundo processo de implicação, a que as adaptações recorrem com mais frequência, é o da representação narrativa de um “nós”, figura compósita que congraça o narrador e os leitores na experiência de fruição do hipotexto camoniano e assim propõe uma experiência de comunhão em que quem narra funciona como entidade que propicia o desejado encontro com o clássico e em que o leitor, ao ser incorporado nessa experiência, vê demonstrada a viabilidade de fruição da matéria épica que lhe é apresentada e se vê instituído de um papel ativo em todo o processo, o que, no fundo, consiste numa estratégia de desmistificação da dificuldade e da inacessibilidade do material literário em causa a leitores da idade daquele que está a ser interpelado. Consideremos os seguintes exemplos, extraídos de várias das adaptações que estamos a considerar neste grupo:

É então que viajamos com Vasco da Gama pelo princípio da nossa História, (...) Camões leva-nos então aos campos de Aljubarrota. E é como se também entrássemos na batalha ao lado de D. João I e Nuno Álvares Pereira (Alegre 2007: 24-27).

Ele [Baco] era o deus do vinho e era gordo / E, aqui pra nós, bastante presumido (Moura 2012: 24).

Tudo viu, tudo leu este Camões / E de tudo nos dá informações! / E se de si também tinha falado, / Diretamente ou indiretamente, / E se é possível vê-lo retratado / Em muito do que diz e do que sente, / Ainda nos diz que tendo naufragado / Lá na foz do Mekong, injustamente / Vinha preso, salvando por um fio / O seu poema a nado nesse rio (Moura 2012: 144).

Porque, depois de séculos, ainda se lê a obra que o poeta imaginou para condensar as suas ideias sobre esta terra e esta gente. Há quem o leia na escola, estudando para exames, e há quem o leia por vontade de saber. Não é um livro escasso nas livrarias. Os lusíadas leem *Os Lusíadas*. O poeta tinha razão: é uma sorte podermos olhar em volta e encontrarmos esta terra (Peixoto 2013 VII: 5).

A adaptação de Letria (2009) apenas recorre ao primeiro dos mecanismos de cativação do leitor acima ilustrados, o que se deve ao facto de a sua *dispositio* narrativa se apoiar, tal como em Pais (1995), na existência de um narrador-personagem, coincidente com a figura de Camões, que protagoniza o reconto – em versão simples – do enredo da sua epopeia, transformada em elemento de um primeiro nível ficcional que a circunda e em que ela se encaixa, que é o do relato da vida do autor na primeira pessoa. A equivalência da estratégia narrativa e discursiva utilizada nestas duas adaptações fica desde logo patente nos respetivos capítulos de arranque, que inclusivamente partilham o *incipit* que estabelece, logo à partida, o estatuto e a posição do narrador:

O meu nome é Luís Vaz de Camões e vivi em Portugal no século XVI. Aqueles que mais tarde viriam a ocupar-se da minha vida (os meus biógrafos) viram-se em sérios embaraços para sabê-lo, visto que não conseguiram obter documentos seguros a meu respeito (Pais 1995: 15).

O meu nome é Luís Vaz de Camões, sou português e poeta. Há quem prefira o modo como canto o amor e me chame apenas “lírico” e quem se sinta mais emocionado e empolgado quando ponho em verso os feitos do meu povo e me classifique como “épico” (Letria 2009: 9).

O facto de a adaptação de Letria (2009) se apoiar num dispositivo narrativo e discursivo coincidente com o de Pais (1995) permite extrair vários pontos de contacto entre estas duas versões, ainda que Letria (2009) sinalize para o seu texto um leitor mais vasto do que aquele que Pais (1995) convoca para o seu livro, expressamente circunscrito, como já vimos, aos jovens em idade escolar.



A adaptação de Letria (2009) não se funda, neste ponto em particular, numa posição sólida, uma vez que se mune de instâncias paratextuais que de alguma forma se contradizem, sugerindo que o texto se dirige aos jovens (o que vai ao encontro do que é proposto no título e do que é referido logo no parágrafo de abertura do prefácio), mas não deixa de interessar aos leitores de “todas as idades”, como é dito em chamada de capa<sup>60</sup> e no parágrafo final do prefácio. Outro aspeto fundamental em que estas duas adaptações se distanciam diz respeito à forma como procedem à remediação do original, uma estratégia a que ambas recorrem: ao passo que Pais (1995) opta por integrar segmentos de estâncias e até secções de frases do original no novo *continuum* discursivo que constrói por intermédio da prosificação, Letria (2009) obedece a um duplo critério de transposição, que tenta aliar ao privilégio do elemento narrativo (que justifica a opção pela prosa) a ilustração do registo linguístico e estilístico próprio da epopeia, o que explica o recurso frequente à citação, feita na observação estrita dos procedimentos curiais, ou seja, com destaque no corpo do texto e mediante diferenciação gráfica (tamanho reduzido de letra e tipo itálico). Os procedimentos seguidos por Letria (2009) no campo da citação são diametralmente opostos aos de Pais (1995), uma vez que, para além de haver uma nítida separação de águas entre o texto da adaptação e o texto citado, há uma observação muito rigorosa da integridade estética do original, uma vez que este adaptador é o único<sup>61</sup> que parece mostrar reservas em truncar estâncias d’*Os Lusíadas*: todas as sequências citadas correspondem, no mínimo, a uma estância completa e todas as estâncias citadas são transcritas na íntegra. Apesar de o critério estético parecer, neste caso, suplantado o critério escolar nas preocupações do adaptador, o que se verifica é que, no que à escolha das estâncias para citação diz respeito, as decisões tomadas mostram que foi observado o essencial das recomendações fixadas no quadro curricular: (i) no conjunto das 49 estâncias que a adaptação cita do original, 12 constam da lista de estâncias cuja leitura é recomendada pelo programa de 1991, em vigor à data de publicação da obra, o que significa que cerca de 25% das estâncias seleccionadas estão representadas na lista proposta institucionalmente; (ii) as 12 estâncias em causa cobrem cerca de 11% das 114 que o programa recomenda para leitura metódica; (iii) os cantos de que é citado o maior número de estâncias – o I e o VI, com oito estâncias cada um – são dos que têm maior representação na lista

---

<sup>60</sup> O que diz essa chamada de capa, que é no fundo um *slogan*, é “A obra maior da literatura portuguesa agora para todas as idades”, o que permite uma segunda leitura, diversa daquela para que aponto no texto e também daquela que, a meu ver, corresponde à intenção do seu autor. Com efeito, a presença do advérbio “agora” introduz uma modulação no *slogan*, que permite lê-lo, enquanto promoção do texto de Letria, de duas diferentes formas: (i) sugerindo que esse texto pode ser fruído por leitores de todas as idades; (ii) concluindo que só com a publicação deste texto dirigido aos jovens se tornou possível a fruição da epopeia camoniana por leitores de todas as idades, aceitando-se, para tal, que os leitores mais velhos acediam (e continuarão a aceder) ao original e que os mais novos deixam *agora* de estar excluídos do privilégio que é suposto ser o contacto com a “obra maior da literatura portuguesa”. Embora seja interessante explorar as mensagens mais ou menos subliminares que esta chamada de capa contém, parece-me que o que estava na mente do seu autor diz unicamente respeito ao que vai explicado em (i). No universo das adaptações d’*Os Lusíadas*, o arrazoado que sustenta a segunda interpretação que proponho não deve, porém, ser desconsiderado, pois parece-me que ele veicula a motivação subjacente a uma versão como a de Peixoto (2013).

<sup>61</sup> Este adjetivo apenas faz sentido para distinguir José Jorge Letria no conjunto dos adaptadores que efetuam uma transposição convencional do original. Não posso considerar nesse lote a adaptação de Peixoto (2013), que faz parte de uma edição compósita que inclui o original *in integro*.

proposta pelo programa, com 26 (o número mais elevado) e 24 estâncias, respetivamente; (iv) dois dos cantos de que menos estâncias são citadas em Letria (2009) – o VII e o X – são cantos que não têm qualquer tipo de representação na lista constante do programa.

A coincidência entre os critérios de seleção de estrofes para citação nesta adaptação e os que presidiram às escolhas efetuadas na elaboração do programa só não é absoluta porque se verifica que o *currículum* consagra um tempo de leitura considerável a episódios extraídos da narrativa da História de Portugal ao rei de Melinde por parte de Vasco da Gama (Inês de Castro e Batalha de Aljubarrota), ao passo que a adaptação de Letria (2009) opta por relatar essas sequências sem recorrer ao texto original, apostando antes na transcrição de estâncias relativas a peripécias da viagem, mais consentâneas com o tipo de ações que integram os livros de aventuras, que funcionam, para todos os efeitos, como modelo narrativo para adaptações como esta, mas também as de Pais (1995), Alegre (2007), Leitão (2007) e Moura (2012), nas quais, por estas mesmas razões, os cantos de que mais estâncias são citadas são o IV, o V e o VI. A preferência por estes cantos, que são os mais citados em sete das adaptações analisadas<sup>62</sup> e aparecem em segundo lugar nas escolhas de outras seis<sup>63</sup>, justifica-se ainda pelo facto de neles se concentrar um número considerável de episódios (cinco no total: Aljubarrota, Velho do Restelo, Veloso, Adamastor e Doze de Inglaterra), de cuja referência poucos adaptadores prescindem, e por neles se registarem sequências narrativas em que a ação da viagem se entrosa com o enredo mitológico, possibilitando a exploração do filão da fantasia, que é outro dos ingredientes d’*Os Lusíadas* de que os adaptadores tiram partido para seduzir os seus leitores. Entre essas sequências há que destacar o sonho profético de D. Manuel, que Leitão (2007) eleva a episódio central da sua ordem narrativa, a descida de Baco ao palácio de Neptuno, o consílio dos deuses marinhos, a tempestade e a intervenção de Vénus e das ninfas que se lhe segue.

Quanto à transposição da ação épica propriamente dita, as escolhas operadas por Letria (2009) seguem os critérios de corte e preservação de núcleos da matéria narrativa do original respeitados pela generalidade das adaptações já analisadas. Há, no entanto, particularidades que caracterizam a gestão da economia narrativa desta versão, nomeadamente: (i) a eliminação quase absoluta dos elementos da epopeia que não dizem respeito ao relato de acontecimentos da viagem, da intriga dos deuses ou da História de Portugal, sendo de destacar a remissão do conteúdo da proposição, da invocação e da dedicatória<sup>64</sup> para o capítulo de apresentação da biografia do poeta,

---

<sup>62</sup> As sete adaptações em causa são as seguintes: Ruy (1983), que, como veremos adiante, cita 90 das 104 estâncias do canto IV; Viana (1980), Pais (1995), Alegre (2007) e Leitão (2007), que privilegiam o canto V, de que citam 30, 15, 18 e 15 das estâncias, respetivamente, num total de cem; Sérgio (1940), Cidade (1980) e Letria (2009), que dão protagonismo ao canto VI, de cujas 99 estâncias citam, respetivamente, 52, 86 e 8 (cf. Anexo).

<sup>63</sup> O canto IV fica em segundo lugar nas escolhas de Viana (1980), Pais (1995), Alegre (2007) e Moura (2012), com 26, 9, 10 e 35 estâncias, respetivamente. O mesmo sucede em Sérgio (1940) com o canto V, de que são citadas 42 estâncias, e em Magalhães (s/d) com o canto VI, de que são extraídas, na íntegra ou em parte, seis estâncias (cf. Anexo).

<sup>64</sup> O adaptador opta por citar a proposição na íntegra, por transcrever apenas a primeira estância da invocação e por resumir muito sucintamente o conteúdo da dedicatória sem citar qualquer trecho do original. Curiosamente, Letria

excluindo-as, de alguma forma, do território diretamente reservado à transposição do conteúdo da epopeia, que vai centrar-se exclusivamente na narração; (ii) eliminação de todos os trechos da epopeia em que surgem novas invocações ou em que o poeta tece comentários críticos à realidade portuguesa e europeia do seu tempo, dos quais apenas é preservada a reflexão sobre o poder absoluto do ouro, situada, no original, no final do canto VIII, aqui vertida em regime amplificado que procura mostrar a intemporalidade dos reparos de Camões e a sua aplicabilidade à realidade do nosso tempo; (iii) colocação do plano da História de Portugal numa posição secundária em relação aos planos da viagem e da mitologia, o que é demonstrativo da estratégia de valorização das sequências da ação mais suscetíveis de recompor a epopeia *qua* livro de aventuras ou ficção fantástica, menos preocupada, portanto, com a reprodução metódica de episódios históricos, tomados mais pelo seu significado patriótico do que pelos acontecimentos específicos que os conformam<sup>65</sup>; (iv) excisão ou redução muito significativa de episódios ou sequências narrativas menos implantadas no imaginário simbólico que tradicionalmente é convocado a partir d'*Os Lusíadas*, o que explica, para dar apenas dois exemplos, a ausência de qualquer menção ao episódio de S. Tomé e a redução do relato das vários momentos da ação vividos na Ilha dos Amores às suas linhas essenciais, ou seja, àquelas que dizem respeito a vivências do coletivo dos marinheiros (o que justifica a anulação das referências aos casos particulares de Veloso e de Leonardo), e a fusão das intervenções da ninfa e de Tétis numa só sequência, o que permite, num único parágrafo, condensar os dois extensos discursos proféticos do canto X e dar destaque, logo de seguida, ao momento da partida da armada rumo a Portugal.

Para finalizar o elenco do vasto conjunto das adaptações que realizam a mediação d'*Os Lusíadas*, encaixando os trechos selecionados para citação numa nova matriz discursiva e literária que combina hipertexto e metatexto, resta-me referir a mais recente das versões, a de Peixoto (2013). Esta adaptação resulta de uma estratégia editorial muito particular e que encontra no título *Os Lusíadas para toda a família* a sua mais explícita formulação. À partida, este título sugere uma

---

(2009: 12-13) coloca Camões, na primeira pessoa, na qualidade dúplice de narrador e personagem, a dedicar esta versão do poema, para além de D. Sebastião, a um conjunto de individualidades da História de Portugal, com destaque para as personagens que consolidaram a independência do país (Egas Moniz, D. Fuas Roupinho, o Condestável), para os navegadores do tempo da Expansão e, finalmente, para Inês de Castro, cujo episódio será distinguido, no entrecho desta adaptação, com uma atenção particular, visto que é narrado com recurso a estratégias de ampliação, isto é, de introdução de elementos narrativos ausentes do original, o que consiste num procedimento pouco frequente na composição deste tipo de textos. Esta dedicatória múltipla, para além de secundarizar o lugar que a D. Sebastião está reservado na disposição retórica do original (cf. Bernardes 2010: 45), aponta para um forte desígnio de celebração patriótica, necessariamente adaptada às circunstâncias históricas do Portugal do século XXI, que parece animar o adaptador: “Camões continua vivo, presente e pujante, a lembrar-nos o que fomos e o que somos, não para que fiquemos reféns da memória imperial de um passado que não volta, mas para que não se perca a memória que nos reconcilia com a História e com uma ideia dinâmica de futuro. A nossa identidade coletiva também se formou desse modo, à custa de erros, façanhas e errâncias. É essa a nossa história, e a nossa História” (Letria 2009: 7).

<sup>65</sup> É por essa razão que Letria (2009) prefere referir apenas, em vez de resumir, vários momentos da narrativa de Vasco da Gama (referência conjunta aos reinados de D. Afonso II, Sancho II e D. Afonso III e redução de momentos como a visita da Formosíssima Maria ou da Batalha do Salado a uma simples indicação por parte do narrador) e toda a galeria de heróis nacionais apresentada por Paulo da Gama ao Catual no canto VIII.

**abordagem crossover** semelhante à que anima, por exemplo, a adaptação de Letria (2009) e se mostra já subliminarmente presente no título da adaptação de Barros (1930), que delimita duas zonas distintas de receção para o seu texto, uma declaradamente infantil (“crianças”) e outra implicitamente adulta (“o povo”). Quer num caso quer no outro (colhidos em contextos temporais muito diversos para mostrar a transversalidade do desígnio que a ambos subjaz), o que se apresenta ao público é um único texto capaz de concitar o interesse de públicos etariamente muito diversos e de lhes ser útil por razões também muito diversas. No caso de Peixoto (2013), o produto que nos é apresentado é compósito, à maneira do que sucedeu com outras edições comemorativas d’*Os Lusíadas* publicadas, tal como esta, em fascículos apensos a revistas ou jornais<sup>66</sup>. No formato em causa, porém, esta é a primeira que se pode considerar, de facto, uma adaptação. Cada um dos dez fascículos (um por canto), oferece ao leitor duas diferentes portas de acesso ao clássico camoniano: (i) logo a abrir cada volume, a via destinada ao recetor infantil, consistindo num hipertexto que, em cerca de seis páginas, condensa, pela mão de José Luís Peixoto, o enredo de cada canto; (ii) surge de seguida a via destinada ao público adulto, que consiste na transcrição simples e integral, sem qualquer espécie de aparato crítico, do canto em causa, e que realiza, no fundo, a dimensão de homenagem que motiva este tipo de edições. As duas dimensões desta edição – texto e hipertexto – são alojadas em compartimentos estanques, sem comunicação entre si, funcionando como setores destinados a leitores com interesses distintos, talvez opostos, sem contacto entre si. O sintagma “para toda a família” que se encontra no título sinaliza, neste caso, a satisfação de dois diferentes protocolos de leitura por meio de dois também diferentes objetos de leitura, cuja ligação entre si não vai além da casualidade tempestiva da homenagem ou, segundo Macedo (2013: 35), de uma manifesta “preguiça” do adaptador para estabelecer entre o original e o seu trabalho adaptativo uma verdadeira “interpretação didática”.

A natureza dupla desta edição obriga-me a classificá-la de duas diferentes formas: (i) na medida em que nela se faz conviver, num só produto, o texto original com uma nova realização discursiva que combina hipertexto e metatexto, a versão de Peixoto (2013) é integrável no grande grupo de adaptações que tenho estado a analisar; (ii) por transcrever o texto camoniano *in toto*, esta edição faz uma espécie de citação integral do original, assim mantendo acessível a sua matriz discursiva e literária, o que me levará a retomá-la quando me debruçar sobre os processos de remediação d’*Os Lusíadas* operados pelas adaptações de Ruy (1983) e de Moura (2012). O critério de citação integral do original inscreve esta versão no filão das publicações comemorativas, mostrando até que ponto é necessário recorrer a uma motivação celebrativa para justificar uma nova edição de um clássico como *Os Lusíadas*, simbólica e institucionalmente tão presente no espírito de

---

<sup>66</sup> Refiro-me concretamente à edição d’*Os Lusíadas* publicada em 2003 pelo semanário *Expresso* em dez volumes, cada um correspondente a um canto, transcrito na íntegra e acompanhado por uma paráfrase de cada estrofe e por um conto inédito de um autor português contemporâneo.

qualquer cidadão português que disponha de uma formação de nível médio<sup>67</sup>. Uma versão como esta vem confirmar que a receção de um *grande texto* alia a inércia própria de algo que adquiriu uma figuração monumental ao apelo da releitura inovadora que, ao mesmo tempo que fundamenta o argumento da resistência do clássico às provas a que a sua extensão na sincronia o submete – e isto corresponde ao essencial do entendimento institucional do clássico em Coetzee (2001) –, revela que essa receção é elástica o suficiente para comportar e acomodar na tradição hermenêutica o metamorfismo e a ilimitada capacidade de irradiar sentido com que o clássico desafia criadores, adaptadores e leitores. No caso de Peixoto (2013), esse metamorfismo é submetido a uma dupla prova de resistência: (i) a resistência à transformação a que o texto é submetido pela escrita do adaptador, ainda por cima ao ser disponibilizado, no mesmo volume, em versão intocada; (ii) a resistência à transmutação para a linguagem icónica dos *graffiti*, uma representação socialmente conotada de forma negativa e à partida inesperada numa iniciativa institucionalmente dirigida para uma celebração amplificada da epopeia de Camões.

Nesta mais recente iniciativa de remediação d’*Os Lusíadas*, adaptação e original convivem num mesmo objeto, mas servem propósitos diferentes, tendo como único ponto de união um certo radicalismo na forma com que propõem ao leitor as suas duas facetas: (i) o discurso adaptado é radical na atualização a que submete o original, quer por via escrita, em que o recurso ao metatexto e a realização de aproximações da narrativa original a situações contemporâneas é constante, quer por via da ilustração, que recorreu a uma expressão plástica associada à marginalidade para fixar simbolicamente os principais mitos d’*Os Lusíadas*, funcionando numa linha muito diversa, por exemplo, da que se encontra em Ruy (1983), em que a banda desenhada é usada como instrumento para a figuração convencional e ortodoxa da ação épica; (ii) o discurso citado é radical na abrangência do seu gesto de remediação, uma vez que não preconiza “uns” *Lusíadas* “para toda a família” que dispensem a reinstanciação da totalidade do texto de partida. A extensão da cobertura da massa textual original por via da citação não é replicada pelo texto adaptado, que, à semelhança do que tenho sinalizado na generalidade das adaptações, é submetido a operações de seleção e eliminação de sequências narrativas. No caso vertente, o privilégio dado à transposição dos momentos da narração em que se verifica avanço na ação implica o recurso à excisão de dois tipos de elementos, ambos de importância secundária no plano narrativo a que pertencem: (i) os lances da viagem em que o narrador não faz progredir a ação e em que predomina a descrição de fenómenos naturais ou de locais visitados pelos navegadores, como o relato da tromba marítima e da passagem por Sofala e pelo Rio dos Bons Sinais (no canto V) ou a descrição da Índia (no canto VII); (ii) os feitos de figuras míticas ou históricas de menor relevo nos relatos de Vasco da Gama, em cuja narrativa é omitida a referência a Luso, e de Paulo da Gama, de cuja exposição apenas são

---

<sup>67</sup> Lisboa (2013: 32) discorre, com algum humor, sobre a singular condição do clássico, em cuja receção se combina, de forma algo paradoxal, a assunção de valor estético construída por via institucional e a irrelevância da experiência individual do leitor na confirmação desse mesmo prestígio.

preservadas as figuras de Luso, Ulisses, Viriato, D. Afonso Henriques, Egas Moniz, D. Fuas Roupinho, Nuno Álvares Pereira, o Infante D. Pedro e o Infante D. Henrique.

Um traço muito específico deste texto, que exponencia uma característica comum às nove adaptações que considere neste subconjunto, é a presença regular de segmentos metatextuais. Talvez por se tratar de uma versão em que a assinatura do adaptador é apresentada como um atrativo de grande efeito na captação de público e de reconhecimento institucional para a obra, o protocolo da composição hipertextual deixa uma grande margem para a ocorrência de **discurso metatextual**, que funciona como o espaço em que, por excelência, a voz de primeira pessoa do narrador-adaptador (que faz a mediação da narrativa de Camões mas também tematiza o próprio processo de narração que efetua) se destaca de um simples trabalho de *repurposing* e envereda por múltiplas formas de comentar, analisar, avaliar e discorrer sobre o texto original que se recusa a veicular de forma objetiva e comedida. Esta versão atribui à sua dimensão metatextual um protagonismo que, embora não remeta para segundo plano o cunho hipertextual que distingue discursivamente as adaptações, amplifica o lugar e as funções que a essa dimensão são reservadas nas restantes versões deste subconjunto. Entre as funções que os trechos metatextuais são chamados a cumprir são de destacar as seguintes:

a) servir de suporte à realização de comentários globais sobre o hipotexto que está a ser mediado, habitualmente de cunho avaliativo e, portanto, destinados a afirmar a superioridade estética, literária e cultural da epopeia camonianiana:

A fala do Velho do Restelo, que aí ouvistes um pouco atrás, é dos trechos mais belos e superiormente humanos de toda a obra de Luís de Camões (Sérgio 1940: 53).

Enfim. O que nos traz aqui é mesmo outra história. A História de Portugal, tal como Camões a contou em *Os Lusíadas*, um longo poema que até à atualidade tem feito as delícias de muitos leitores e ouvidores (Honrado 2002: 10).

Porque decidiram estes rios [Ganges e Indo] aparecer a D. Manuel I? O poeta utilizou uma mistura de verdade e fantasia. Aparecer-te-ão os deuses adorados por gregos e romanos, bem como as figuras sagradas da religião cristã. (...) A fantasia do poeta não é um acaso. O seu espírito rico e culto assim o impulsiona para tornar mais belo o que nos quer narrar (Leitão 2007: 8-9).

Não estou ainda no passado, estou na crueza deste aqui. Tudo é concreto à minha volta. Enquanto que a voz do poeta se fixou na solene perfeição decassilábica, a minha voz gastase na indecisão da garganta, espécie de adolescência perpétua, mudança ridícula de voz, grave e aguda, grave e cana rachada (Peixoto 2013 I: 5);

b) veicular comentários sobre momentos específicos da ação, explicitando sentidos ou orientando a interpretação do leitor numa certa direção, sobretudo quando estão em causa episódios, eventos ou qualidades estéticas da expressão que não são facilmente descodificáveis por recetores jovens ou menos habilitados para apreciar o apuramento estilístico do texto camoniano:

Esta oitava [IV, 31] é notável, quando se atenta nas sibilantes do 2.º verso (...) com a chamada “harmonia imitativa” dos ruídos das armas de arremesso, em oposição às dentais dos versos seguintes (...), que são adequados aos ruídos secos e duros de patas de cavalos no chão pedregoso, ou embate de armas de ferro (Cidade 1972: 90).

Como viram, Camões aproveitara assim, mais uma vez, o romance dos deuses fabulosos que ele imaginara: mais uma vez mostrara Baco, o mau, o “pirata” da história, a perseguir os Portugueses, por intermédio dos Ventos, criando assim uma excelente oportunidade para descrever – e de que forma! – uma terrível tempestade, como tantas outras que Vasco da Gama teria sofrido (Müller 1980: 20).

Um episódio fundamental é o da fala do Velho do Restelo, ainda no Canto IV. Em meu entender, tem sido mal interpretado. Fez-se do Velho do Restelo um resmungão que se opunha à partida. (...) Mas eu concordo com o que diz António Sérgio nos seus estudos sobre o Poeta: a fala do Velho do Restelo é a própria fala de Luís de Camões (Alegre 2007: 29).

Neste episódio [em que Vasco da Gama obtém a liberdade a troco de mercadorias] ficou bem patente o peso que tem o dinheiro e a ganância que o engrandece no modo como os homens agem na relação uns com os outros (Letria 2009: 101).

Ffff, fraco rei faz fraca a forte gente. Falou esta frase o feliz poeta, triste talvez com as qualidades de Fernando, descuidado e depravado, que pôs o reino no risco das invasões castelhanas (Peixoto 2013 III: 12).

c) explicitar os pontos de transição entre as sequências ou os eventos da ação, estabelecendo fronteiras claras entre ingredientes diegéticos que o original funde, sobrepõe ou não distingue de forma nítida:

[Júpiter f]az, porém, suas profecias sem baixar ao plano dos indivíduos. Ficarà essa descida, quanto aos monarcas, a cargo de Vasco da Gama; quanto aos feitos pessoais dos *barões assinalados*, ao cuidado de Paulo da Gama; e quanto aos futuros heróis da expansão, será Tétis quem, na ilha dos Amores, tudo profetizará em canto (Cidade 1972: 40-41).

É aqui, uma vez ainda, e será a última, que Camões faz intervir as personagens do seu “romance” para se referir a feitos dos Portugueses ocorridos depois daquele ano de 1499 em que se efetuava o regresso a Lisboa da armada vitoriosa. Tudo aquilo que se passaria (ou que se passara) até à data em que o Poeta ultimava o seu poema, e que o Gama e os seus companheiros não podiam naturalmente saber, é-lhes então vaticinado por uma ninfa que vai, com a sua doce voz de sereia, cantando a história das coisas do futuro... É como se num globo diáfano, transparente, o Capitão visse as lutas, os sofrimentos e as glórias dos seus continuadores (Müller 1980: 26).

A grande aventura da descoberta do caminho marítimo para a Índia termina no Canto X. Mas antes de regressarem a Lisboa, Camões recorre a um artifício para falar sobre o futuro. Pela voz de uma ninfa é ele próprio que anuncia as proezas dos portugueses na Índia e exalta as grandes figuras desse capítulo da nossa História: Duarte Pacheco, Francisco de Almeida, Afonso de Albuquerque e outros, até D. João de Castro (Alegre 2007: 50).

Mas é tempo de começar a explicar-te o que nos conta o poeta na Narração. E não seguirei a ordem pela qual lerás *Os Lusíadas* mais tarde, para que te seja mais fácil, agora, compreender esta obra (Leitão 2007: 9).

E aqui se vai narrar agora, sempre pela boca de Vasco da Gama, para o ouvinte atento e deslumbrado que é o Rei de Melinde, o modo como o amor de Pedro, filho de D. Afonso IV, pela bela Inês de Castro se transformou em tragédia e como da tragédia nasceu uma lenda que perdurou ao longo dos séculos (Letria 2009: 47).

d) transmitir conhecimentos ou apresentar informações de carácter histórico, cultural ou artístico de que o leitor mais jovem à partida não dispõe e sem as quais lhe fica vedado o acesso a uma compreensão mais completa e sustentada do texto:

O *persa* [III, 41] é Zopiro, vassalo de Dário, rei da Pérsia. No cerco que este monarca pôs a Babilónia, vendo aquele que não era fácil a conquista da cidade, que havia muito demorava, mutilou-se horrivelmente, para que, apresentando-se aos Babilónios como vítima de Dário, estes o acolhessem, confiados no seu desejo de vingança. Entregaram-lhe, de facto, o comando da cidade – de que ele apressou a rendição ao seu rei (Cidade 1972: 63).

Entre os deuses, era normal o “casamento” entre pais e filhos, entre irmãos, etc., isto é, o incesto – a moral dos deuses diferia bem da dos humanos (Pais 1995: 44).

Tétis explicou seguidamente ao Gama e seus companheiros como funcionava o Universo ali representado, com círculos concêntricos em torno da Terra, à maneira antiga de Ptolomeu, que acreditava ser a Terra o centro do Universo. É que a mim, Luís de Camões, ainda não



tinham chegado ecos do que Galileu garantia ser, afinal, o centro do universo, o Sol, com os planetas em torno de si a girar (Pais 1995: 126).

[O poeta c]omeçou por pedir a Calíope que o ajudasse na escolha de palavras. Musa, perguntou ele, como falou Gama ao rei de Melinde. Ok. Nenhum segredo até aqui. Entre outras coisas, Calíope era a musa da poesia épica e esse pedido encontrava-se em sintonia com as suas competências (Peixoto 2013 III: 5).

Bonita palavra, *catual*. Muito seguramente, houve alguém que se esforçou bastante para chegar a *catual*, alguém que atingiu o máximo da sua realização profissional quando chegou a *catual*, que marcou a posição social de toda a sua família ao ser nomeado *catual*. Era esse um destacado funcionário público no oriente, governador de fortaleza ou cidade, intendente de negócios com os estrangeiros (Peixoto 2013 VIII: 5).

e) introduzir e clarificar metalinguagem que, sem suporte imediato de descodificação, seria ininteligível pelos leitores mais novos a que a obra se destina e cuja incorporação traz ganhos didáticos acrescidos que amplificam o interesse escolar do texto vertido:

Começam *Os Lusíadas* por aquilo a que se chama a proposição, ou a parte do poema em que nos diz o autor qual é o assunto sobre que vai escrever (Sérgio 1940: 25).

Como ele [Camões] escolheu, porém, para tema central do poema a viagem de Vasco da Gama à Índia, que ocorre (lembra-se) entre 1497 e 1499, haveria que contar, graças a uma espécie de profecias ou vaticínios (esta será a palavra mais apropriada, tratando-se de um *vate...*), tudo o que se passou de importante, desde a data do descobrimento do caminho marítimo até ao ano de 1571 ou 1572, em que o original do livro dava entrada na tipografia (Müller 1980: 9).

– Chama-se épico ao género poético que narra em estilo elevado feitos heroicos de personagens históricos ou lendários [*sic*] (Honrado 2002: 35).

*Os Lusíadas* são uma epopeia, ou seja, uma narrativa de feitos históricos (Alegre 2007: 20).

Para começar, como era hábito em poemas épicos, Camões faz uma invocação às Tágides, ninfas do Tejo, pedindo-lhes inspiração (Leitão 2007: 8).

f) estabelecer paralelos entre eventos da ação épica e a atualidade, tendo por objetivo convocar para o texto elementos do contexto referencial do leitor susceptíveis de estimular o

interesse pela leitura e de facilitar (pela equivalência estabelecida por via da atualização) a compreensão da matéria original:

Esquecidos às vezes do que se passa nos fins do século XX, julgamos bárbaros os nossos antigos ímpetos bélicos e vítimas aqueles com quem combatemos (Cidade 1972: 225).

Embora sejam profundamente respeitáveis estas assembleias [como o Consílio dos Deuses] em que cada um expõe livremente a sua opinião, a verdade é que muitas vezes acabam mal, ou, pelo menos, em atitudes menos elegantes, como sucedeu há anos no mais alto areópago do mundo, a ONU, quando um importantíssimo delegado não esteve com meias medidas, descalçou o sapatão e bateu com ele na secretária, com toda a força, tal como o deus Marte fez com o seu bastão (Müller 1980: 7).

Fora um acontecimento memorável – como o viria a ser, nos nossos dias, a partida de Cabo Canaveral dos primeiros homens para a Lua – a largada da frota da praia do Restelo, ali onde o doce Tejo se mistura já com as águas do ar salgado (Müller 1980: 14).

Para isso [dar prémio e glória aos marinheiros] tinha ela [Vénus] uma ilha no profundo oceano. Seria, dizemos nós, uma espécie de grande e belo submarino que, às ordens da deusa, subiria à superfície das águas, com palácios de cristal, refrescos e iguarias, rosas e vinhos perfumados, e as mais belas de todas as Ninfas. (...) Era a ilha Namorada, fresca e bela, que parecia dirigir-se ao encontro deles – como um enorme transatlântico de luxo dos nossos dias... –, ou como se o vento lhe impelisse a branca vela (Müller 1980: 24).

[A máquina do mundo e]ra decerto – dizemos nós – uma espécie de objeto voador não identificado, aquilo que hoje se designa vulgarmente por OVNI (Müller 1980: 28).

Sei que bastantes anos depois, e em memória dos Doze de Inglaterra, cuja história eu contei neste poema, foi dado o nome de Os Magriços a uma equipa de futebol de Portugal, que, com Eusébio e outros, também em Inglaterra fez das suas, conquistando um brilhante 3.º lugar no Campeonato do Mundo de 1966 (Pais 1995: 88).

Júpiter vive num bloco de apartamentos de luxo, num belo condomínio privado que se chama Olimpo (Honrado 2002: 37).

– Eles, os portugueses, irão ao Mundo pelo Mundo. Para erguer casas, aldeias, vilas, cidades. (...) E terão gente afamada – o Eusébio, a Amália, o Figo, a Dulce Pontes, mas também cientistas e sábios de nomeada (Honrado 2002: 39).

Os juízes do torneio estavam já sentados em seus palanques engalanados, assim como esperando estava muito povo que encontrava um divertimento sem igual nestas andanças dos nobres que se batiam, como na guerra, num desporto de passar o tempo, uma espécie de futebol lá daquela época, mais nobre é claro, e mais perigoso (Honrado 2002: 79).

Hoje um paquete fez [*sic*] o percurso de Lisboa ao Cabo das Tormentas talvez nuns 15 dias! Nesse século XV há quantos meses andavam os nossos navegadores sobre as ondas do mar (Leitão 2007: 31).

Junto dele [do Samorim] um velho, de joelhos, dava-lhe, de vez em quando, folhas verdes de bétele, que era uma planta aromática que então se mascava. (Assim como tu fazes hoje com as pastilhas elásticas!) (Leitão 2007: 72).

[Vénus e as Nereides r]ecebem-nos ao som de instrumentos musicais, que por certo não conheces: cítaras, harpas, flautas, de som harmonioso e suave. Gostas mais, eu sei, dos sons estridentes e buliçosos das guitarras elétricas, como a própria vida do século XX. Mas naquela ilha, no século XV, outra música não era de esperar (Leitão 2007: 85).

Profética e futura, a ninfa cantou uma lista extensa de governadores da Índia, (...). Ainda assim, não foi exaustiva, faltaram-lhe uns quantos governadores. Melhor dessa maneira. Não se sabe se essa falta foi vontade da ninfa ou do poeta. A paciência contemporânea não suportaria essa enumeração. Neste caso, a omissão traz realismo. Também por isso a cultivo. Porque sou real. Sou tão real como o poeta ou a ninfa (Peixoto 2013 X: 7-8).

g) fornecer informações ou indicações respeitantes ao conteúdo e ao arranjo narrativo dado pela adaptação ao material diegético do original, o que passa, inclusivamente, pela explicitação das estratégias de coesão da intriga, como sejam a recorrência de personagens, a ligação entre os eventos da ação e a comparação entre diferentes momentos da estrutura interna do texto:

Não começa o nosso poeta a narrar a história pelo princípio, isto é, pelo momento em que se partiu de Lisboa (também os antigos não faziam assim); (...) O que se passou desde a saída de Lisboa até chegarem à costa de Moçambique havemos de sabê-lo só mais tarde, contado pelo capitão-mor ao rei de Melinde (Sérgio 1940: 27).

Vão os portugueses entre a *costa etiópica* (ou africana) e a Ilha de S. Lourenço (hoje Madagáscar). O Poeta desce da ficção poética à realidade da história e é, geralmente, simples e fluente, como o impõe a *verdade nua e pura*, que ele prefere à *grandiloca escritura*. Dela omitiremos as raras alusões mitológicas puramente ornamentais e só de pessoas cultas inteligíveis sem recurso ao dicionário (Cidade 1972: 14).

O discurso de Baco é diferente do discurso choroso da *formosíssima Maria*, do explosivo, bélico ímpeto de Nuno Álvares, das maldições de gravidade tão trágica do Velho do Restelo e ainda das ameaças coléricas do Adamastor (Cidade 1972: 141).

– Pois eu – intervém Fernão Veloso, o que achara que o outeiro era melhor de descer do que de subir, quando se vira perseguido pelas setas e pelas pedras dos indígenas de Santa Helena –, pois eu entendo que a nossa história deve ser de lutas (Müller 1980: 18).

Como poderá, então, o homem, *bicho da terra tão pequeno*, ultrapassar a sua fragilidade? Vê-lo-emos nos cantos que vão seguir-se (Pais 1995: 41).

Ou seja [a propósito dos trabalhos de Cupido, no canto IX], todos eram culpados de “baxo” amor, como o rei D. Fernando de que falei no canto III ou o Adamastor, cuja história contei no canto V (Pais 1995: 114).

A narrativa da viagem não começa pela partida de Lisboa. Quando o Poeta nos leva às naus, já elas vão no canal de Moçambique (Alegre 2007: 20).

Em seguida, Camões faz uma descrição da Índia (geografia, habitantes e reinos) e nela menciona os dois rios que a limitam. São o Ganges e o Indo, que em sonhos apareceram a D. Manuel I. Ainda te lembras? (Leitão 2007: 69).

h) divulgar curiosidades acerca da recepção d’*Os Lusíadas*, nomeadamente acerca da evolução verificada na leitura a que, historicamente, foi submetida a obra, em geral, ou alguns dos seus episódios:

Camões (...) aproveitou mais de um ensejo para os [seus antepassados] repreender, e por isso, mesmo depois da publicação do *tesouro do Luso*, como a *Os Lusíadas* chamava Cervantes, arrastou a vida em pobreza necessitada (Cidade 1972: 183).

Em Constância decidiram fazer um jardim em minha homenagem, com todas as flores de que falo nos meus versos, vim a saber (Pais 1995: 120).

Entramos no momento mais bonito de *Os Lusíadas*. Acreditem ou não, foi a parte do poema que mais fez suar, durante anos e anos, muitos palermas do país de Camões – que sempre houve mais cabotinos que poetas. A espetacular alegoria, a da Ilha dos Amores, por tratar de amores, de mulheres belas, de paixões entre sexos diferentes, foi considerada obscena. Maltrataram-na, proibiram-na, retalharam-na, arrancaram-na dos livros. E é tão doce! E é tão bela! Como o amor... (Honrado 2002: 115).

Quando eu andava no liceu, o Canto IX era o mais proibido e censurado e, por isso, o mais apetecido. Havia passagens que não eram dadas nas aulas e nós líamos às escondidas. Mas, afinal, é um dos mais belos (Alegre 2007: 48).

A multiplicidade de funções desempenhadas pelos segmentos metatextuais que, pela sua frequência e abundância, como se comprova pelos exemplos acima transcritos, dão uma feição particular ao conjunto de versões d’*Os Lusíadas* que tenho estado a analisar é sintomática da

variedade de matizes discursivos que uma adaptação pode assumir. Ao estrato hipertextual de base que distingue textualmente uma adaptação é possível sobrepor uma ou mais camadas metatextuais com funcionalidades bem definidas, resultando do processo uma modalidade particular de *repurposing* estrategicamente composta pelo adaptador para conduzir o recetor a um determinado objetivo de leitura, que corresponderá, dentro do possível, ao compromisso proposto em sede paratextual. Tendo em conta que os paratextos se destinam ao mediador adulto do texto (familiar ou professor) junto do leitor infantil ou juvenil, a dimensão metatextual desta série de adaptações materializa as estratégias de promoção do clássico *prometidas* na antecâmara paratextual, constituindo, afinal de contas, uma espécie de suplemento inscrito no hipertexto com o intuito de aumentar o seu potencial didático e a sua capacidade de conduzir às finalidades de reprodução institucional que motivam o patrocínio, sobretudo escolar, com que estas publicações são avalizadas. Não é por acaso que a série em análise é a mais extensa e nela estão representadas algumas das versões d’*Os Lusíadas* que mais fortuna têm conhecido em ambiente escolar.

Uma função institucional semelhante à do investimento em trechos de natureza metatextual é desempenhada por outro dispositivo recorrente neste conjunto de adaptações: a **amplificação**. Estou-me a referir ao processo de transposição de trechos do original em que o adaptador opta por investir na transmissão do conteúdo narrativo, juntando aos eventos relatados pormenores adicionais ou eventos associáveis ao material diegético contido no texto de partida. Tal como sucedia com os elementos metatextuais, estamos perante blocos discursivos que vão além da substância narrativa do hipotexto, mas que, neste caso, partilham da natureza discursiva desse mesmo hipotexto, que se vê assim alargado. Trata-se de um procedimento inesperado numa modalidade criativa que mobiliza sobretudo operações de redução, mas cuja justificação reside na motivação pedagógica que move a adaptação na sua relação com o original. O recurso à amplificação é, no fundo, uma estratégia de **investimento narrativo** que funciona como *captatio benevolentiae* em relação ao essencial que se reconhece plasmado no original. O que é fornecido além da matéria que está no original (uma intervenção de “développement diégétique”, segundo Genette 1982: 374) não pretende mais do que valorizar e estimular a receção dessa matéria, funcionando como acessório destinado a catalisar a leitura dos elementos circunscritos no arco narrativo que o relato realizado nesse original descreve em torno dos eventos da diegese.

A expansão da matéria narrativa não é, nas adaptações, um processo tão frequente quanto a incorporação de metatexto que analisei anteriormente. Trata-se, pelo contrário, de um procedimento mais comum em adaptações recentes, menos confinadas ao cumprimento escrupuloso de critérios transpositivos assentes na fidelidade ao original e interessadas, acima de tudo, em fornecer um texto capaz de servir de mediador desse mesmo original, ainda que isso implique o enxerto de material narrativo necessário ao preenchimento de lacunas informativas que a literacia do recetor adulto supre no contacto com o hipotexto ou ao estímulo da curiosidade do leitor infantil e juvenil que o

relato de eventos suplementares pode constituir. É, certamente, por essa razão que vemos a prática da amplificação narrativa ser mobilizada com maior assiduidade (i) em adaptações que estabelecem um diálogo aberto com o narratário ou estabelecem com ele uma relação de natureza escolar, isto é, em que há recurso explícito a estratégias didáticas de leitura e exploração do texto mediado, e (ii) no âmbito da versão dos episódios mais emblemáticos e presentes na figuração coletiva do poema, e que constituem uma série coincidente com o conjunto dos episódios selecionados para a aprendizagem escolar, que é hoje o veículo privilegiado – na maioria dos casos, o único – de acesso da generalidade dos leitores a clássicos como *Os Lusíadas*.

Se tomarmos como exemplo a forma como é transposta a secção final do episódio de Inês de Castro (III, 135-137), observaremos com facilidade a natureza do processo narrativo em causa e a justificação pedagógica que o sustenta, tanto mais que o investimento é feito, sobretudo, na transposição dos episódios mais emblemáticos, que são também os mais representados na figuração popular do poema camoniano:

(...) Até as ninfas do rio choraram por muito e muito tempo aquela morte escura. E, depois, em memória de tão alto amor, transformaram numa fonte puríssima as lágrimas choradas.

– E que nome deram a essa fonte?

– O nome de Fonte dos Amores. Essa fresca fonte rega as flores, porque as lágrimas são água.

– E o nome amores...

Após uma pausa, o melindano perguntou ainda:

– E os brutos matadores?

– Assim que o príncipe Pedro subiu ao trono, conseguiu que outro Pedro, que então reinava em Castela, para onde os executores haviam fugido, lhos mandasse entregar, e neles tirou crua vingança. E então fez com que todos os fidalgos do seu e meu reino prestassem homenagem a Inês morta, como se rainha viva fosse... (Müller 1980: 12).

Quando D. Pedro subiu ao trono, cedo tirou vingança dos assassinos de Inês e se tornou justiceiro feroz contra toda a espécie de criminosos.

Além disso, (...), fez coroar Inês, depois de morta, como Rainha de Portugal, e obrigou a corte a venerá-la como tal. E fez transportar o seu corpo para um magnífico túmulo, frente ao qual mandou construir um para si, túmulos que podem hoje ver-se no Mosteiro de Alcobaça. Tudo isto é a pura verdade, que eu pude conhecer através de Fernão Lopes, historiador, de Garcia de Resende, que sobre os amores de Inês escreveu *Trovas* e de António Ferreira, na sua tragédia *Castro* (Pais 1995: 61).

Tingiram-se de sangue as águas da Fonte das Lágrimas e de luto os olhos de D. Pedro. (...) Pedro nunca esqueceu nem perdoou o modo como seu pai permitiu que um assunto do coração fosse tratado como uma simples conveniência de Estado. Pai e filho ficaram afastados para sempre, com a memória da bela Inês a separá-los, sem deixar espaço para o afeto ou para o perdão.

Pedro tratou de proteger os filhos que Inês lhe dera e que eram o fruto de um amor sem igual, puro, apaixonado e rebelde, como só os ventos e as águas do mar sabem ser. Agora que estavam órfãos, ainda mais precisavam dele, da sua ternura e da sua proteção.

Embora privado da presença da mulher que tanto amava, Pedro continuou a conversar com ela em segredo e a partilhar com ela os seus sonhos e os seus temores, os seus desejos e as suas dúvidas. Falava com Inês muito baixinho, como se a tivesse ali mesmo junto de si. E, ao dar-se conta da dor dessa imensa perda, chorava às escondidas, para que ninguém o visse sofrer, porque, achava ele, se um homem não chora, um rei deve resistir ainda mais a essa tentação. Mas o seu coração magoado não lhe dava sossego, e Pedro não parava de jurar a si

próprio que um dia, mesmo sem vida, Inês havia de ser rainha a seu lado, partilhando com ele o trono, nem que fosse no túmulo onde haviam de estar de novo juntos. Esse grande amor não podia acabar assim, com as punhaladas traiçoeiras de três homens sem honra nem vergonha. Havia de chegar o dia em que Inês voltaria a estar a seu lado, ao lado de um rei português que não aceitava as leis do esquecimento e da resignação. E esse dia acabou por chegar, por vontade de um rei com vontade e memória de ferro, que não nascera e fora criado para esquecer ou perdoar o mal que lhe haviam feito.

Mal foi coroado, quis D. Pedro, depois de cognominado de *o Cru*, que também D. Inês fosse coroada. Mas para que tal acontecesse era preciso arrancá-la da sepultura, o que foi feito. E a rainha morta, num dia de sol intenso, foi celebrada por uma corte muda de horror e de medo, que desfilou diante dela e lhe beijou a mão.

[transcrição de III, 118]

Para que a vingança se cumprisse, quis o rei ver mortos os assassinos da mulher que tanto amara, e deles só um conseguiu escapar com vida, partindo para terras de França (Letria 2009: 48-50).

Estes excertos, sobretudo o último, são bem representativos do investimento que um adaptador se dispõe a fazer quando está em causa verter um episódio com o peso simbólico e pedagógico como o de Inês de Castro ou o do Adamastor, em torno dos quais são desta forma ativados processos de estimulação da curiosidade e de transmissão de informação adicional cujo principal beneficiário será o trabalho escolar em torno do texto original. A adaptação presta-se, pois, a um serviço de promoção do clássico intrinsecamente motivado pelo modelo de receção escolar a que esse clássico está submetido, granjeando para si mesma uma utilidade imediata capaz de se converter em reconhecimento institucional, na qualidade de texto explícita ou implicitamente patrocinado oficialmente como obra para uso escolar. Nos casos em pauta, o texto de Pais (1995) é, destacadamente, o que mais corresponde a este padrão de reconhecimento e visibilidade. O excerto de Letria funciona, neste âmbito, como caso-limite, tendo em conta a quantidade de informação histórica relativa ao desenvolvimento *post-mortem* da história de Inês de Castro que aduz à narrativa sucinta que lhe corresponde no original camoniano.

Um elemento final a destacar, nesta série de adaptações, é o **recurso à imagem**, que apenas é dispensada nas duas mais antigas contidas neste lote: (i) em Sérgio (1940), certamente por se tratar de um texto expressamente elaborado para responder a necessidades de estudo do original, o que, se considerarmos o contexto da época de publicação do texto e lhe acrescentarmos o facto de a motivação para a leitura do texto ser sobretudo didática, serve de justificativo suficiente para a ausência de imagens; (ii) em Cidade (1972), por se tratar de uma edição comemorativa não especificamente dirigida a um público jovem e que não anula, por isso mesmo, um cabedal significativo da erudição e dos pormenores da ação do original (seja por via transpositiva, seja por via transcritiva<sup>68</sup>). À exceção destes dois casos, as adaptações deste conjunto utilizam profusamente

---

<sup>68</sup> Note-se que a adaptação de Cidade (1972) é, de entre as que operam a transformação da matriz discursiva do original (convertendo a forma poética em forma prosificada), a que cita mais estâncias d'*Os Lusíadas*: 789 (ou seja, 71,5% do

a imagem e fazem-no segundo um critério que replica o utilizado no investimento em ampliações da matéria narrativa do original. A ilustração com imagens de grande formato, sobretudo de página inteira, recai sempre sobre os episódios que a tradição elegeu como fundamentais e capazes de se cristalizar no imaginário da cultura massificada a que estes objetos apelam. Tal como sugere Versaci (2008: 208), a mobilização da imagem numa transmissão do clássico que seja transversal aos vários níveis de cultura, o que inclui naturalmente a popular, tem a justificá-la uma forte vontade de criar e promover uma memória, o que é em si motivação suficiente para que a maioria destas publicações a ela recorra. Nas adaptações em análise, verifica-se que os episódios ou momentos da ação contemplados com ilustrações de página completa são o Adamastor (destacado em todas as adaptações), a Ilha dos Amores (destacado em cinco adaptações), a visita do rei de Melinde à armada e o encontro com o Samorim (a merecerem ilustrações de grande formato em quatro destas adaptações), o consílio dos deuses olímpicos, Inês de Castro, Aljubarrota, os Doze de Inglaterra e a descrição da máquina do mundo (em destaque em três destas adaptações). Há outras sequências da ação a ser objeto de ilustrações de grande formato, mas sem a recorrência verificada nestes casos, que correspondem, com efeito, a alguns dos momentos ou figuras do poema mais fincadamente marcados no imaginário coletivo, sobretudo por corresponderem, na sua maioria, a episódios nucleares do estudo de que a epopeia camoniana é objeto na escola, o que vem, uma vez mais, demonstrar a recursividade deste elemento institucional na explicação da projeção de um texto clássico, que é a conclusão a que, por diferentes vias e a partir de diferentes focos de observação do *corpus*, tenho sempre chegado.

A centralidade da imagem na transmissão do clássico por via adaptativa conhece, porém, a sua realização mais completa num outro tipo de versão, também integrada nas remediações, ou seja, nas adaptações que procedem a uma transposição apenas parcial do original e preservam, portanto, uma parte mais ou menos substancial do texto de partida no novo produto discursivo que constituem. Até aqui analisei remediações que transformam a matriz discursiva do original, o que, no caso d'*Os Lusíadas*, significa a sua prosificação. Neste último conjunto, mais restrito, falamos de **adaptações em que a forma versificada é mantida**. A manutenção da matriz literária de uma epopeia renascentista de inspiração virgiliana, um género que se pode considerar ausente da prática literária contemporânea e do horizonte de leituras espontâneas dos jovens (e também, por isso mesmo, a necessitar da adaptação como promotor da sua leitura e da sua acessibilidade em tempos tão distantes dos da sua produção), configura uma decisão de reescrita, por assim dizer, corajosa. Trata-se de uma opção que nitidamente recusa sacrificar a identidade e a integridade formal e estética do texto original à subordinação do critério da acessibilidade, ao mesmo tempo que valoriza

---

total), um número apenas superado pela adaptação de Ruy (1983), em que estão transcritas (no todo ou em parte) 845 das 1102 estâncias do poema, ou seja, 76,6% da sua extensão original (cf. Anexo).



a natureza inconsútil e coalescente do objeto literário, duvidando da possibilidade de veicular com propriedade o seu conteúdo mediante a (ou apesar da) anulação completa da sua configuração externa. Neste tipo de remediação, a escolha da **manutenção da matriz discursiva original** é sustentada por um princípio de **irreducibilidade** do literário, que não vê viabilidade numa translação das suas funções, mesmo das mais substancialmente factuais ou referenciais, para uma esfera em que a semiose da obra possa prescindir da sua inteireza e da unidade que resulta da conjugação de todos os seus caracteres identitários.

Contudo, não há como impedir que a força pedagógica e a coerência hermenêutica desta posição (que é a que Hélia Correia defende em Gaiaz (2007), por exemplo), se transpostas em estado puro para a prática adaptativa, conduzam a um produto incapaz de satisfazer as necessidades do público a que se destina, uma vez que é composto, na sua maioria, por leitores cujas competências literárias são, por razões já elencadas, muito incipientes e insuficientes para garantir uma descodificação minimamente sustentada de um objeto textualmente muito preso ao original. É por essa razão que as duas adaptações que se integram neste último conjunto lançam mão de estratégias que suportam discursivamente a intervenção pouco invasiva que efetuam sobre o original e salvaguardam a eficácia comunicativa do texto vertido que propõem: (i) no caso de Ruy (1983), o que sustenta e viabiliza a inteligibilidade de uma versão para jovens que preserva, numa margem muito apreciável (a mais elevada de todo o *corpus* analisado), a literalidade do original é o recurso à imagem; (ii) no caso de Moura (2012), é a utilização de metatexto com função de atualização e comentário do discurso hipertextual – que deliberadamente conserva e reproduz as opções formais do hipotexto (numa escrita que prolonga a estrutura versificatória, métrica, prosódica e rímica do poema camoniano, que é, pelo estranhamento que gera relativamente às realizações comunicativas do quotidiano, um dos fatores que explica as dificuldades no acesso dos leitores de hoje ao original) – que vai funcionar como sustentáculo da compreensão do texto.

A adaptação de Ruy (1983) consiste num veículo muito particular de remediação d'*Os Lusíadas*. Trata-se de um álbum de banda desenhada (inicialmente publicado em 3 volumes, posteriormente reunidos, em 2009, num só volume comemorativo dos 25 anos da primeira edição) e esta opção de base permite-lhe mobilizar um conjunto de vantagens inerentes a esta modalidade criativa na cativação do público a que se dirige, e que incluem, segundo Aldo Cibaldi *apud* Mantovani (1970: 54), a capacidade para suscitar dinâmica e rapidez de leitura, por via da conjugação íntima da palavra com a imagem e, em segundo lugar, a capacidade para aligeirar o esforço intelectual necessário à descodificação da lógica sucessiva do texto escrito devido à presença da representação iconográfica dos eventos da diegese, que permite um nível paralelo de significação, desta feita maciça e imediata, que funciona como mecanismo de cobertura suplementar e instantânea das indeterminações que possam restar da leitura do estrato textual de cada vinheta. Num tempo anterior à explosão do paradigma digital, em que o acesso remoto à

imagem cresceu exponencialmente ao ponto de se converter num hábito recursivo no quotidiano de quase todos os jovens, a banda desenhada, como referem Duarte-Santos, Galveias e Lacerda (1979: 127), constituiu um instrumento insubstituível na maximização do sortilégio da narrativa junto dos leitores mais novos, tendo em conta a sua predisposição para potenciar os ingredientes da ação, para sublinhar “os momentos de maior intensidade dramática” e para evidenciar a organização estrutural da narrativa. Esta apetência da banda desenhada para revitalizar o conteúdo dos textos narrativos através da simbiose entre palavra e imagem<sup>69</sup> justifica, segundo Cervera (1992: 177), o aproveitamento pedagógico que dela se foi fazendo (hoje em menor grau, face à proliferação, inclusive em meio escolar, de outras formas mais imediatas de articulação entre texto e imagem<sup>70</sup>), o que se verificou também no contexto português, como é sublinhado por João Paulo de Paiva Boléo em Gouveia (2010: 117). Em contrapartida, ainda segundo este autor (*ibidem*), ao aliar-se desta forma aos “temas sérios” que a adaptação de narrativas literárias lhe impunha, a banda desenhada obtinha, por inusitada via escolar, o reconhecimento institucional de uma dignidade artística que de outro modo teria dificuldade em conseguir. Como qualquer adaptação, independentemente do seu formato, diria eu...

A eficácia dos mecanismos narrativos da banda desenhada na reprodução do clássico em regime adaptado é bem demonstrada pela proposta de Ruy (1983), a julgar, antes de mais, pela abrangência conseguida na cobertura da matéria épica d’*Os Lusíadas*, como o comprovam os seguintes elementos: (i) a opção por uma representação exaustiva da estrutura do original, que, em vez de privilegiar a transposição das sequências respeitantes à ação épica, como sucede na maioria das adaptações já analisadas, preserva segmentos textuais correspondentes a elementos genológicos menos suscetíveis de gerar núcleos funcionalmente consentâneos com a linguagem da banda desenhada, como sejam a proposição, os diferentes momentos de invocação (à exceção da invocação a Calíope que abre o canto III), a dedicatória e as reflexões do poeta, das quais apenas é omitida a que tem por objeto a onipotência do ouro, no final do canto VIII; (ii) a manutenção de todos os núcleos de eventos que compõem a narração, sejam os que dizem respeito ao plano da viagem, sejam os que dizem respeito à narrativa encaixada da História de Portugal, nos cantos III-IV (por Vasco da Gama) e VIII (por Paulo da Gama); (iii) o aproveitamento da riqueza iconográfica potencialmente contida no texto camoniano, que oferece ao adaptador a possibilidade de transpor para o campo da imagem ingredientes ficcionais que vão ao encontro do gosto e do imaginário

---

<sup>69</sup> Neste aspeto em particular, a banda desenhada mostra uma aptidão ímpar para materializar um dos traços com que a literatura dirigida a crianças, segundo Nodelman (2008: 213-214), prende o seu público, que é o esforço para tornar invisíveis os mecanismos da narratividade, uma vez que a representação simultaneamente textual e gráfica dos eventos atenua a sua ficcionalidade, reduz a necessidade de recurso a marcadores dos níveis discursivos em presença e permite exponenciar a dimensão do *showing* sobre a do *telling*, menos acessível e apetecível aos leitores mais novos.

<sup>70</sup> Cf. Deus (1997: 329), que se refere à crise da banda desenhada provocada pela adesão maciça dos jovens a formatos de entretenimento que envolvem a imagem mas implicam a sua fruição de forma absoluta, isto é, sem o envolvimento da componente escrita (menos imediata e mais exigente, em termos de empenho do recetor) de que a banda desenhada nunca abdicou completamente.

simbólico dos leitores mais novos, muito em particular a componente mitológica, a componente fantástica e as sequências centradas em eventos habituais nos livros de aventuras (a descoberta de territórios desconhecidos, o encontro de culturas, o confronto com fenómenos naturais, a mitificação de acontecimentos remotos no tempo – batalhas, torneios e navegações – ou no espaço – costumes exóticos, lugares distantes ou fictícios); (iv) a exploração dos níveis temporais que se sobrepõem na narração, especialmente nos momentos em que ocorrem discursos proféticos, que oferecem ao adaptador a possibilidade de recorrer a soluções inventivas para a representação gráfica da temporalidade dupla que o exercício da profecia implica, o que, no caso desta adaptação, é sobretudo visível na transposição dos segmentos proféticos do canto da ninfa e do discurso de Tétis (X, 5-7, 10-73 e 93-141, respetivamente), vertidos em pranchas que representam simultaneamente o contexto enunciativo (correspondente ao primeiro nível narrativo) e o contexto referencial (relativo ao conteúdo profético do enunciado); (v) a construção, através da imagem, de um *continuum* discursivo que possibilita o seguimento, por parte do leitor, de uma linha narrativa exclusivamente hipertextual, tendo em conta que os elementos destinados à explicação das múltiplas referências mitológicas, históricas e geográficas que o original contém e o adaptador tem consciência de não serem acessíveis ao leitor a que o álbum preferencialmente se destina estão remetidos para um nível secundário de leitura que pode, na banda desenhada, considerar-se funcionalmente equivalente ao do aparato crítico (legendas, intertítulos e diálogos acessórios entre figurantes das cenas recriadas nas vinhetas); (vi) sinalização (mediante o uso do asterisco e de um diferente fundo cromático) de todos os segmentos discursivos acrescentados à mediação do original com o intuito exclusivo de potenciar a compreensão do texto, ou seja, de prestar informações sobre o conteúdo do texto e não de o comentar.

O facto de Ruy (1983) proceder a uma reprodução do original tão intensamente assente na sua citação exaustiva conferiu-lhe um interesse pedagógico muito imediato e visível. A somar às vantagens didáticas genéricas que foram reconhecidas ao uso pedagógico da banda desenhada nas décadas finais do século XX (Duarte-Santos, Galveias e Lacerda 1979: 93, Ferro 1987: 16, Cervera 1992: 177-184, Deus 1997: 311-313 e Versaci 2008: 208-210), esta adaptação oferecia, do ponto de vista da utilização em contexto escolar, uma segunda mais-valia, relacionada com a cobertura das estâncias propostas para leitura exaustiva no programa de Português em vigor à época. Com efeito, das 168 estâncias indicadas no programa, a adaptação de Ruy (1983) apenas não reproduz 29, o que transformava esta obra num auxiliar de estudo muito estimável e constitui um argumento suficiente para justificar o sucesso editorial atingido<sup>71</sup>. Este sucesso, porém, não teve uma igual contrapartida institucional através, por exemplo, da entrada para as listas de obras para leitura recreativa

---

<sup>71</sup> A obra conheceu em 2009 a sua 7.<sup>a</sup> edição, sendo de assinalar que só a 1.<sup>a</sup> edição teve uma tiragem de 10 000 exemplares e que às edições regulares se somaram pelo menos três edições comemorativas especiais, para as quais foi publicado um total adicional de 6000 exemplares (1000 para a Comissão Organizadora das Comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas em 1985, 3000 para a Câmara Municipal da Amadora, também em 1985, e 2000 encomendados pelo Governo de Macau em 1986).

recomendadas pelos programas, a que não terá sido alheio o facto de se tratar de um álbum de banda desenhada, um terreno criativo cuja difícil afirmação estética teve eco no universo escolar, onde a resistência à sua penetração foi forte e prolongada, como salienta Cervera (1992: 185).

Sorte inversa coube à versão que melhor preenche a última categoria de adaptações de clássicos que isolei, a de Moura (2012), que razões endógenas ao próprio texto mas também ao seu contexto de publicação explicam que tenha obtido reconhecimento institucional de forma quase imediata<sup>72</sup>. A notoriedade pública do adaptador e a solidez do seu trabalho como tradutor de grandes textos da literatura<sup>73</sup> contam-se entre os motivos que se podem elencar no que respeita ao segundo critério, mas cumpre, neste caso, dar destaque ao que diferencia este texto dos seus antecessores e terá servido de justificação principal para uma tão precoce sinalização institucional. Tal como a versão de Ruy (1983), trata-se de um texto que resulta de um trabalho adaptativo que, para evitar uma incontornável descaracterização estética do original proveniente do tratamento de simplificação discursiva, linguística, narrativa e estética da obra de partida, impõe a si mesmo normas que restringem grandemente quaisquer intervenções acentuadas ou agressivas no material de origem. No caso de Ruy (1983), a presença contínua da imagem funciona como garantia de inteligibilidade do discurso citado com que a narrativa é composta em regime hipertextual praticamente puro; a versão de Moura (2012), porém, não é ilustrada e esta opção, para além de inusitada na vaga mais recente de adaptações d'*Os Lusíadas*, constituiria, em potência, um acréscimo significativo de dificuldade ao *bold move* que em si já configura o protocolo de adaptação estabelecido pelo autor: “escrever de uma forma simplificada, em oitava rima, tornando os comentários, interpretações e propostas de leitura parte do próprio verso”, amputando “dois terços da obra, mantendo um fio condutor e uma série de pistas que permitam a um leitor mais novo interessar-se pelo fundamental” (Moura 2012a). O que vem desempenhar as funções de facilitação do texto e catalisar a mediação em termos e em abrangência equivalentes ao da presença de imagem na adaptação para banda desenhada de Ruy (1983) é, no caso de Moura (2012), um suporte metatextual, funcionalmente dúctil e versátil, adicionado à malha hipertextual que, por estar habilmente entrosado nela (e tornado, por vezes, quase impercetível), ao mesmo tempo ilude e viabiliza a opção de manutenção da matriz discursiva e literária do original em que este trabalho aposta. O texto não distingue graficamente entre estes dois níveis de representação do discurso, o que mais ainda reforça o processo de concatenação de planos que esta versão realiza através de uma urdidura narrativa em que a síntese e o comentário do original são integrados e apresentados ao leitor num *continuum*. A sequencialidade deste *continuum*, assente na preservação da identidade

---

<sup>72</sup> Cerca de três meses após a sua vinda a lume, a adaptação de Moura (2012) foi incluída na lista de obras cuja leitura é recomendada no documento que fixa legalmente as metas curriculares para o ensino do Português no 3.º Ciclo do Ensino Básico e que atingiu, a 14 de agosto de 2013, o estatuto de programa curricular.

<sup>73</sup> Com destaque para vários textos dramáticos de Racine, a *Divina Comédia* de Dante e os *Sonetos* de William Shakespeare.

formal do original, configura o principal ganho da proposta de Moura (2012), que consegue, por esta via, dar uma solução aparentemente simples a vários problemas que se colocam a uma adaptação: (i) o problema da citação, que, embora sendo um recurso que tem a vantagem de permitir o contacto precoce com a voz do original, fere – inclusive graficamente – a linearidade do texto e afeta a cadência da leitura, ao mesmo tempo que estabelece uma hierarquia discursiva entre a narrativa em prosa e as transcrições do original em verso que é tudo menos bem-vinda e eficaz num produto cujo compromisso mais profundo envolve a celebração e a promoção das determinações do cânone; (ii) o problema da introdução de comentários à matéria narrada e à própria narração, aqui resolvido segundo um processo de incrustação que anula a ocorrência de qualquer forma de aparato crítico e evita a exibição de sinais que distingam a perspectiva em que o texto está a ser tratado (uma solução que vai ao arrepio do que é feito noutras adaptações, como as de Pais (1995) ou Honrado (2002), que diferenciam graficamente as intervenções de natureza metatextual); (iii) o problema da transição entre planos, cuja resolução é consequência imediata da linearidade com que no discurso se sobrepõem a narração e o comentário, mesmo quando, neste último campo, são exercidas funções de descodificação metalinguística ou de estabelecimento de paralelos com a realidade contemporânea, cumpridas sempre em estrita conformidade com a regra formal que a versão a si mesma se impôs, com inegáveis ganhos ao nível da pragmática do texto e da sua coerência estética; (iv) o problema da demarcação de grandes divisões externas no texto, solucionado por via de uma colagem à própria estrutura externa do original (de que a maioria das adaptações se demarca, preferindo divisões que evitam o recurso ao termo “canto” – anulando-o ou substituindo-o – ou que trazem para a superfície do texto a organização interna da ação, transformando-a em delimitador e denominador das grandes unidades de leitura da obra), o que replica as opções feitas ao nível da composição versificada da adaptação.

Em Moura (2012), o destaque gráfico é reservado para a distinção, no plano exclusivamente hipertextual, entre o que resulta da intervenção do adaptador e o que é citado do original (reproduzido em itálico). Em muitos casos encontra-se numa única estância adaptada a presença dos três diferentes registos – hipertexto que cita o original, hipertexto que sintetiza o original e metatexto – e apenas a presença do itálico traz para o nível cortical do discurso uma indicação de proveniência, uma vez que os restantes elementos da expressão linguística e literária contribuem para a preservação da *maneira* e da voz do original. Essa sinalização é apenas uma forma de demarcar, na composição inconsútil da narrativa nova, a natureza modelar de que deriva toda a reescrita. Tome-se como exemplo a seguinte estância, integrada no segmento em que é adaptada a narração dos preparativos da expedição de Cupido, no canto IX:

***Os Lusíadas***

Já sobre os Idálios montes pende,  
Onde o filho frecheiro estava então,

**Versão de Vasco Graça Moura**

(E aqui uma vez mais Camões entende  
Crítico todo o desamor do mundo)

Ajuntando outros muitos, que pretende  
Fazer hũa famosa expedição  
Contra o mundo revelde, por que emende  
Erros grandes que há dias nele estão,  
Amando cousas que nos foram dadas  
Não pera ser amadas, mas usadas.  
(IX, 25)

Cupido sabe disso e assim pretende  
Ver bem o que se passa lá no fundo  
Dos corações, de modo que se emende  
Muito erro grande, muito mal profundo,  
*Amando coisas que nos foram dadas,  
Não para ser amadas, mas usadas.*  
(p. 128)

Recorrendo ao metatexto (vv. 1-2), à síntese (vv. 3-6) e à citação (vv. 7-8), o adaptador coloca várias modalidades discursivas ao serviço da sua versão, ao mesmo tempo que mobiliza vários expedientes de transposição destinados a promover a acessibilidade do original e, simultaneamente, a permitir um contacto com a sua materialidade: (i) considerem-se, no primeiro caso, o recurso ao texto parentético com o intuito de fornecer, em jeito de limiar, uma interpretação sucinta da matéria que vai ser transposta e a substituição da antonomásia usada para identificar Cupido pela sua nomeação direta; (ii) são de destacar, para a segunda finalidade, o recurso à citação e, nos versos em que o hipertexto implicou reescrita (vv. 3-6), a preservação de parte da rede vocabular seleccionada por Camões.

O que sustenta a estratégia seguida nesta adaptação é o estabelecimento de uma **relação dialógica muito íntima com o original**, que, ao arrepio das práticas mais recorrentes na criação deste tipo de obra, opta por uma solução de **continuidade estética** com o texto camoniano e não se coíbe, depois, de vazar no invólucro formal construído à imagem do original (e, em grande medida, com o próprio original) tudo o que ao longo desta análise se viu ter cabimento num clássico adaptado, incluindo as referências à atualidade e o uso de linguagem coloquial:

Camões descreve um quadro sensual  
E as ninfas satisfazem os desejos  
Dos pobres marinheiros que afinal  
Só na imaginação lhes davam beijos,  
E assim foi no regresso a Portugal.  
A fantasia tem desses lampejos  
E as recompensas vão os nautas tê-las  
Numa ilha do amor de cinco estrelas.

Leonardo Ribeiro era um soldado  
Muito dado a namoros e paixões.  
Já houve mesmo quem tenha julgado  
Que é um auto-retrato de Camões.  
Seja ou não seja, corre desvairado  
Fazendo ouvir muitas lamentações,  
Na ilha, a perseguir de lés a lés,

À capacidade para combinar num todo coerente elementos à partida tão pouco associáveis como o uso da oitava rima, uma comparação entre a Ilha dos Amores e um hotel de cinco estrelas e a descrição da artilosa fuga da ninfa Éfire ao marinheiro Leonardo como uma atitude de “dar com os pés” não são certamente alheios, como salienta Bernardes (2012: 5), a reconhecida mestria poética do adaptador (ele próprio poeta e tradutor) e o seu profundo conhecimento da obra camoniana, um requisito que não sendo, aparentemente, cumprido por todos os adaptadores, conduziu à presença de erros grosseiros em algumas das versões d’*Os Lusíadas* disponíveis no mercado<sup>74</sup>. Desta combinação resulta um produto expressamente destinado, logo no título, a “gente nova”, uma menção que o adaptador, no prefácio, faz coincidir com o fração do público que compreende leitores com idades entre os 12 e os 15 anos (Moura 2012: 8) e para cuja motivação terá sido determinante, como o próprio autor explicou em entrevista concedida ao *Jornal de Letras* aquando do lançamento do livro (Moura 2012a: 5), uma experiência pessoal vivida com a sua neta de 13 anos.

Em termos estritamente relacionados com o conteúdo narrativo, esta versão, como as que já analisei até aqui, procede a escolhas, não replicando, portanto, neste domínio – compreensivelmente – o critério de preservação que presidiu à composição formal do texto. A estratégia mobilizada para

---

<sup>74</sup> Alguns dos erros a que aqui faço referência, embora consistam em imprecisões verificadas no processo de transposição, não têm um impacto objetivo no conhecimento do texto obtido pelo leitor. Quando Couto Viana (1980: 134) reescreve em prosa os três versos finais da estância 134 do canto X (“Um rio diz que tem miraculoso, / Que, por onde ele só, sem outro, vai, / Converte em pedra o pau que nele cai.”), o texto que nos propõe dá-nos informação que inverte o que é dito no texto camoniano: “Olhai a ilha de Sunda, onde, segundo os seus habitantes, corre um rio miraculoso que transforma em madeira a pedra que nele cair”. No entanto, tendo em conta que se trata de uma informação acessória, não há consequências da presença deste erro no entendimento do original obtido a partir desta versão. O mesmo não se poderá dizer de outras incorreções que, sendo certamente decorrentes de um domínio insuficiente da semântica da língua do tempo de Camões, debilitam a coerência do texto e lesam a transmissão objetiva da matéria épica que o adaptador, na qualidade de mediador, tem o dever de levar a cabo. Um dos erros mais frequentes decorre da interpretação errada da palavra “fazenda”, usada no tempo de Camões com o sentido de “mercadoria”, mas vertida por vários adaptadores no sentido mais restrito de “tecido”. Ao ocorrer nos momentos em que são transpostas as sequências narrativas relativas ao resgate de Vasco da Gama antes da partida de Calecut, esta incorreção leva a que sejam produzidas várias versões distorcidas do que efetivamente é dito no original: “Mas o samorim está impaciente e acaba por ordenar, em termos duros, que os Portugueses regressem às suas naus, disposto apenas a trocar tecidos europeus por especiarias orientais” (Letria 2009: 99); “Os infiéis eram manhosos, versados em falsidade, e usavam as suas artes para convencer os mercadores a não comprarem um metro dessa fazenda” (Peixoto 2013 IX: 5). Neste aspeto em concreto, as adaptações de Honrado (2002) e de Peixoto (2013) são as que apresentam mais fragilidades no modo como fazem a mediação do original, uma vez que transmitem várias incorreções que afetam a qualidade geral da transposição. Entre essas incorreções, as mais gritantes, na adaptação de Honrado (2002), são (i) a referência à descoberta da América por Cristóvão Colombo em 1498 (Honrado 2002: 12), (ii) a referência à presença de Neptuno no Consílio dos deuses olímpicos (Honrado 2002: 15), (iii) a atribuição das profecias de Júpiter no canto II (44-55) a Vénus (Honrado 2002: 31), (iv) a referência a uma deslocação do samorim (“rei”) à nau de Vasco da Gama (Honrado 2002: 92). No caso de Peixoto, as incorreções mais evidentes são (i) a apresentação do Duque de Lencastre como um nobre português (“Só quando chegaram à conversa com um duque português, Alencastro, imaginaram uma salvação para a sua honra” – Peixoto 2013 VI: 9 – por “Se vão todas [as damas] ao Duque de Alencastro. / Era este Inglês potente e militar / Cos Portugueses já contra Castela, / Onde as forças magnânimas provara, / Dos companheiros, e benigna estrela.” – VI, 46: 8 – 47: 4), (ii) a referência ao irmão de Vasco da Gama como Pedro da Gama (Peixoto 2013 VIII: 6) e (iii) a indicação de que Vénus empurrou os navios da armada em direção à Ilha dos Amores, quando é o contrário que o original sugere (“E, na outra ponta desse [sic] ênfase amoroso, Vénus empurrava os navios dos Portugueses na direção da ilha” – Peixoto 2013 IX: 9 – por “De longe a Ilha viram, fresca e bela, / Que Vénus pelas ondas lha levava / (Bem como o vento leva branca vela) / Pera onde a forte armada se enxergava;” – IX, 52: 1-4).

a reescrita assenta, porém, mais em procedimentos de **concisão** do que de excisão de sequências narrativas, ou seja, mais do que eliminar eventos ou blocos de eventos, o adaptador opta por os resumir ao essencial ou, no limite, proceder apenas à sua nomeação. Os elementos da matéria épica suprimidos são efetivamente muito poucos: (i) a referência a alguns pontos da viagem, sobretudo quando estão em causa locais ou ações de menor relevo, como a passagem por Sofala (V, 73) ou a intervenção de Veloso após a descoberta das ninfas na Ilha dos Amores (IX, 69-70), ou quando são relatados acontecimentos sobretudo aproveitados por Camões para a descrição de ambientes ou fenómenos naturais, como sucede com a descrição do luar ao largo da costa da Ilha de Moçambique (I, 57-58) ou com a referência ao céu do hemisfério sul (V, 14-15); (ii) a referência a figuras ou acontecimentos da História de Portugal, quando se trata de figuras de menor importância (como a maioria das que integram a galeria descrita por Paulo da Gama no canto VIII) ou de figuras que tanto surgem no relato de Vasco da Gama como no de Paulo da Gama, optando o adaptador, nestes casos, por preservar apenas um dos relatos (o de Vasco da Gama, no caso de Nuno Álvares Pereira, e o de Paulo da Gama, no caso de Luso e de Egas Moniz)<sup>75</sup>; (iii) o episódio de São Tomé. Os restantes momentos nucleares da ação (e todos os elementos textuais requeridos pelos preceitos genológicos da epopeia) estão contemplados, ainda que de forma muito sintética, como sucede com o canto da ninfa e o discurso de Tétis, longas secções do canto X reduzidas a sete e dez estâncias, respetivamente.

A eliminação do episódio de São Tomé pode ser tomada, nesta adaptação, como sintoma de que a escolha do que é contemplado ou elidido, apenas resumido ou prolongadamente citado não segue exclusivamente critérios de gosto pessoal ou de peso na representação simbólica do poema, mas está também associada a razões de **promoção do uso escolar** da adaptação. A confirmá-lo estão dois factos, ambos reveladores de consonância entre as opções feitas pelo adaptador e as diretrizes do programa: (i) a existência de conformidade entre a dimensão dada a cada canto na versão de Moura (2012) e a representatividade que a cada canto é atribuída no programa, o que é sobretudo visível no destaque dado aos cantos V e VI, quer na adaptação de Moura (2012), que deles preserva 44% e 40%, respetivamente, do número original de estâncias, quer no programa homologado em 2009, cuja antologia propõe o estudo de 22 estâncias do canto V e de 25 estâncias do canto VI; (ii) o registo de um nível considerável de coextensão entre a lista de estâncias cujo estudo em sala de aula o programa recomenda e a lista de estâncias que a adaptação de Moura (2012) distingue por via da citação<sup>76</sup>. Sendo o programa de Língua Portuguesa em vigor (se não

---

<sup>75</sup> As únicas figuras de que Moura (2012) preserva a referência nos dois relatos são Viriato, o Conde D. Henrique e D. Afonso Henriques.

<sup>76</sup> O grau de coincidência é de 37,6%, uma vez que das 109 estâncias que o programa homologado em 2009 recomenda para leitura em sala de aula 41 são citadas por Moura (2012). Esta grandeza já era considerável tendo por referência a totalidade das citações: existindo nesta versão 275 estâncias que citam, no todo ou em parte, o texto, facilmente se conclui que o conjunto das estâncias desta adaptação que citam passos do original escolhidos pelo programa corresponde a 14,9% do total (cf. Anexo).



considerarmos os acertos posteriormente introduzidos pelo documento que em 2012 veio definir as metas curriculares do Ensino Básico, acrescentando 24 estâncias ao rol que consta do programa) aquele em que a antologia d’*Os Lusíadas* mais cortes sofreu, esta adaptação acaba, não só por se constituir como um auxiliar válido para o trabalho de que institucionalmente os agentes de ensino ficam encarregados (no que ao estudo da epopeia camoniana diz respeito), mas também – e sobretudo – por garantir aos leitores um rácio muito elevado de contacto com o original: são 275 as estâncias do original que são alvo de citação nesta versão, ou seja, cerca de 25% do número total, sendo assim superado o grau de cobertura do original previsto no próprio programa, que não atinge os 10%<sup>77</sup>.

Indubitavelmente, o traço de maior inovação nesta adaptação reside, porém, no modo como reutilizou as capacidades expressivas da oitava rima em que o original está fixado, acabando, assim, por prestar ao clássico – no conjunto do *corpus* analisado – um serviço singular. Por não prescindir da **identidade formal** do clássico que remedeia e optando, em vez disso, por fazer dela a sua base de trabalho e dela retirar rendimento estético, anulando a solução mais fácil – e para vários adaptadores inquestionável – da prosificação, a adaptação de Moura (2012) extrai a sua eficácia e a sua originalidade de uma abordagem ao clássico tão “conservadora” quanto possível. Tomando *Os Lusíadas* mais como legado esteticamente reutilizável *in toto* do que como vestígio de um passado (histórico, mental e literário) que encerra um conteúdo culturalmente interessante num invólucro linguístico e formal que tende para uma incomunicabilidade só resgatável a custo, Moura (2012) ensaia uma relação com o clássico que aposta na **resiliência formal** com que este, segundo Fortini (1989: 300), enfrenta o tempo. Se a atenuação da função referencial da obra escrita, que Fortini (1989: 303) eleva a condição temporal de revelação da classicidade, explica, por um lado, o abrandamento da sua procura por razões decorrentes da relação histórica do texto com a sua circunstância e com a sua sincronia, tal fenómeno obriga a procurar fora do arco delimitado pelo conteúdo desse texto a sua sobrevivência no cânone. A receção de uma obra como clássico – e nisto acompanho Fortini (1989: 300-301) quando indaga das razões que levam os juízos de valor sobre essa mesma obra a continuar a distingui-la quando a passagem do tempo já poderia ter naturalmente provocado a erosão da sua referencialidade imediata e da ocorrência de um reconhecimento automático das suas opções expressivas – implica, portanto, uma progressiva afirmação de novos critérios de vitalidade em que a remissão para o arco temporal da sua génese histórica vai sendo, de forma mais ou menos lenta, substituída pelo reconhecimento de “constantes formais” e de “reenvios internos a uma tradição” (Fortini 1989: 300 e 301) que garantem à obra a admissão em modalidades de leitura institucionalmente determinadas e difundidas. No fundo, é de acordo com esta *maneira de*

---

<sup>77</sup> Trata-se do rácio mais elevado atingido nas adaptações d’*Os Lusíadas* dirigidas a leitores jovens. Estou, portanto, a excluir desta comparação a adaptação de Cidade (1972), que não se dirige especificamente a leitores jovens, e, naturalmente, a adaptação de Ruy (1983), que, tratando-se de um álbum de banda desenhada, atinge níveis muito elevados de transcrição do original, uma vez que se socorre da imagem como veículo de suplementação do sentido do texto verbal.

*ser clássico* que Moura (2012) entende *Os Lusíadas*, ao compreender que é impossível fazer perdurar o interesse pelo seu conteúdo e pela sua mensagem (que estará sempre, em boa parte, irremediavelmente ligada a um contexto histórico e cultural muito determinado) sem que a remediação desse conteúdo seja feita em respeito pela preservação dos elementos mais intemporais da realização estética em que a obra consiste. E esse trabalho, em Moura (2012), supera o esforço de incorporação formal do original realizado pelas adaptações-remediações que a precederam (exclusivamente assente na citação, que não pode, por definição, cobrir a totalidade da massa discursiva de uma adaptação<sup>78</sup>), pois o que nos é apresentado é o resultado de um exercício de reescrita que reinstaura, num novo produto, as opções formais e estilísticas que são parte fundamental da identidade da obra vertida. E, ao fazê-lo, consegue revelar aquilo que no clássico é simultaneamente novo e antigo, aquilo que, segundo Sainte-Beuve (1850: 42), o torna “aisément contemporain de tous les ages”.

A solução proposta por Moura (2012) concilia o objetivo de facilitação do conteúdo d’*Os Lusíadas* com a exposição do leitor a que se dirige (naturalmente desconhecedor da obra integral e do lastro cultural e filológico que lhe está associado) a várias dimensões da sua materialidade, que vão da prosódia do verso ao teor da rima e à musicalidade dos acentos, recriando, em pequena escala, e reproduzindo, onde possível, a voz do poema e a sua essência épica. É sintomático que o adaptador encerre a secção introdutória de que faz preceder a versão do canto I de uma chamada de atenção para a dimensão material do texto e para as virtualidades que apenas o contacto direto com a sua realização sonora permite apreciar, transformando essas particularidades do texto em fundamentos para o gesto de *captatio benevolentiae* que ensaia neste *incipit* da sua transposição:

E à nossa língua deu [Camões] um brilho novo  
E uma moderna musicalidade,  
Com palavras que são de todo o povo  
E algumas mais difíceis, é verdade.  
Só de ver como o faz eu me comovo,  
Como ele exprime a nossa identidade,  
Dizendo o que se pensa, sabe e sente,  
De uma maneira muito cá da gente.  
(...)  
E assim ele começa anunciando  
O que é que vai cantar, homens e feitos  
Que os portugueses foram praticando

---

<sup>78</sup> Nem em Ruy (1983) é possível afirmar que tal acontece, uma vez que, tratando-se de uma obra de banda desenhada, o texto verbal (composto efetivamente a partir da citação do original) não pode ser confundido com o todo da mensagem, pois ao texto icónico está reservada uma função de representação do conteúdo tão importante quanto a que cabe ao discurso escrito.

Com esforço e valor de heroicos peitos,  
A triunfar na guerra e dominando  
Mares que a Neptuno eram sujeitos.  
Há nesse começar um grande estilo,  
E, acreditem, vale a pena ouvi-lo (Moura 2012: 16-17).

A recriação da textualidade d’*Os Lusíadas* em pequena escala proposta por Moura (2012) é levada às últimas consequências por Peixoto (2013), na mais recente das adaptações contempladas no *corpus*. Ao dirigir-se a “toda a família”, esta versão não julgou suficiente, para suportar a sua mediação do clássico, que o *remake* do original colocasse em evidência, para retomar termos de Fortini (1989: 301), “a homogeneidade de conjunto” ou o estrato textual resultante do nivelamento dos seus “antagonismos internos”, o que, em termos discursivos, consiste no processo em que Moura (2012) escora a sua estratégia de “tradução” do texto de partida para “consumo repetitivo” (Fortini 1989: *idem*) fora da sua esfera primária de receção. A abrangência de público almejada por Peixoto (2013), aliada ao intuito comemorativo que assinala a sua publicação, serve para explicar a opção pela **disjunção** entre o hipertexto e a citação do hipotexto, remetidos para níveis ou, pelo menos, momentos de leitura distintos. Esta solução, se por um lado anula o efeito de concatenação mais ou menos solidária destes dois planos no produto discursivo proposto ao leitor, viabiliza, por outro lado, a realização, no grau mais elevado possível, do objetivo de remediação do clássico a que uma adaptação pode aspirar: a **reprodução integral** do texto de partida, numa espécie de releitura, em clave pragmática e hermeneuticamente simplificada, do problema que Borges coloca em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

### 3. A intervenção de elementos ideológicos nas diferentes modalidades adaptativas

Não existindo aval científico para proceder a uma interpretação evolutiva, e muito menos teleológica, da sucessão das adaptações, é contudo interessante observar que, no caso d’*Os Lusíadas*, a mais recente das versões, depois de publicados tantos produtos congêneres que tiveram como primeiro ensaio o texto de Barros (1930) – que resultou de procedimentos de apagamento radical da materialidade e da discursividade do original –, incorpore a totalidade do texto mediado, como que implicitamente sugerindo a labilidade do gesto adaptativo (sempre em necessária reinstanciação) e a insuperabilidade do verbo inaugural que a massa textual do clássico configura. Não sendo um ponto de chegada, esta abordagem revela, ao menos, a existência de um evidente itinerário em que a intermediação do clássico cada vez mais significa a sua remediação, em modalidades que envolvem uma cada vez mais intensa reprodução da sua textualidade e uma cada vez maior visibilidade do seu desenho formal. Em contraciclo, por razões que a transformação do contexto histórico-cultural também concorre para justificar, verificou-se um fenómeno de

progressivo **esbatimento da carga ideológica** colocada nas adaptações. De facto, como tive já ocasião de observar, *Os Lusíadas* têm funcionado como terreno propício e muito fértil para a promoção e transmissão de valores políticos, sobretudo de cariz nacionalista, pelo que não é de admirar que a adaptação, por se dirigir a leitores que se encontram em pleno processo de formação e por ser admitida no espaço escolar, onde o grosso dessa formação ocorre, tenha sido chamada ao desempenho de um papel de primeira linha neste domínio particular. A adaptação de Barros (1930), por ter sido elaborada por um dos mais destacados pedagogos da I República e por se inscrever num programa educativo que propunha um ressurgimento do país que aliasse o desígnio progressista a uma muito marcada afirmação do patriotismo e da reafirmação dos valores associados à identidade nacional, assumiu-se, de acordo com a classificação que propus no quadro de caracterização da dimensão ideológica das adaptações que encerra o terceiro capítulo, como veículo de uma intervenção ideológica ativa. O regime instaurado em 1926 soube canalizar o empenhamento ideológico de raiz republicana que a move, transformando-a num muito bem sucedido instrumento de propagação dos valores nacionalistas, o que à partida estava facilitado pelo lastro simbólico que, neste domínio, o hipotexto só por si já carregava.

Posteriormente, a crescente preocupação com a melhoria dos níveis de escolarização e com o alargamento do público escolar levou a um progressivo sublinhar do **serviço pedagógico** prestado por este tipo de publicações. Se essa deriva é já bem visível em Sérgio (1940), que consiste já num caso de transposição pedagogicamente motivada, mais ainda se acentuará nas adaptações publicadas após o 25 de abril, que se mostram sobretudo centradas na facilitação da leitura e do estudo de um texto considerado central na formação dos cidadãos portugueses. Numa fase mais recente, em que parece estar assegurada, pelo menos em termos de variedade e quantidade, a oferta de versões capazes de viabilizar o acesso a *Os Lusíadas* a crianças e jovens de faixas etárias e de graus de ensino diversos, as últimas adaptações a surgir no mercado apresentam-se como textos cuja motivação é sobretudo estética, procurando anular elementos passíveis de uma leitura ideologicamente marcada. E fazem-no assumindo em sede paratextual uma posição ideologicamente neutra no processo de transposição, teoricamente colocado ao serviço (desinteressado) do clássico e, em alguns casos, mostrando-se conscientes da delicadeza (e alguma desconfiança) política e cívica com que a *décalage* temporal de quase cinco séculos pode fazer o leitor não adulto do século XXI olhar para certas referências, episódios e lances narrativos d'*Os Lusíadas*<sup>79</sup>. A consciência crítica contemporânea (pós-colonial, religiosamente tolerante, não nacionalista e não eurocêntrica) que certamente subjaz ao projeto de alguns dos adaptadores modernos, interessados em fornecer uma versão politicamente correta d'*Os Lusíadas*, obriga a que se faça uma reescrita dificilmente compaginável com o à-vontade com que adaptações mais antigas integraram trechos que, como os seguintes, propõem um entendimento do herói português e do

---

<sup>79</sup> Cf. Silva (2008: 105-106).

estrangeiro (colhido diretamente do original ou amplificado a partir dele) que dificilmente consegue cabimento numa abordagem crítica consciente do carácter fraturante que certas questões ideológicas hoje assumem:

O Samorim, porém, já aconselhado pelos seus cobardes ministros, ia demorando, demorando a resposta... O que vale é que Vasco da Gama era mais inteligente do que todos os Mouros e índios juntos! (Barros 1930: 147).

O que, porém, muito importa notar neste encontro melindano é o imprevisto, espetacular realismo do seu colorido, a que não falta a mistura, com a vária cor que os olhos alegrava, da música indígena, de áspero som e horrísona ao ouvido (Cidade 1972: 54).

Agora, porém, o caso começava a tornar-se mais sério, pois eram os próprios indianos, instigados pelos arúspices, os agoureiros da terra, que se voltavam contra os lusos, ao consultarem os seus falsos deuses. Quem lhes respondia, contudo, era o próprio Diabo, que desejava a todo o transe opor-se a que os Portugueses propagassem na Índia a fé cristã (Müller 1980: 23).

Os corajosos navegantes, vendo aqueles cães negros<sup>80</sup> [os habitantes da Ilha de Moçambique] a arreganhar os dentes, saltam em terra tão velozes que nenhum pode afirmar ter sido o primeiro (Viana 1980: 21).

Os paratextos introdutórios são o lugar em que os adaptadores que manifestam prudência na abordagem destes problemas invocam perante os leitores a transformação das mentalidades que serve de justificação para a presença, no texto, de realidades e atos pouco consentâneos com os objetivos de qualquer publicação contemporânea pedagogicamente motivada:

Sendo *Os Lusíadas* um poema épico que celebra os feitos dos Portugueses num tempo em que Portugal tinha um império expandido por quatro continentes, a linguagem utilizada na adaptação reflete conceitos da época que não são os de hoje, nomeadamente quando são referidos outros povos e outras religiões. À luz dos valores atuais, deverá ser diferente o olhar sobre as coisas. (...) Porém, tratando-se da adaptação de um poema épico do século XVI, não podia o autor da adaptação alterar o modo como Luís de Camões viu e cantou as personagens, as reais e as míticas, as situações, os conceitos e os valores. Era o olhar do seu tempo, que o nosso deve entender e respeitar (Letria 2009: 21).

---

<sup>80</sup> O adjetivo não se encontra no original: “Não sofre muito a gente generosa / Andar-lhe os Cães os dentes amostrando;” (I, 87: 5-6).

Noutros casos, é no próprio texto que a preocupação tida com estes aspetos está implícita, como se verifica, por exemplo, em Moura (2012), que opta pela palavra “nativos” para substituir “cães”, anula a ocorrência de expressões depreciativas como “língua escura” por recurso a expressões neutras (cf. Moura 2012: 26) e faz a transposição do encontro entre Vasco da Gama e o rei de Melinde elidindo todas as estrofes em que se imiscui no discurso a assunção da inferioridade do estrangeiro e das suas expressões artísticas (II, 96, 108, 110 e 111)<sup>81</sup>. Em adaptações anteriores, como a de Müller (1980), a percepção do fim do ciclo colonial da História de Portugal chega a funcionar como justificativo suficiente para a presença constante, ao longo do texto, de uma linha de celebração da projeção imperial do país de que *Os Lusíadas* são apresentados como veículo:

Talvez a Ninfa devesse dizer que as rodas da Fortuna, sempre a girar, fariam tomar novo rumo às terras que os Portugueses iriam descobrindo. E então ao contrário: primeiro, o Brasil, depois a Índia, mais tarde Moçambique, Angola, a Guiné, S. Tomé, Cabo Verde, tornar-se-iam novas e esperançosas nações... (Müller 1980: 29).

As grandes tendências na construção discursiva das adaptações d’*Os Lusíadas* desenhadas em fase prévia à análise descritiva aqui realizada, na qual julgo ter demonstrado e ilustrado a sua validade e pertinência, apontavam para quatro ideias-chave fundamentais: (i) a progressiva substituição de uma estratégia-base de intermediação por uma abordagem centrada na remediação como sustentáculo discursivo da versão do original; (ii) a afirmação de mecanismos de reprodução cada vez mais intensa do original no corpo da adaptação; (iii) a preferência por modalidades de reescrita que envolvam a produção de metatexto; (iv) a inclusão da imagem como atrativo para o texto e como elemento de promoção da acessibilidade do conteúdo. Se anexarmos a estes traços (v) a propensão, historicamente condicionada por certo, para anular quaisquer compromissos ideológicos a que o original possa estar ou ter estado associado e (vi) a necessidade, sentida por adaptadores e editores, de justificar – por via, respetivamente, da modéstia ou do patrocínio imediato – a empresa de adaptar uma obra com a dimensão simbólica que a epopeia camoniana detém (e assim cubro as três zonas de caracterização da adaptação que identifiquei no final do terceiro capítulo), teremos perante nós o quadro que permite descrever as principais opções e os desígnios fundamentais com que um produto deste género se apresenta no mercado. A meu ver, o que congreja estes seis traços e os faz apontar num único sentido é o **enquadramento institucional** que a escola proporciona. Sendo, em termos estritamente estéticos, um produto elaborado e

---

<sup>81</sup> A tendência evolutiva aqui desenhada não pode, porém, ser tomada de forma absoluta e líquida. Refira-se, como exemplo, que em Peixoto (2013), a mais recente adaptação d’*Os Lusíadas* contida no *corpus*, surgem comentários que revelam poucos ou nenhuns pruridos no tratamento destas questões. Refiram-se, a título ilustrativo, (i) o comentário, em registo jocoso, à poliandria na sociedade indiana (Peixoto 2013 VII: 8), (ii) a alusão aos sacerdotes brâmanes como “seita maligna” (Peixoto 2013 VIII: 8) e (iii) a preservação do comentário de aprovação à conversão de Monçaide ao cristianismo (IX, 15: 5-8): “Ó feliz, abraçou-se à verdade” (Peixoto 2013 IX: 6).

consumido à margem do sistema cultural das elites e detentor de um estatuto literário débil, a adaptação socorre-se do público-alvo a que se dirige e da obra que hipertextualiza (e de cuja nomeação no título naturalmente não prescinde) para franquear as portas da escola. Por se dirigir a leitores em idade escolar e derivar de textos canónicos cuja leitura a escola tem interesse em ver promovida, a adaptação lança mão de estratégias de configuração textual que servem os dois universos à partida díspares que em si reúne: o do acesso massificado aos bens culturais, por um lado, e, por outro, o do prolongamento da representação da literatura segundo o prisma das elites, a que corresponde o cânone literário. A ligação que está aqui em causa implica, da parte da adaptação, o exercício de uma prerrogativa na **afirmação da performatividade do clássico**, aceite e promovida institucionalmente na medida em que desse serviço resultem ganhos de difusão e consolidação dos textos canónicos.

A afirmação cada vez mais exclusiva do lugar da escola nessa consolidação, como lembram Viala (1992) e Guillory (1993), obriga o sistema literário a olhar com seriedade para os instrumentos que o mundo do ensino direta ou indiretamente coloca ao dispor da literatura, em geral, e da sua secção canónica, em particular. Como seria óbvio e expectável, não é sem polémica que têm sido encarados os fenómenos de promoção (comercial e institucional) e uso, cada vez mais corrente e intensivo, de produtos como a adaptação, dentro e fora do circuito da leitura escolar<sup>82</sup>. O que se sente estar em causa, porém, é a sobrevivência do legado da literatura num contexto histórico em que a sua continuidade em extensão pode estar em risco, ante a visível ameaça que o nivelamento do gosto a partir dos critérios da estética de massas constitui para a cultura erudita. Neste contexto, a adaptação coloca-nos perante um dilema cuja amplitude (quase diria indecidibilidade), por implicar escolhas entre paradigmas culturais de convivência nem sempre pacífica, obriga à discussão de opções políticas e formativas de complexa resolução. E, quando está em causa o exercício do arbítrio numa questão com o alcance desta, o que será mais lícito: aceitar e promover a adaptação como estratégia (necessária) de afirmação e sobrevivência do clássico em condições adversas à sua natural reprodução (se é que tal fenómeno pode ser considerado natural), conseguida, pois, por cedência às restrições que uma literacia débil impõe às competências dos leitores que frequentam a escola, ou repudiá-la, à partida, como modalidade discursiva desprovida de valor literário e invasiva de um terreno de fruição estética de que apenas consegue devolver uma imagem pálida e inconsistente? Será a adaptação um facilitador universal do clássico ou, como eventualmente indica o seu funcionamento em regime *crossover*, um dispositivo de nivelamento e massificação trans-etária dos leitores, aprisionados num patamar de adiamento *sine die* da autêntica leitura do clássico e, por extensão, de toda a literatura?

---

<sup>82</sup> O que é sublinhado pela frequente apresentação das adaptações como produtos *crossover*, ou seja, que apelam a um público jovem (ainda em formação escolar) e a um público adulto, já formalmente desligado da instituição escolar. No caso d' *Os Lusíadas*, as versões de Barros (1930), Letria (2009) e Peixoto (2013) são as que, em sede paratextual (título ou prefácio), reclamam de forma mais explícita um público etariamente transversal.

Parte da resposta a esta difícil pergunta pode residir, como sugere Said (1975), numa reflexão sobre o problema de *começar*. Não havendo soluções puras e unidirecionais para o desafio da formação do leitor e sendo certo que o caminho para os livros e para a construção do gosto que permite apreciá-los assenta mais sobre **compromissos e ajustamentos progressivos** (e tantas vezes invios) do que sobre ditames impostos por um entendimento rígido e restritivo do cânone, talvez o bom senso recomende, como propõe Machado (2002: 59), que reconheçamos a adaptações como as d'*Os Lusíadas* que aqui foram estudadas uma função de estímulo da curiosidade e de abertura de portas para um posterior convívio com os grandes livros. Sendo muitas, como vimos, as modalidades em que a adaptação é exercida, estão garantidas múltiplas vias de acesso a uma *imagem* do clássico, suscetível de, ao longo da formação do leitor, ser modificada através da manipulação direta do original. Estando hoje praticamente inviabilizada, fora do escopo da escola, uma leitura espontaneamente motivada de um livro como *Os Lusíadas*, a adaptação pode bem funcionar como chave para a entrada no conhecimento de textos que muitos setores da sociedade atual (fortemente condicionada pela hegemonia do paradigma tecnológico e do consumo de objetos culturais massificados) não têm pruridos em considerar bens supérfluos. Num contexto como este, a legitimação da adaptação pode muito bem pôr perante nós razões fortes que nos levem a reconhecer-lhe um estatuto diferente do de *mal menor* com que os juízos eruditos a tendem a rotular. Isto se lhe soubermos reservar o lugar de ingrediente na complexa e sempre singular osmose de fatores que fazem de um qualquer ser humano um leitor (ou não).

Recuperemos a figura do barbeiro que surge na epígrafe que abre este capítulo. Que leitor teria ele sido se a figura institucional que se lhe deparou não lhe tivesse sugerido como melhor começo o *Amor de perdição*? E se esse começo fosse, na altura, a adaptação de João de Barros ou, o que seria ainda diferente, se a cena se passasse, não numa biblioteca itinerante, mas numa sala de aula e se o representante da instituição literária fosse um professor em vez do bibliotecário? Em que leitor se terá tornado o barbeiro ao tomar como válido o juízo do bibliotecário, preterindo *Os Lusíadas* por causa da mitologia, algo que manifestamente não sabia o que era? Se outro mediador – uma versão adaptada, um professor, uma combinação dos dois – ali tivesse intervindo, outras possibilidades certamente se teriam desenhado e outros começos teriam potencialmente podido ocorrer. Não sabemos se o barbeiro se cruzou mais tarde e em oportunidade mais propícia com o texto de Camões. Nunca saberemos também se, tendo esse momento acontecido, o repúdio pela obra se repetiu ou se, pelo contrário, se converteu num feliz encontro, quem sabe proporcionado pela prévia exposição a um texto como *Amor de perdição*. Todos os casos que implicam a escolha pessoal e o juízo estético são de quase impossível previsão, mas o que me parece certo, neste momento, é que a introdução no processo de um **elemento catalisador** como a adaptação terá sempre um efeito na formação do leitor, numa escala que vai da influência residual à forte determinação. Visto que o gesto de exposição de um leitor infantil ou jovem à adaptação está



sobredeterminado por um inescapável intuito pedagógico, muito dependerá do modo como esse gesto é efetuado e das manobras a que a relação clássico-adaptação é submetida no espaço institucional da escola em que todos estes fenómenos tendem a ocorrer. Da maior ou menor habilidade desse gesto dependerá, afinal, a natureza dos resultados a que a introdução do texto adaptado nesta complexa e instável equação pode conduzir.



## Conclusão

A circulação é um bem / inestimável para qualquer forma da natureza.<sup>1</sup>

No dia 10 de junho de 2013, repetindo uma proeza já cometida noutras ocasiões e que, a julgar por intenções que são do domínio público, não terá conhecido nesta data a sua última realização<sup>2</sup>, o ator António Fonseca disse de cor, entre as dez da manhã e as onze e trinta da noite, com curtos intervalos de permeio, o texto integral dos dez cantos d’*Os Lusíadas*. Uma apresentação pública desta natureza parece funcionar, à partida, como concretização de um desígnio diametralmente oposto ao que orienta e motiva os produtos que ao longo deste trabalho analisei. Com efeito, as *performances* de António Fonseca, como se depreende da página de apresentação do seu projeto artístico disponível em linha, são celebrações da monumental integralidade da obra de Camões e repousam num objetivo de materialização sensorial do texto que não faz cedências escudadas na resistência aos inúmeros obstáculos de que a epopeia camoniana (ou o rasto do nosso convívio com ela) é acusada de erguer no caminho dos leitores. Se, no entanto, se atender ao contexto celebrativo em que têm ocorrido as récitas de António Fonseca, institucionalmente promovidas no âmbito de efemérides dotadas de um simbolismo de vasto alcance (o Dia de Portugal, a Capital Europeia da Cultura, etc.) e se se tiver também em conta que lhes está subjacente um objetivo de difusão de uma obra literária assumida como “âncora”<sup>3</sup> da identidade coletiva dos portugueses, teremos de concluir que, mobilizando processos expressivos aparentemente tão diversos (para não dizer opostos), estamos perante um mesmo e muito amplo mecanismo de afirmação e consolidação do texto que melhor nos continua a identificar e a congregar como comunidade.

As *performances* de António Fonseca e a contínua produção de adaptações d’*Os Lusíadas* afanosamente empenhadas em fornecer a cada nova geração e a cada segmento do público não especializado a *vulgata* que melhor se ajuste às diferenciadas necessidades e competências de leitura que convivem na heterogénea comunidade de leitores resultante da massificação do ensino que se seguiu ao 25 de abril de 1974 podem, portanto, ser encaradas como manifestações de um fenómeno literário e cultural de grande escopo que, embora envolvendo outros autores e outras

---

<sup>1</sup> Gonçalo M. Tavares (2010) *Uma viagem à Índia*, V, 11: 2-3, Lisboa, Caminho, p. 210.

<sup>2</sup> O projeto de aprendizagem e apresentação pública do texto integral d’*Os Lusíadas* pelo ator António Fonseca resultou numa primeira *performance* integrada no programa da iniciativa “Guimarães 2012. Capital Europeia da Cultura”. Antes da apresentação feita no dia 10 de junho de 2013 no Teatro Municipal S. Luiz, em Lisboa, teve lugar uma outra récita, realizada no Centro Cultural de Belém (a 16 de março de 2013). A atividade da iniciativa “Lusíadas de coração” pode ser seguida no respetivo blogue (<http://lusiadasdecoracao.blogspot.pt>).

<sup>3</sup> O termo foi utilizado no texto que consta da folha de sala distribuída aquando da apresentação realizada no Centro Cultural de Belém, em 16 de março de 2013.

obras, tem a epopeia de Camões como centro nevrálgico. À falta de melhor designação, tratarei esse fenómeno, bem como o conjunto dos textos que a ele são chamados, por “cânone literário”, o que constitui rótulo suficiente para caracterizar, *tout court*, a distinção de estatuto e de função que está em causa. A transformação dos tempos e a modificação das vontades não se mostraram capazes de converter *Os Lusíadas* em *inania verba*. Ainda que só formalmente, mesmo sem o suporte sólido que só uma leitura dedicada pode garantir, qualquer cidadão minimamente escolarizado reconhecerá à epopeia de Camões, de entre a produção literária em língua portuguesa, um lugar cimeiro e irrevisível no cânone, tal o ponto de coalescência com a expressão do coletivo e do nacional que o texto acabou por atingir. Recorrendo à célebre díade saussuriana, poderia dizer-se que o **significado** humano d’*Os Lusíadas* e a memória sensorial da exposição à musicalidade do seu **significante** se cristalizaram de tal forma no imaginário da comunidade que neles se revê que o texto, ou melhor, o objeto simbólico que nasceu do texto e o refracta numa imensa variedade de maneiras, consiste hoje, na mais institucional das suas dimensões, numa metonímia da portugalidade e num sinalizador (tornado) intemporal do *ethos* e da *praxis* histórica do povo que o produziu e por ele foi mitificado<sup>4</sup>.

Não é sem consequências que uma literatura investe tão intensamente num texto. A densidade axiológica que é veiculada pela ação narrativa do poema camoniano<sup>5</sup> e a magnitude do esforço poético dispendido na construção do edifício estético que a suporta são duas linhas fundamentais na apreciação do poema, que, se exigem, em primeiro lugar, o reconhecimento da grandiosidade do feito literário que a sua escrita constituiu, reclamam, logo de seguida, a concitação dos meios necessários e suficientes à sua distinção, difusão e aprendizagem. Os exercícios que cumprem a primeira exigência constituem um conjunto tão vasto e multímodo que proceder ao seu levantamento exaustivo representa, só por si, uma tarefa ciclópica. De qualquer modo, a quantidade e a extensão dos mecanismos literários e extraliterários que, logo após a publicação d’*Os Lusíadas* e até hoje, se propuseram estudar, interpretar, caucionar e fundamentar o lugar distinto que à epopeia de Camões cabe no conjunto da literatura portuguesa (e universal) não deixam dúvidas acerca do impacto que o texto teve na história literária<sup>6</sup>, sobretudo ao nível da produção teórica, crítica e artística motivada pela sua receção. Embora de intensidade inconstante, trata-se de um processo que nunca deixou de se fazer sentir. Um dos mais recentes produtos nele integráveis data de 2012 e consiste numa antologia de textos extraídos de clássicos da literatura europeia que representam, no

---

<sup>4</sup> Esta mesma ideia surge reafirmada por Vítor Aguiar e Silva (2008: 106), que defende que “*Os Lusíadas*, ao longo dos séculos, mas sobretudo com o Romantismo, se converteram sacralmente no livro de Portugal, no poema memorial da comunidade (*Gemeinschaft*), têm sido o hipotexto fecundador de muitos textos da literatura portuguesa e têm modelado, por vezes de modo fantasmático, as alegorias, os símbolos e os mitos com que se identifica o Portugal que há e sobretudo o Portugal-ausência, o Portugal-saudade, o Portugal imaginado”.

<sup>5</sup> Cf. Bernardes (1999).

<sup>6</sup> Para se ter uma ideia do volume e da variedade de textos a que me refiro, são de consultar, por oferecerem uma visão abrangente sobre o impacto da leitura da obra de Camões em diferentes épocas literárias, os estudos de Pires, Castro, Monteiro, Macedo e Seabra, todos de 1987. Para um exame histórico do problema em termos mais concisos e sustentado em fontes bibliográficas mais recentes, percorrendo exatamente as mesmas balizas epocais e periodológicas tratadas nos cinco estudos atrás referidos, veja-se Franco (2011).

seu conjunto – apurado a partir de estudos de opinião conduzidos pelas universidades parceiras no projeto ELiCa<sup>7</sup> –, uma proposta (que terá tanto de pacífico como de polémico) de cânone literário para a Europa. A antologia, que seleciona dezasseis textos de quinze diferentes autores europeus<sup>8</sup>, inclui apenas um texto português e esse texto é, naturalmente (!), *Os Lusíadas*. Segundo Almeida (2012: 61), uma das justificações mais sólidas para a distinção da epopeia camoniana reside na complexa, mas sólida, composição arquitetónica do poema. Não deixando de assumir os traços compositivos que o definem como epopeia de imitação, o texto de Camões, lembra ainda Almeida (2012: 64), foi permeável a “novas hipóteses criativas”, trazendo para o espaço estético do épico marcas genológicas, modulações discursivas, práticas narrativas e aspetos temáticos que, à época, eram inusitados numa obra regida por uma preceptiva retórica tão fechada e rígida. Estas inovações, se lhe chegaram a valer fortes repreensões oriundas da crítica mais purista dos séculos XVI e XVII (Franco 2011: 224), converteram-se, mais tarde, a partir do século XVIII, nas razões que sustentavam a afirmação da sua superioridade e a sua incontestável canonização. A receção da expressão literária de Camões foi-se cada vez mais sedimentando numa imagem de **singularidade** e de **inconfundibilidade** capaz de interpelar o sentir poético das gerações, movimentos e épocas literárias que se lhe foram sucedendo. Em resultado disso, a sua obra, ou melhor, a antologia composta pelos segmentos da lírica e da épica que os tempos se encarregaram de joeirar, foi-se convertendo numa espécie de ideoleto sempre disponível para gestos de imediato reconhecimento, de inesgotável reescrita e de fértil revisitação. Quando se chega a este patamar de “consumo repetitivo”, que inclui o “*remake* escolástico” (leia-se “a adaptação”), atingiu-se, segundo Fortini (1989: 301), o ponto máximo de cristalização do clássico. No caso d’*Os Lusíadas*, esta particular apetência para se submeter a exercícios de reconstrução pode muito bem equivaler à flexibilidade com que, de um ponto de vista exclusivamente discursivo, a obra tem respondido aos variados processos de adaptação para leitores mais novos a que já foi submetida.

O segmento da epopeia que é escolhido para figurar no elenco de textos *para* um cânone europeu é o episódio do Adamastor (V, 37-60), que é também o momento da ação épica que encabeça o *core* irreduzível das sequências narrativas que todas as adaptações que estudei reproduzem. Esta coincidência, para além de não surpreender quem seja minimamente conhecedor da centralidade do episódio na tessitura narrativa e simbólica do poema, vem sublinhar a proximidade que a função adaptativa mantém com o funcionamento do cânone, mostrando que a seleção decorrente do exercício da primeira corrobora e contribui para a solidez que caracteriza

---

<sup>7</sup> O projeto intitula-se “University and School for a European Literary Canon” e a definição das suas premissas e áreas de trabalho remonta a um colóquio interuniversitário realizado na Universidade de Roma em junho de 2007.

<sup>8</sup> Estão representadas as duas epopeias homéricas. A *Eneida* de Virgílio, o texto que, na perspetiva de T. S. Eliot, melhor encarna o espírito cultural da Europa, não figura nesta proposta. Aliás, dela não consta nenhum texto da literatura latina, o que consiste, a meu ver, numa ausência dificilmente justificável, tendo em conta que, em termos históricos, nenhuma extensão política da ideia de Europa (e qualquer tentativa de fixação formal do cânone é um gesto político) atingiu o alcance territorial, linguístico, cultural e até identitário que o Império Romano lhe concedeu.

cada uma das reelaborações que o segundo institui no centro do sistema literário. O lugar central que *Os Lusíadas* ocupam no cânone literário português é hoje incontestado e alvo de reforços institucionais provenientes de diversos mecanismos de legitimação (melhor se diria sacralização, tendo em conta os contornos de irrefutabilidade que ainda hoje, começando pela representação curricular e não esquecendo os diversos mecanismos de difusão simbólica do texto e do seu autor, continuam a definir a posição singular da epopeia camoniana na produção literária portuguesa). Esta estabilidade, ao mesmo tempo que imputa ao poema funções instrumentais (muitas vezes decorativas e circunstanciais) que estão implicadas na extensão oficial, quase protocolar, da sua distinção canónica, coloca-o em posição de grande resistência à proliferação de releituras e de recriações hipertextuais que sobre ele são efetuadas (o que inclui as adaptações). A composição do poema, como refere Almeida (2012: 64), foi permeável ao novo e esta permeabilidade parece ter-se prolongado, se não mesmo intensificado, no processo de recomposição a que secularmente tem vindo a ser sujeito. A ousadia de perguntar, que, segundo Almeida (2012: 65), representa o cerne de dois dos episódios mais emblemáticos e significativos do poema (o do Adamastor e o do Velho do Restelo), serviu de mote às abundantes inquirições com que o texto tem sido confrontado pelas diferentes expressões estéticas e pelas abordagens criativas que, ao longo do tempo, têm funcionado como comprovativo da fertilidade retórica e expressiva da sua existência *qua* clássico.

Submetido a provas-limite, como a *performance* “ões”<sup>9</sup> (constante do trabalho *Escatologia*, de 2003) em que o poeta sonoro Américo Rodrigues declama a estância de abertura do canto I mantendo a boca cheia de batatas fritas (uma encenação que metaforiza eloquentemente a sensação de choque que resulta da aproximação do universo erudito que o poema celebra aos veículos não eruditos de que a sua difusão se pode socorrer, o que inclui, novamente, as adaptações), ou a indagações mais consensuais, o poema épico de Camões tem constituído terreno fecundo para o lançamento de um leque vasto e heterogéneo de perguntas. “Testemunho incontestado”<sup>10</sup>, o segundo poema da coletânea *Re-Camões* de E. M. de Melo e Castro (publicada no ano camoniano de 1980), é composto por quatro secções, das quais as duas primeiras são discursivamente suportadas, na íntegra, por enunciados interrogativos. No âmbito do problema em pauta, o primeiro andamento do poema, cujo primeiro verso é “Camões, mas que Camões?”, é o que nos coloca as questões mais incisivas: (i) “Que mundo em transição se fixa nesta língua?”; (ii) “Que poeta transita / no mundo que se fixa?”; (iii) “Camões, mas que Camões é este / que nos marca?”. A fixação do mundo que a língua camoniana empreendeu (invocada no primeiro enunciado) e a imagem e o conhecimento do poeta que são veiculados na visão do mundo que a sua expressão poética transmite (referidos na segunda pergunta) conjugam-se dialeticamente numa díade que deixa aos leitores a terceira

---

<sup>9</sup> “Oes”, para voz, batata frita e Camões.

<sup>10</sup> Este título remete para a teoria do cânone mínimo da lírica camoniana estabelecida por Emmanuel Pereira Filho, cujo terceiro critério para a legitimação de textos no *corpus* é, exatamente, denominado pela expressão “testemunho incontestado” (cf. Silva 1994: 48).

interrogação. Do que se fixa e do que transita, temporalmente, quer do poeta quer do mundo por ele poetizado, subsiste a marca impressa em quem desempenha o papel de recetor. Legado, testemunho, peso ou desafio, essa marca confunde e mescla a escrita e o seu sujeito (é a “escrita-Camões” de que fala E. M. de Melo e Castro na nota final à sua coletânea<sup>11</sup>), combina-os metonimicamente num ser único, com o qual cada um de nós se confronta na escola, incumbida da árdua tarefa de fazer falar aos contemporâneos um mundo e uma língua cuja vitalidade não é imediatamente perceptível por quem habita o seu espaço, como Guillory (1993: 80) sobejamente demonstrou. É por isso natural que E. M. de Melo e Castro diga, na nota final acima referida, que “a escrita-Camões (...) fere quem a lê hoje” e o fere a ele “desde os tempos da escola”<sup>12</sup>. O verbo utilizado preconiza para o leitor camoniano de hoje, sobretudo o que contacta com Camões exclusivamente em contexto escolar, uma posição de vulnerabilidade (o termo é ainda de E. M. de Melo e Castro), determinada pela exposição a uma língua e a um mundo que matricialmente se reconhecem como comuns aos nossos, mas que a experiência (do contacto, da leitura, do estudo e da fruição) obriga a considerar iniludivelmente distintos em muitos aspetos.

Esta **vulnerabilidade** é, no fim de contas, a condição que nos reconduz ao ponto de partida do itinerário percorrido ao longo deste estudo. Em termos objetivos, nada pode justificar, de forma mais plena, o empreendimento sincronicamente determinado de adaptar um texto como *Os Lusíadas* como a crescente e inevitável intromissão e acumulação de obstáculos à sua natural receção. Se o seu estatuto canónico se mantém (com todas consequências que isso arrasta) e se a carga simbólica associada ao seu conhecimento permanece ativa na comunidade, tudo recomenda que as instituições incumbidas de zelar pela estabilidade que garante a reprodução da identidade do grupo – e o cumprimento dos diversos serviços que, a começar pelos cívicos e éticos, à literatura são exogenamente atribuídos – se municiem dos instrumentos mais eficazes para o esbatimento dos obstáculos que se colocam ao exercício das suas funções. Julgo ter aqui reunido, descrito e, através da análise do caso d’*Os Lusíadas*, exemplificado as estratégias discursivas essenciais e os traços estéticos básicos da adaptação, que, num crescendo de afirmação histórica, me parece corresponder a um dos mais visíveis, recrutados e eficazes desses instrumentos. Atuando em contexto escolar ou familiar (e, mesmo neste caso, com objetivos equivalentes aos que a escola dela reclama), a adaptação propõe-se funcionar como mediador autónomo do clássico, sendo, no entanto, bem evidente que o seu grau de eficácia na cativação do público infantil e juvenil a que se destina está em grande medida dependente da intervenção de um terceiro elemento – o adulto, seja ele professor ou não.

Na qualidade de uso particular do clássico, a adaptação serve, funcionalmente, de comprovativo da **vitalidade** que os textos assim rotulados apresentam sob a camada de ruído ou de

---

<sup>11</sup> E. M. de Melo e Castro (1980), *Re-Camões*, Porto, Limiar, pp. 43-46.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 43.

verdete que os pode aparentemente recobrir. Perante obras a que esse título se aplique justificadamente, a perceção de ruído e de verdete é, no fim de contas, imputável à instância recetora e às circunstâncias históricas, linguísticas e culturais do seu contexto. Uma vez anulados ou atenuados os efeitos dessas circunstâncias, ficam repostas as condições para uma fruição mínima do texto e para uma leitura sensível ao seu estatuto simbólico na comunidade.

A adaptação mostra-se, pois, capaz de pôr a descoberto e tirar partido de uma fração da **reprodutibilidade do clássico**, sobretudo centrada, como tive oportunidade de demonstrar, na componente narrativa, ideológica e axiológica do seu conteúdo. A sua apetência para a remediação das virtualidades formais e técnicas de um texto como *Os Lusíadas* tem vindo a ser explorada nas propostas mais recentes de transposição. Neste ponto em concreto, uma adaptação como Moura (2012) acaba por seguir de relativamente perto o movimento de acomodação do clássico que, noutra clave, é desenhado numa obra como *Uma viagem à Índia*, um texto de produção igualmente recente (2010), consensualmente literário (uma classificação a que uma adaptação para leitores jovens apenas pode aspirar) e imediatamente consagrado pelas instituições culturais<sup>13</sup>. A recomposição (e também atualização) do conteúdo narrativo, reflexivo, lírico e político d'*Os Lusíadas* a que Moura (2012) procede numa adaptação que preserva as linhas formais do original, com destaque para a divisão em cantos e o recurso à oitava rima, equivale, *mutatis mutandis*, a alguns traços que definem o protocolo da escrita épica que Gonçalo M. Tavares ensaia, tomando como modelo mais ou menos próximo a epopeia de Camões. A configuração épica do relato do itinerário existencial de Bloom, o seu “herói”, recorre ao modelo camoniano para nele encontrar fundamentos discursivos capazes de dar forma e sentido à odisseia literária que as vivências humanas em apreço permitem edificar. Como bem nota Eduardo Lourenço no prefácio ao livro, estamos perante uma “aventura verbal”<sup>14</sup>, o que significa que o trabalho de modelização d'*Os Lusíadas* realizado por Gonçalo M. Tavares está mais interessado em testar a maleabilidade das estruturas formais e técnicas do texto camoniano e avaliar o grau de elasticidade com que o seu sistema compositivo responde ao exercício algo violento em que consiste o seu preenchimento literário com matéria ficcional de proveniência desassombradamente contemporânea do que em produzir uma reconstituição historicamente motivada de uma qualquer gesta equivalente à dos heróis de Camões ou a ela axiologicamente aproximável. *Os Lusíadas* são, portanto, convocados como molde formal no qual é vazado e acomodado um novo conteúdo ficcional e como grelha que comporta as traves que sustentam a arquitetura destinada a suportar a narrativa da itinerância melancólica de Bloom, uma reinterpretação moderna – se se quiser – do velho *topos* do *homo viator*.

---

<sup>13</sup> A página de rosto da 5.<sup>a</sup> edição comporta a referência a cinco prémios literários atribuídos ao livro, dois dos quais no ano do seu lançamento.

<sup>14</sup> Eduardo Lourenço, “Uma viagem no coração do caos”, prefácio a Gonçalo M. Tavares (2010), *Uma viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, p. 15.



O travejamento a que me estou a referir não é apenas aquele que o leitor apreende de forma imediata na estruturação externa do livro, que recupera a divisão d'*Os Lusíadas* em dez partes e a mesma distribuição quantitativa das estrofes pelos cantos, embora interprete de forma muito livre a regularidade métrica respeitada por Camões, aqui subvertida mediante a composição de unidades estróficas heteromórficas e de versos heterométricos isentos de qualquer forma de correspondência rímica ou de acerto prosódico recorrente. No texto de Gonçalo M. Tavares, abaixo desse córtex visível de modelização, *Os Lusíadas* funcionam, sobretudo, como arquétipo discursivo e narrativo subjacente ao desenho da cadeia diegética que enforma o percurso de Bloom, na medida em que o relato procede a uma reinterpretação dos elementos internos da narrativa original, nomeadamente as personagens, os episódios e alguns referentes espaciais. Estes elementos, apesar de expropriados da carga referencial e histórica que assumem no original, veem preservado o fundo simbólico que os caracteriza e ocupam o seu lugar na narrativa (em localização coincidente ou muito próxima da que *Os Lusíadas* lhes reservam) por via de uma transmutação de conteúdo que não impede o reconhecimento, nem que seja residual, da sua funcionalidade primitiva.

O texto de Gonçalo M. Tavares vem demonstrar, de forma muito nítida, que a epopeia camoniana se continua a comportar, na sua qualidade de clássico, como um hipotexto dotado de uma extraordinária **fertilidade**; ao ponto de, mesmo nos aspetos em que o poderíamos julgar mais petrificado e menos apto a reproduzir-se – os que dizem respeito aos planos técnico-compositivo e retórico-estilístico –, se manter como gerador de modernidade e como modelo para uma expressão literária incontestavelmente contemporânea. *Uma viagem à Índia*, melhor ainda do que já o fazem as adaptações mais recentes do poema épico de Camões, comprova, em absoluto, que a promoção canónica do clássico não tem necessariamente de ser feita a troco da sua despromoção literária, como muitas vezes são entendidos os processos de transposição de que depende a sua ancoragem num novo tempo ou junto de novos públicos.

No que toca às adaptações, a modernidade que *Os Lusíadas* se mostram capazes de habitar não deixa sequer de fora o recurso aos novíssimos mecanismos de difusão disponibilizados pela tecnologia digital. O sítio em linha que divulga, anuncia e promove as *performances* em que António Fonseca diz *Os Lusíadas* na íntegra contém um separador, intitulado “Cantos”, em que as dez secções do poema de Camões aparecem em versão compacta, composta, canto a canto, por duas partes: sinopse e antologia. Os textos apresentados resultaram da colaboração de vários autores, entre os quais se conta Valter Hugo Mãe, e compõem um produto que, apesar de mais curto, é discursiva e funcionalmente equiparável a qualquer das adaptações que aqui estudei. Curiosamente, no entanto, agregado a um projeto cujo objetivo maior é provar a viabilidade do acesso à totalidade do poema e da sua mensagem no nosso tempo. Aliando este desígnio à divulgação, em formato digital, d'*Os Lusíadas* em versão esquemática para uso dos não iniciados, dos mais novos e dos que estudam o livro na escola, o resultado final é muito semelhante ao que é proposto por Peixoto

(2013), a mais recente das adaptações em livro que compõem o *corpus* aqui analisado. As portas que se abrem com iniciativas como as de António Fonseca são, na sua estratégia dúplice, o melhor sinal de que a perenização do clássico não se faz por um só caminho e de que os mecanismos que promovem a sua circulação (seja em que formato for) constituem, como sugere a epígrafe que colhi, para o *incipit* desta conclusão, do livro de Gonçalo M. Tavares, um “bem inestimável” para a sua constante reinscrição no nosso imaginário e podem, até certo ponto, contrariar o processo de erosão do lugar do texto literário na escola, uma vez que contraditam ou, pelo menos, atenuam o efeito de perda do “capital linguístico” que Guillory (1993: 81) reconhece como inerente ao prolongamento da presença dos textos mais antigos na agenda institucional da escola.

E é, no fundo, esta sucessão de estímulos à circulação dos textos que injeta vitalidade no sistema literário e garante, numa estrutura que congraça objetos tão distintos como um clássico e a sua adaptação, a ocorrência de relações de **viabilização mútua** como aquelas que se estabelecem entre *Os Lusíadas* e algumas das suas versões infantis e juvenis que aqui tive oportunidade de analisar. Sempre que, na perspetiva do adaptador, do leitor ou da instituição que superintende ao processo de leitura, esse objetivo se realiza, o círculo encerra-se e deixa expostos os caminhos paralelos – mas ligados por uma miríade de vias comunicantes mais ou menos ativas e visíveis – que são seguidos pela obra e pelas suas adaptações. E é por isso que, no final de *Adaptation* de Spike Jonze, a celebração pessoal que Charlie Kaufman dedica ao momento em que finaliza a adaptação do livro de Susan Orlean se faz ao som de “Happy together” dos The Turtles, de 1967. “Happy together”, a melhor metáfora possível para a simbiose que a adaptação procura estabelecer com o clássico de que deriva.

## Anexo

Um dos principais suportes argumentativos do *rationale* deste trabalho está na identificação de uma correlação entre o critério antológico aplicado pelos adaptadores d’*Os Lusíadas* na escolha dos excertos que integram nas suas versões e as indicações curriculares que a esse respeito são institucionalmente fixadas nos programas da disciplina de Português em que está previsto o estudo da epopeia camoniana. Visível, quase sempre, e mais ativo nuns casos do que noutros, este critério mostra até que ponto o lugar que o *curriculum* reserva ao texto camoniano, que foi historicamente consolidando o seu espaço no ano terminal do Ensino Básico (e do anterior Ensino Unificado), ou seja, no ano curricular que encerra o ciclo de estudos comum a todos os alunos (imediatamente anterior ao prosseguimento para níveis de ensino com percursos diferenciados em função das opções formativas de cada um), acabou por se constituir como “imagem pública” do texto, representando e delimitando, por sinédoque, aquilo que o cidadão médio alguma vez leu, conhece ou relembra do poema. Não admira, portanto, que a representação curricular d’*Os Lusíadas* tenha estendido a sua ação normativa e regularizadora a um produto com intenções tão próximas das dos mecanismos de ensino da literatura como a adaptação.

O que se apresenta de seguida é um conjunto de quadros que permitem visualizar de forma mais imediata e objetiva a existência da correlação em pauta. Cingindo-se, obviamente, às adaptações integradas na categoria das remediações<sup>1</sup> e excluindo, naturalmente, a adaptação de Peixoto (2013), por esta fazer parte de um produto literário que inclui a totalidade do texto original, o que de seguida se apresenta, para cada adaptação, é a listagem, em cada canto, das estâncias escolhidas para citação pelo adaptador (na íntegra ou em parte) e a indicação das que fazem parte da relação de estâncias de leitura obrigatória ou recomendada constante dos programas em vigor à data da publicação de cada adaptação. Para cada caso serão ainda apresentados alguns dados estatísticos esclarecedores quanto ao paralelo que é possível estabelecer entre a motivação das escolhas do adaptador, no que respeita a trechos para citação, e o efeito diretivo que assume no processo a antologia institucionalmente produzida e promovida. Para facilitar a leitura e a comparação dos dados, a apresentação dos quadros seguirá, até onde nos é possível reconstituí-la, a ordem cronológica de publicação das adaptações. Por ter sido publicada pela primeira vez em 1940, ou seja, antes de ter entrado em vigor a primeira seleção de estâncias cuja leitura é oficialmente recomendada em sala de aula (a qual consta dos Programas do Ensino Liceal aprovados pelo Decreto-Lei n.º 39807/1954, de 7 de setembro), não será tida em conta a adaptação de António Sérgio, ainda que se lhe possa, na prática, associar a antologia prevista nesse mesmo documento.

---

<sup>1</sup> Não serão contempladas as adaptações classificadas como intermediações, uma vez que não citam o original camoniano. Os textos em causa são Barros (1930), Grande (1998) e Honrado (2008).

## 1. Cidade (1972)

Cantos	Estâncias a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1954 b) transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1954 c) não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1954
I	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 81, 84, 88, 89, 91, 92, 94, 104, 105, 106
II	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111
III	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 63, 69, 70, 83, 84, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 142, 143
IV	1, 2, 3, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 52, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104
V	1, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100
VI	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99
VII	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82
VIII	2, 3, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 30, 31, 32, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99
IX	1, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99
X	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 100, 101, 103, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156

Grau de transcrição do original: I – 75/106 (70,7%); II – 96/113 (84,9%); III – 84/143 (58,7%); IV – 62/104 (59,6%); V – 82/100 (82%); VI – 86/99 (86,8%); VII – 50/87 (57,4%); VIII – 54/99 (54,5%); IX – 74/95 (77,8%); X – 126/156 (80,7%); Total – 789/1102 (71,5%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 190/231 estâncias indicadas no programa (82,3%); 190/789 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (24%).

## 2. Müller (1980)

O adaptador transcreve, no final do texto, o primeiro verso do Canto I.

## 3. Viana (1980)

Cantos	Estâncias
	a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1954 <sup>2</sup> b) <b>transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1954</b> c) <b>não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1954</b>
I	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 84, 89, 94, 104, 105, 106
II	29, 30, 33, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 108, 109
III	3, 4, 5, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 42, 43, 44, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 130, 133, 134, 135, 138, 139
IV	13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104
V	1, 3, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 58, 59, 60, 81, 82, 83, 95, 96, 97, 98, 99, 100
VI	42, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 53, 54, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 95, 97
VII	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 23, 24, 25, 30, 31, 40, 41, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 74, 78, 79, 80, 81, 82
VIII	10, 11, 28, 29, 30, 31, 32
IX	1, 4, 8, 13, 14, 15, 54, 55, 58, 59, 61, 62, 63, 79, 80, 81, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95
X	9, 10, 11, 12, 13, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 127, 128, 140, 144, 145, 146, 147, 154, 155, 156

Grau de transcrição do original: I – 14/106 (13,2%); II – 10/113 (8,8%); III – 12/143 (8,3%); IV – 26/104 (25%); V – 30/100 (30%); VI – 18/99 (18,1%); VII – 11/87 (12,6%); VIII – 7/99 (7%); IX – 20/95 (21%); X – 22/156 (14,1%); Total – 170/1102 (15,4%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 81/231 estâncias indicadas no programa (35,1%); 81/170 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (47,6%).

## 4. Ruy (1983)

Cantos	Estâncias
	a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1980 b) <b>transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1980</b> c) <b>não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1980</b>
I	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 64, 67, 68, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106
II	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 56, 57, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109

<sup>2</sup> Tendo em conta que o programa de 1980 apenas foi homologado em meados de julho desse ano e que a adaptação de Viana (1980) foi impressa durante o mês de abril, considereei que o programa que o autor terá tido por referência foi ainda o de 1954.

III	1, 3, 4, 5, 6, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 88, 90, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143
IV	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104
V	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 94, 97, 99
VI	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 30, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 99
VII	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87
VIII	1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95
IX	1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95
X	2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 152, 154, 155, 156

Grau de transcrição do original: I – 75/106 (70,7%); II – 72/113 (63,7%); III – 100/143 (69,9%); IV – 90/104 (86,5%); V – 78/100 (78%); VI – 76/99 (76,7%); VII – 74/87 (85%); VIII – 79/99 (79,7%); IX – 79/95 (83,1%); X – 122/156 (78,2%); Total – 845/1102 (76,6%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 146/177 estâncias indicadas no programa (82,4%); 146/845 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (17,2%).

## 5. Magalhães (s/d<sup>3</sup>)

Cantos	Estâncias a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1991 b) transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1991 c) não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1991
I	1, 2, 3, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 50, 52

<sup>3</sup> A edição desta versão d'Os Lusíadas não se encontra datada, mas não é anterior a 1994, pelo que foi já produzida na vigência do programa de Português do Ensino Básico homologado em 1991.

II	18, 22, 30
III	20, 21, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137
IV	28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 65, 66, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 101
V	22, 23, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60
VI	25, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95
VII	22, 25, 30
VIII	44, 52, 58, 60, 82, 96
IX	63, 65, 82, 87, 89, 92, 95
X	74, 91, 143, 144, 152, 154, 155

Grau de transcrição do original: I – 5/106 (4,7%); II – 3/113 (2,6%); III – 3/143 (2%); IV – 5/104 (4,8%); V – 2/100 (2%); VI – 6/99 (6%); VII – 3/87 (3,4%); VIII – 6/99 (6%); IX – 7/95 (7,3%); X – 7/156 (4,4%); Total – 47/1102 (4,2%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 8/119 estâncias indicadas no programa (6,7%); 8/47 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (17%).

## 6. Pais (1995)

Cantos	Estâncias a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1991 b) transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1991 c) não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1991
I	1, 2, 3, 4, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 50, 100, 105, 106
II	46, 54
III	4, 6, 15, 17, 20, 21, 97, 103, 104, 118 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142
IV	3, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 99, 104
V	3, 17, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 83, 89, 97
VI	14, 29, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 99
VII	14, 78, 79, 86
VIII	32, 50
IX	42, 52, 69, 83, 90, 93
X	128, 140, 145, 146, 149, 154

Grau de transcrição do original: I – 9/106 (8,4%); II – 2/113 (1,7%); III – 22/143 (15,3%); IV – 9/104 (8,6%); V – 15/100 (15%); VI – 8/99 (8%); VII – 4/87 (4,5%); VIII – 2/99 (2%); IX – 6/95 (6,3%); X – 6/156 (3,8%); Total – 83/1102 (7,5%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 28/119 estâncias indicadas no programa (23,5%); 28/83 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (33,7%).

## 7. Honrado (2002)

Cantos	Estâncias a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1991 b) <b>transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1991</b> c) <b>não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1991</b>
I	1, 2, 3, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41
II	
III	105, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137
IV	28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89
V	36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60
VI	34, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93
VII	1
VIII	
IX	35
X	8

Grau de transcrição do original: I – 0/106 (0%); II – 0/113 (0%); III – 1/143 (0,6%); IV – 0/104 (0%); V – 0/100 (0%); VI – 1/99 (1%); VII – 1/87 (1,1%); VIII – 0/99 (0%); IX – 1/95 (0,6%); X – 1/156 (0,6%); Total – 5/1102 (0,4%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 0/119 estâncias indicadas no programa (0%); 0/5 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (0%).

## 8. Alegre (2007)

Cantos	Estâncias a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1991 b) <b>transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1991</b> c) <b>não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1991</b>
I	1, 2, 3, 4, 5, 6, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 50, 106
II	
III	20, 21, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
IV	28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 96, 97
V	16, 17, 18, 19, 10, 21, 22, 23, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60
VI	70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93
VII	80, 85, 86
VIII	52, 70, 92, 96
IX	67, 68, 69, 70
X	144, 145

Grau de transcrição do original: I – 7/106 (6,6%); II – 0/113 (0%); III – 11/143 (7,6%); IV – 10/104 (9,6%); V – 18/100 (18%); VI – 6/99 (6%); VII – 3/87 (3,4%); VIII – 4/99 (4%); IX – 4/95 (4,2%); X – 2/156 (1,2%); Total – 65/1102 (5,9%).



Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 31/119 estâncias indicadas no programa (26,1%); 31/61 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (50,8%).

### 9. Leitão (2007)

Cantos	Estâncias a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1991 b) transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1991 c) não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1991
I	1, 2, 3, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 48, 50, 56, 59, 76, 79, 104, 105
II	14, 16, 18, 24, 30, 32, 44
III	3, 20, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137
IV	28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 71, 73, 74, 75, 76, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 95
V	3, 4, 16, 24, 26, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 79, 85
VI	35, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93
VII	3, 11, 15, 16, 42, 49, 50
VIII	43, 60, 61, 73, 96
IX	1
X	10, 74, 128, 144, 153

Grau de transcrição do original: I – 13/106 (12,2%); II – 7/113 (6,1%); III – 2/143 (1,3%); IV – 9/104 (8,6%); V – 15/100 (15%); VI – 6/99 (6%); VII – 7/87 (8%); VIII – 5/99 (5%); IX – 1/95 (0,6%); X – 5/156 (3,2%); Total – 70/1102 (6,3%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 18/119 estâncias indicadas no programa (15,1%); 18/70 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (25,7%).

### 10. Letria (2009)

Cantos	Estâncias a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 1991 <sup>4</sup> b) transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 1991 c) não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 1991
I	1, 2, 3, 4, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 54, 103
II	10, 28, 44, 94, 95, 97, 98
III	45, 46, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137
IV	28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95
V	36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60
VI	4, 5, 34, 38, 47, 58, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93
VII	1, 25, 57

<sup>4</sup> Tendo em conta que o programa de Português de 2009 foi homologado em março desse ano e que a adaptação de Letria (2009) foi impressa durante o mês de maio, optei por considerar que o programa que o autor terá tido por referência foi ainda o de 1991.

VIII	47, 48, 97, 98
IX	12, 68, 70, 83
X	79, 143, 144

Grau de transcrição do original: I – 8/106 (7,5%); II – 7/113 (6,1%); III – 3/143 (2%); IV – 5/104 (4,8%); V – 4/100 (4%); VI – 8/99 (8%); VII – 3/87 (3,4%); VIII – 4/99 (4%); IX – 4/95 (4,2%); X – 3/156 (1,9%); Total – 49/1102 (4,4%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 12/119 estâncias indicadas no programa (10,1%); 12/49 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (24,4%).

## 11. Moura (2012)

Cantos	Estâncias a) transcritas na adaptação, mas de leitura não prevista no programa de 2009 <sup>5</sup> b) <b>transcritas na adaptação e de leitura recomendada no programa de 2009</b> c) <b>não transcritas na adaptação, mas de leitura prevista no programa de 2009</b>
I	1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 61, 69, 70, 79, 80, 81, 105, 106
II	1, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 25, 29, 30, 36, 37, 38, 61, 63, 80, 90, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 109
III	20, 21, 33, 45, 46, 51, 52, 101, 102, 104, 106, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138
IV	2, 4, 5, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 22, 26, 27, 28, 31, 42, 43, 48, 50, 51, 60, 65, 66, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 102
V	1, 3, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 29, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 70, 71, 81, 83, 94, 97
VI	2, 5, 14, 16, 17, 18, 19, 25, 29, 35, 38, 39, 40, 41, 44, 52, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98
VII	4, 5, 6, 14, 15, 16, 23, 24, 28, 31, 44, 45, 46, 49, 57, 62, 63, 64, 66, 68, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87
VIII	9, 10, 11, 17, 39, 43, 44, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 78, 82, 85, 92, 96, 98, 99
IX	4, 10, 13, 14, 16, 25, 27, 28, 29, 41, 47, 52, 64, 82, 83, 85, 87, 88, 91
X	3, 4, 8, 9, 10, 20, 46, 58, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 82, 91, 128, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156

Grau de transcrição do original: I – 23/106 (21,6%); II – 26/113 (23%); III – 21/143 (14,6%); IV – 35/104 (33,6%); V – 30/100 (30%); VI – 31/99 (31,3%); VII – 32/87 (36,7%); VIII – 27/99 (27,2%); IX – 19/95 (20%); X – 31/156 (19,8%); Total – 275/1102 (24,9%).

Grau de relacionamento com as indicações programáticas: 42/109 estâncias indicadas no programa (38,5%); 42/275 estâncias transcritas na totalidade da adaptação (15,2%).

<sup>5</sup> Tendo em conta que a adaptação de Vasco Graça Moura chegou ao mercado em abril de 2012, a análise comparativa da seleção de estâncias nela contida com o programa de Português deve ter por referência a versão homologada em março de 2009. A versão atual, disponibilizada em 14 de agosto de 2013, resultou da aprovação de metas curriculares para a disciplina no Ensino Básico, dadas a conhecer num primeiro documento de trabalho em junho de 2012, ou seja, em data já posterior à publicação de Moura (2012). Relativamente ao programa de 2009, a versão atualizada de 2013 realiza dois pequenos ajustes à antologia d'*Os Lusíadas* recomendada para leitura em sala de aula: (i) no que diz respeito ao Canto V, passa a ser indicada a leitura das estâncias 37-60 (em vez do segmento V, 39-60 previsto na versão inicial); (ii) é introduzida a proposta de leitura das estâncias 18-29 e 75-84 do canto IX. Em termos globais, na versão atualizada do programa, os alunos do 9.º ano de escolaridade passam a estudar 133 estâncias d'*Os Lusíadas* (mais 24 do que previa o programa na redação de 2009 e mais 14 do que recomendava o programa de 1991).

## Bibliografia

### 1. Bibliografia ativa

#### 1.1. Adaptações d'*Os Lusíadas* de Luís de Camões

- ALEGRE, Manuel (2007). *Barbi-Ruivo. O meu primeiro Camões*, com ilustrações de André Letria, Lisboa, Dom Quixote.
- BARROS, João de (1930). *Os Lusíadas de Luís de Camões contados às crianças e lembrados ao povo*. Adaptação em prosa com ilustrações de Martins Barata, Lisboa, Sá da Costa.
- CIDADE, Hernâni (1972). *Os Lusíadas abreviados. Sem perdas o texto poético nem cortes a história dos factos*, Lisboa, IN-CM.
- GRANDE, António Campo (1998). *Versão em prosa dos Lusíadas. A fantástica viagem de Vasco da Gama à Índia contada por Camões*, Santa Maria da Feira, Agência Nova Cruz.
- HONRADO, Alexandre (2002). *Eu curto... eu gosto dos Lusíadas*, ilustrado por Sérgio Pires, Lisboa, Negócio d'Ócio.
- HONRADO, Alexandre (2008). *Os Lusíadas para os mais pequenos*, com ilustrações de Maria João Lopes, Porto, Âmbar.
- LEITÃO, Leonoreta (2007). *Era uma vez um rei que teve um sonho. Os Lusíadas contado às crianças*, com ilustrações de José Fragateiro, Lisboa, Dinalivro.
- LETRIA, José Jorge (2009). *Os Lusíadas narrados aos jovens*, com ilustrações de Terumi Moriyama, Lisboa, Oficina do Livro.
- MAGALHÃES, Elsa Pestana (s/d). *Os Lusíadas. Episódios fabulosos*. Adaptação com ilustrações de Jesús Gabán, Sintra, Girassol.
- MOURA, Vasco Graça (2012). *Os Lusíadas para gente nova*, Lisboa, Gradiva.
- MÜLLER, Adolfo Simões [1980]. *Os Lusíadas de Luís de Camões contados aos jovens*, com ilustrações de Fernando Bento, [Lisboa], Edições Europa-América.
- PAIS, Amélia Pinto (1995). *Os Lusíadas em prosa*. Adaptação com prefácio de David Mourão-Ferreira, Porto, Areal.
- PEIXOTO, José Luís (2013). "Contos" escritos a partir dos dez cantos de *Os Lusíadas*, in *Os Lusíadas para toda a família*, 10 volumes ilustrados com fotografias de *graffiti* de ARMcollective, [Vila do Conde], Verso da História / Visão.
- RUY, José (1983). *Os Lusíadas de Luís Vaz de Camões*. Apresentação em banda desenhada em 3 volumes, Lisboa, Editorial Notícias.
- SÉRGIO, António (1940). *Luís de Camões. Os Lusíadas. Os seus mais belos trechos apresentados em inserção num resumo do poema*, Lisboa, Sá da Costa.
- VIANA, António Manuel Couto (1980). *Os Lusíadas de Luís de Camões*. Adaptação com ilustrações de Lima de Freitas, Lisboa / São Paulo, Verbo.

#### 1.2. Outras adaptações de clássicos da literatura

- ALBERTY, Ricardo (1986). *Quo Vadis? Narrativa histórica dos tempos de Nero de Henryk Sienkiewicz*, Lisboa, Verbo.
- AMARAL, Ana Luísa (2008). *Auto de Mofina Mendes de Gil Vicente. Adaptado para os mais novos*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

- BARROS, João de (1940). *Viriato Trágico. Adaptação em prosa do poema de Brás Garcia de Mascarenhas (século XVII)*, Lisboa, Sá da Costa.
- BARROS, João de (1947). *A Eneida de Virgílio contada às crianças e ao povo*. Adaptação em prosa, Lisboa, Sá da Costa.
- BARROS, João de (1998<sup>26</sup>). *A Odisseia. Aventuras de Ulisses, herói e navegador da Grécia antiga*. Adaptação em prosa, Lisboa, Sá da Costa.
- BASSETT, Jennifer (1998). *Far from the Madding Crowd by Thomas Hardy*, Harlow, Addison Wesley / Penguin.
- BIHOREAU, Dominique (1995). *Le tour du monde en 80 jours de Jules Verne raconté*, Paris, Hachette.
- CORREIA, Hélia (2008). *A ilha encantada. Versão para jovens de A tempestade de William Shakespeare*, Lisboa, Relógio d'Água.
- DINIS, Ana (1990). *Grandes esperanças de Charles Dickens*, Lisboa, Editorial Pública.
- FARIA, Rosa Lobato de (2008). *Auto da barca do Inferno de Gil Vicente. Adaptado para os mais novos*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- FRANCISCO, António Marques (1990). *Tempos difíceis de Charles Dickens*, Lisboa, Editoria Pública.
- HOLMES, Karen (2000). *Three Great Plays of Shakespeare*, Harlow, Pearson Educational Limited / Penguin.
- KERR, J. Y. K. (1999). *Sons and Lovers by D. H. Lawrence*, Harlow, Pearson Educational Limited / Penguin.
- LAGE, Rui (2008). *Sermão de Santo António aos peixes do Padre António Vieira. Adaptado para os mais novos*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- LAMB, Charles e Mary (1989). *Tímon de Atenas de William Shakespeare*, Lisboa, Contexto.
- LAMB, Charles e Mary (1990). *Os dois senhores de Verona de William Shakespeare*, Lisboa, Contexto.
- LAMB, Charles e Mary (1994). *Tales from Shakespeare*, Ware, Wordsworth.
- LOURENÇO, Frederico (2005). *A Odisseia de Homero adaptada para jovens*, Lisboa, Cotovia.
- MELO, João de (2008). *Carta a El-rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil de Pêro Vaz de Caminha. Adaptado para os mais novos*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- MÜLLER, Adolfo Simões (1948). *As mil e uma noites*, [Lisboa], Editorial Notícias.
- NASCIMENTO, Cabral do (1989). *Oliver Twist de Charles Dickens*, Lisboa, Verbo.
- RIBEIRO, Aquilino (1933). *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto. Aventuras extraordinárias de um português no Oriente*, Lisboa, Sá da Costa.
- RUY, José (1986). *Gil Vicente em banda desenhada. Os autos das barcas*, Lisboa, Editorial Notícias.
- SÉRGIO, António (1962<sup>5</sup>). *História trágico-marítima. Narrativas de naufrágios da época das conquistas*, Lisboa, Sá da Costa.
- SOARES, Luísa Ducla (2000) *Seis contos de Eça de Queirós recontados*, Lisboa, Terramar.
- TRIGO, Augusto (1989). *Robinson Crusoe de Daniel Defoe. Versão portuguesa, segundo a tradução do século XIX, de Pinheiro Chagas, condensada e atualizada*, Lisboa, Verbo.
- VIEIRA, Alice (2005). *O meu primeiro Dom Quixote*, Lisboa, Dom Quixote.

## 2. Bibliografia passiva<sup>1</sup>

### 2.1. Enquadramento teórico da adaptação: transdiscursividade, tradução, remediação

- BASSNETT, Susan (2001). “Da literatura comparada aos estudos de tradução”, in Helena Buescu *et alii* (orgs.), *Floresta encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, tr. João Ferreira Duarte, Lisboa, Dom Quixote, pp. 289-313.
- BASSNETT, Susan (2003). *Estudos de tradução*, tr. Vivina de Campos Figueiredo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BASTIN, Georges L. (1990). “Traduire, adapter, réexprimer”, in *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, vol. 35, n.º 3, pp. 470-475.
- BASTIN, Georges L. (1993). “La notion d’adaptation en traduction”, in *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, vol. 38, n.º 3, pp. 473-478.
- BECKETT, Sandra L. (1999a). “Crosswriting Child and Adult in France. Children’s Fiction for Adults? Adult Fiction for Children? Fiction for All Ages?”, in Sandra L. Beckett (ed.), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Nova Iorque, Garland, pp. 31-61.
- BECKETT, Sandra L. (1999b). “Introduction”, in Sandra L. Beckett (ed.), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Nova Iorque, Garland, pp. xi-xx.
- BECKETT, Sandra L. (2006). “Michel Tournier Retells the Robinson Crusoe Myth: *Friday and Robinson. Life on Speranza Island*”, in Sandra L. Beckett e Maria Nikolajeva (eds.), *Beyond Babar. The European Tradition in Children’s Literature*, Lanham / Oxford, Scarecrow Press, pp. 157-189.
- BECKETT, Sandra L. (2009). *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, Nova Iorque / Londres, Routledge.
- BENJAMIN, Walter (1969). “The Task of the Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire’s *Tableaux Parisiens*”, in *Illuminations. Essays and Reflections*, Nova Iorque, Schocken Books, pp. 69-82.
- BENJAMIN, Walter (1969). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations. Essays and Reflections*, tr. Harry Zohn, Nova Iorque, Schocken Books, pp. 217-251.
- BENJAMIN, Walter (1986). “The Author as Producer”, in *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, tr. Edmund Jephcott, Nova Iorque, Schocken Books, pp. 220-238.
- BOLTER, Jay David e GRUSIN, Richard (2000). *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.
- BORGES, Jorge Luis (2010). “The Translators of *The Thousand and One Nights*”, in *The Perpetual Race of Achilles and the Tortoise*, tr. Esther Allen, Suzanne Jill Levine e Eliot Weinberger, Londres, Penguin, pp. 21-49.
- BROOKS, Cleanth (1947). “The Heresy of Paraphrase”, in *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, Nova Iorque, Harcourt, Brace & World, pp. 192-214.
- BRUNN, Alain, ed. (2001). *L’auteur*, Paris, Flammarion.
- BURKE, Seán, ed. (2006). *Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

---

<sup>1</sup> Para uma mais fácil utilização desta bibliografia e para que a sua articulação com a leitura da tese se possa fazer da forma mais expedita e cómoda possível, nesta secção foram incluídas apenas as referências bibliográficas das obras para que se remete o leitor ao longo do texto ou que nele são efetivamente citadas ou mencionadas.

- CLÜVER, Claus (2006). “Da transposição intersemiótica”, in Márcia Arbex (org.), *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 107-166.
- COUTURIER, Maurice (1995). *La figure de l’auteur*, Paris, Éditions du Seuil.
- DAUNAY, Bertrand (2002). *Éloge de la paraphrase*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1986). *Kafka. Toward a Minor Literature*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press.
- DE MAN, Paul (1986). “Conclusions: Walter Benjamin’s *The Task of the Translator*”, in *The Resistance to Theory*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, pp. 73-105.
- DERRIDA, Jacques (2005). “Carta a um amigo japonês”, in Paulo Ottoni (org.), *Tradução. A prática da diferença*, Campinas, Unicamp, pp. 21-27.
- DERRIDA, Jacques (2007). “Des Tours de Babel”, in *Psyché. Inventions of the Other*, vol. 1, Stanford, Stanford University Press, pp. 191-225.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979). “Polysystem Theory”, in *Poetics Today*, vol. 1, n.º 1 e n.º 2, pp. 287-310.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1981). “Translation Theory Today. A Call for Transfer Theory”, in *Poetics Today*, vol. 2, n.º 4, pp. 1-7.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?*, tr. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, [Lisboa], Vega.
- FOUCAULT, Michel (1997). *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*, tr. Laura Fraga de Almeida Sampaio, Lisboa, Relógio d’Água.
- FREI, Charlotte (2002). *Tradução e receção literárias: o projeto do tradutor*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris. Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- HERMANS, Theo (1985). “Translation Studies and a New Paradigm”, in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres / Sydney, Croom Helm, pp. 7-15.
- HURTADO ALBIR, Amparo (1990). *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition.
- JAKOBSON, Roman (1971). “On Linguistic Aspects of Translation”, in *Selected Writings*, vol. 2, Paris, Mouton, pp. 260-266.
- JOHNSON, Barbara (2005). “A fidelidade considerada filosoficamente”, in Paulo Ottoni (org.), *Tradução. A prática da diferença*, Campinas, Unicamp, pp. 29-35.
- JOHNSTON, John (1992). “Translation as Simulacrum”, in Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse. Subjectivity, Ideology*, Londres / Nova Iorque, Routledge, pp. 42-56.
- KÁLMAN, G. C. (1993). “Some Borderline Cases of Translation”, in J. Lambert e A. Lefevere (eds.), *La traduction dans le développement des littératures*, Berna / Nova Iorque / Lovaina, Peter Lang / Leuven University Press, pp. 69-74.

- LAMBERT, José e VAN GORP, Hendrik (1985). "On Describing Translations", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres / Sydney, Croom Helm, pp. 42-53.
- LATHEY, Gillian (2006). "The Translator Revealed. Didacticism, Cultural Mediation and Visions of the Child Reader in Translators' Prefaces", in Jan Van Coillie e Walter P. Verschueren (eds.), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester / Kinderhook, St. Jerome Publishing, pp. 1-18.
- LEFEVERE, André (1985). "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres / Sydney, Croom Helm, pp. 215-243.
- MARIE, Jean-Noël (1986). "Pourquoi Homère est-il aveugle?", in *Poétique*, n.º 66, pp. 235-254.
- NIKOLAJEVA, Maria (2006). "What Do We Translate When We Translate Children's Literature?", in Sandra L. Beckett e Maria Nikolajeva (eds.), *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*, Lanham / Oxford, Scarecrow Press, pp. 277-297.
- OITTINEN, Riita (2006). "No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children", in Jan Van Coillie e Walter P. Verschueren (eds.), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester / Kinderhook, St. Jerome Publishing, pp. 35-45.
- OTTONI, Paulo (1995). "A prática da diferença", in Paulo Ottoni (org.), *Tradução. A prática da diferença*, Campinas, Unicamp, pp. 11-19.
- PAZ, Octavio (1992). "Translation: Literature and Letters", in Rainer Schulte e John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago / Londres, Chicago University Press, pp. 152-162.
- POSNER, Richard A. (1998). *Law and Literature*, Cambridge / Londres, Harvard University Press.
- SANTOYO, J.-C. (1990). "Translator, Transauthor", in Reiner Arntz e Gisela Thome (eds.), *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven*, Tübingen, G. Narr, pp. 91-101.
- SCHULTE, Rainer e BIGUENET, John, (1992). "Introduction", in Rainer Schulte e John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago / Londres, Chicago University Press, pp. 1-10.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2005). "Prefácio", in Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de 'Amor de perdição'*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 11-13.
- SONTAG, Susan (2011). "O mundo enquanto Índia. Conferência São Jerónimo sobre tradução literária", in *Ao mesmo tempo*, tr. José Lima, Lisboa, Quetzal, pp. 175-198.
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen (2002). "Traducción y adecuación de la literatura para adultos a un público infantil y juvenil", in *Cuadernos de investigación filológica*, n.ºs 27-28, pp. 103-120.
- TOURY, Gideon (1981). "Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation", in *Poetics Today*, vol. 2, n.º 4, pp. 9-27.
- TOURY, Gideon (1985). "A Rationale for Descriptive Translation Studies", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres / Sydney, Croom Helm, pp. 16-41.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amesterdão / Filadélfia, The John Benjamins Publishing Company.
- VEGA, Miguel Ángel, ed. (2004). *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.

- VENUTI, Lawrence, (1992). "Introduction", in Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse. Subjectivity, Ideology*, Londres / Nova Iorque, Routledge, pp. 1-17.
- VENUTI, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Londres / Nova Iorque, Routledge.
- VERMEER, H. J. (1992). *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- WOODMANSEE, Martha e JASZI, Peter, eds. (1994). *The Construction of Authorship*, Durham / Londres, Duke University Press.

## **2.2. Enquadramento literário da adaptação: literatura de massas, literatura infantil e juvenil, crossover fiction**

- ALSUP, Janet (2010). "Identification, Actualization, or Education. Why Read Y[oung] A[dult] L[iterature]?", in Janet Alsup (ed.), *Young Adult Literature and Adolescent Identity across Cultures and Classrooms. Contexts for the Literary Lives of Teens*, Nova Iorque / Londres, Routledge, pp. 1-16.
- AZEVEDO, Fernando Fraga de (2003). "Estudos literários para a infância e fomento da competência literária", in G. S. Carvalho *et alii* (orgs.), *Saberes e práticas na formação de professores e educadores. Atas das Jornadas DCILM 2002*, Braga, Departamento de Ciências Integradas e Língua Materna / Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho, pp. 125-132.
- BARRETO, António Garcia (1998). *Literatura para crianças e jovens em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- BENJAMIN, Walter (1996). "A Glimpse into the World of Children's Books", in *Selected Writings*, vol. 1 (1913-1926), Cambridge / Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 435-443.
- BENJAMIN, Walter (1996). "Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations", in *Selected Writings*, vol. 1 (1913-1926), Cambridge / Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 264-265.
- BENJAMIN, Walter (2002). *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, tr. Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Livraria Duas Cidades / Editora 34.
- BENTON, Michael (1999). "Readers, Texts, Contexts. Reader-Response Criticism", in Peter Hunt (ed.), *Understanding Children's Literature*, Londres / Nova Iorque, Routledge, pp. 81-99.
- BLAISDELL, Bob (1998). "Hercules for Young Readers", in *The Classical World*, vol. 91, n.º 4, pp. 273-275.
- BOLÉO, João Paulo Paiva e PINHEIRO, Carlos Bandejas (2000). *Das Conferências do Casino à Filosofia de Ponta. Percurso histórico da banda desenhada portuguesa*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa.
- BORTOLUSSI, Marisa (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra.
- CALADO, Maria Cristina Viegas Santos (2009). *Adaptar para conquistar leitores infanto-juvenis. O caso de Seis contos de Eça de Queirós recontados por Luísa Ducla Soares*, dissertação de mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares apresentada à Universidade Aberta [Em linha. Consult. 19-06-2012] Disponível em: <URL: <http://repositorioaberto.uab.pt>>.
- CERVERA, Juan (1988). "Lo infantil y lo juvenil en la literatura", in *Educadores*, n.º 137, pp. 191-210.
- CERVERA, Juan (1992). *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Ediciones Mensajero / Universidad de Deusto.



- CORTEZ, Maria Teresa (2001). *Os contos de Grimm em Portugal. A receção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*, Coimbra, MinervaCoimbra / Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos / Universidade de Aveiro.
- DEUS, António Dias de (1997). *Os comics em Portugal. Uma história da banda desenhada*, Lisboa, Cotovia / Bedeteca de Lisboa.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1994). *Literatura infantil. História, teoria, interpretações*, Porto, Porto Editora.
- EWERS, Hans-Heino (2009). *Fundamental Concepts of Children's Literature Research. Literary and Sociological Approach*, Nova Iorque, Routledge.
- FALCONER, Rachel (2009). *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, Nova Iorque / Londres, Routledge.
- FERRO, João Pedro (1987). *História da banda desenhada infantil portuguesa. Das origens até ao "ABCzinho"*, Lisboa, Presença.
- FIEDLER, Leslie A. (1964). "The Middle Against Both Ends", in Bernard Rosenberg e David Manning White (eds.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*, Londres / Nova Iorque, The Free Press / Collier-Macmillan, pp. 537-547.
- FREITAS, Lima de (1977). "Sobre as correspondências entre o verbal e o visível", in *As imaginações da imagem*, Lisboa, Arcádia, pp. 137-145.
- GAIAZ, Ana, coord. (2007). *Contado às crianças. XVII Encontro de literatura para crianças*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- GANS, Herbert J. (1974). *Popular Culture and High Culture*, s/l, Basic Books / Harper Collins.
- GHESQUIERE, Rita (2006). "Why Does Children's Literature Need Translations?", in Jan Van Coillie e Walter P. Verschueren (eds.), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester / Kinderhook, St. Jerome Publishing, pp. 19-33.
- GOUVEIA, Cristina *et alii*, coord. (2010). *A I República na génese da banda desenhada e no olhar do século XXI*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República / Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- GREENBERG, Clement (1964). "Avant-garde and Kitsch", in Bernard Rosenberg e David Manning White (eds.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*, Londres / Nova Iorque, The Free Press / Collier-Macmillan, pp. 98-110.
- HUGHES, Felicity (1990). "Children's Literature. Theory and Practice", in Peter Hunt (ed.), *Children's Literature. The Development of Criticism*, Londres / Nova Iorque, Routledge, pp. 71-89.
- HUNT, Peter (1991). *Criticism, Theory & Children's Literature*, Oxford, Basil Blackwell.
- HUNT, Peter (1994). *An Introduction to Children's Literature*, Oxford / Nova Iorque, Oxford University Press.
- HUNT, Peter (1999). "The World of Children's Literature Studies", in Peter Hunt (ed.), *Understanding Children's Literature*, Londres / Nova Iorque, Routledge, pp. 1-14.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina (1999). "Crosswriting as a Criterion for Canonicity. The Case of Erich Kästner", in Sandra L. Beckett (ed.), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Nova Iorque, Garland, pp. 13-30.
- LESNIK-OBERSTEIN, Karín (1999). "Essentials. What Is Children's Literature? What Is Childhood?", in Peter Hunt (ed.), *Understanding Children's Literature*, Londres / Nova Iorque, Routledge, pp. 15-29.

- LOWENTHAL, Leo (1964). “Historical Perspectives of Popular Culture”, in Bernard Rosenberg e David Manning White (eds.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*, Londres / Nova Iorque, The Free Press / Collier-Macmillan, pp. 46-58.
- MACDONALD, Dwight (1964). “A Theory of Mass Culture”, in Bernard Rosenberg e David Manning White (eds.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*, Londres / Nova Iorque, The Free Press / Collier-Macmillan, pp. 59-73.
- MANTOVANI, Fryda Schultz de (1970). *Nuevas corrientes de la literatura infantil*, Buenos Aires, Ángel Estrada.
- MONTERO PADILLA, José (1990). “Los clásicos y el niño”, in Pedro Cerrillo e Jaime García Padrino (coords.), *Literatura infantil*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, pp. 101-113.
- MORELLI, Sónia (2006). “Literatura infanto-juvenil: a indústria cultural e a obra clássica adaptada”, in *Educere: revista de educação*, vol. 5, n.º 1, pp. 51-58.
- NIKOLAJEVA, Maria (1999). “Children’s, Adult, Human...?”, in Sandra L. Beckett (ed.), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Nova Iorque, Garland, pp. 63-80.
- NODELMAN, Perry (2008). *The Hidden Adult. Defining Children’s Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- PERROT, Jean (2004). “A literatura infantil e juvenil”, in Pierre Brunel e Yves Chevrel (orgs.), *Compêndio de literatura comparada*, tr. Maria do Rosário Monteiro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 325-348.
- PRICE, Ada (2009). “New Books from Old: Turning Classics into Comics”, in *Publishers Weekly* [Em linha. Consult. 01-05-2010] Disponível em: <URL: <http://www.publishersweekly.com/article/print/441172>>.
- RAMOS, Ana Margarida (2007a). *Livros de palmo e meio. Reflexões sobre literatura para a infância*, Lisboa, Caminho.
- SÁ, Domingos Guimarães de (1981). *A literatura infantil em Portugal. Achegas para a sua história (Catálogo bibliográfico e discográfico)*, Braga, Editorial Franciscana.
- SARLAND, Charles (1999). “The Impossibility of Innocence. Ideology, Politics, and Children’s Literature”, in Peter Hunt (ed.), *Understanding Children’s Literature*, Londres / Nova Iorque, Routledge, pp. 39-55.
- SELDES, Gilbert (1964). “The People and the Arts”, in Bernard Rosenberg e David Manning White (eds.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*, Londres / Nova Iorque, The Free Press / Collier-Macmillan, pp. 74-97.
- SHAVIT, Zohar (1981). “Translation of Children’s Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem”, in *Poetics Today*, vol. 2, n.º 4, pp. 171-179.
- SHAVIT, Zohar (1999). “The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children”, in Sandra L. Beckett (ed.), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Nova Iorque, Garland, pp. 83-97.
- SHAVIT, Zohar (2003). *Poética da literatura para crianças*, tr. Ana Fonseca, Lisboa, Caminho.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1981). “Nótula sobre o conceito de literatura infantil”, in Domingos Guimarães de Sá, *A literatura infantil em Portugal. Achegas para a sua história (Catálogo bibliográfico e discográfico)*, Braga, Editorial Franciscana, pp. 11-15.
- SORIANO, Marc (2002). *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Delagrave.

- STEIG, Michael (1981). “«The Ambivalent Status of Texts». Some Comments”, in *Poetics Today*, vol. 2, n.º 1b, pp. 193-197.
- STEIN, Ruth (1966). “The ABC’s of Counterfeit Classics: Adapted, Bowdlerized, and Condensed”, in *The English Journal*, vol. 55, n.º 9, pp. 1160-1163.
- VAN DEN HAAG, Ernest (1964). “Of Happiness and of Despair We Have No Measure”, in Bernard Rosenberg e David Manning White (eds.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*, Londres / Nova Iorque, The Free Press / Collier-Macmillan, pp. 504-536.
- VERSACI, Rocco (2008). “Illustrating the Classics. Comic Books vs. «Real» Literature”, in *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*, Nova Iorque / Londres, Continuum, pp. 182-212.
- WATKINS, Tony (1999). “The Setting of Children’s Literature. History and Culture”, in Peter Hunt (ed.), *Understanding Children’s Literature*, Londres / Nova Iorque, Routledge, pp. 30-38.

### 2.3. Estudos camonianos

- ALMEIDA, Isabel (2012). “Luís de Camões, *Os Lusíadas*”, in Helena Carvalhão Buescu *et aliae* (orgs.), *Um cânone literário para a Europa*, Vila Nova de Famalicão, Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp. 61-73.
- ALVES, Hélio João (2001). *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, por ordem da Universidade.
- AZEVEDO, Fernando Fraga de (2011). “Camões e a literatura infantojuvenil”, in Vítor Manuel de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 144-147.
- BARRETO, João Franco Barreto (1982). *Micrologia camoniana*, com prefácio de Aníbal Pinto de Castro e leitura e integração do texto de Luís Fernando de Carvalho Dias e Fernando F. Portugal, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Biblioteca Nacional de Portugal.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1987). “A receção de Camões no neoclassicismo português”, in *Atas da III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de novembro de 1980)*, Coimbra, por ordem da Universidade, pp. 99-118.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (2002). *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (2011). “Comemoração do tricentenário da morte de Camões – 1880”, in Vítor Manuel de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 272-279.
- FARIA, Manuel Severim de (1999). *Discursos vários políticos*, com introdução, atualização e notas de Maria Leonor Soares Albergaria Vieira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FRANCO, Marcia Arruda (2011). “O cânone literário português e Camões”, in Vítor Manuel de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 219-228.
- HUE, Sheila Moura (2011) “*Os Lusíadas*. Edição «dos piscos»”, in Vítor Manuel de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 515-518.
- MACEDO, Jorge Borges de (1987). “Camões em Portugal no século XIX”, in *Atas da III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de novembro de 1980)*, Coimbra, por ordem da Universidade, pp. 139-180.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1987). “Camões no romantismo”, in *Atas da III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de novembro de 1980)*, Coimbra, por ordem da Universidade, pp. 119-137.

- MOURA, Vasco Graça [1980]. *Luís de Camões: alguns desafios*, Lisboa, Vega.
- MOURA, Vasco Graça (2012a). “Uns *Lusíadas* para toda a gente” (entrevista concedida a Francisca Cunha Rêgo), in *Jornal de Letras / Educação*, n.º 1085 (2 a 15 de maio de 2012), pp. 3-4.
- MOURA, Vasco Graça (2012b). “Nota para o dia de Camões”, in *Diário de Notícias*, 6 de junho de 2012, p. 54.
- PIRES, Maria da Conceição F. e ALVES, Hélio J. S. (2011). “Crítica camoniana no século XVII”, in Vítor Manuel de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 304-307.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves (1987). “Camões no barroco (a crítica camoniana na época barroca)”, in *Atas da III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de novembro de 1980)*, Coimbra, por ordem da Universidade, pp. 87-98.
- SEABRA, José Augusto (1987). “Camões e as gerações poéticas do séc. XX”, in *Atas da III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de novembro de 1980)*, Coimbra, por ordem da Universidade, pp. 181-196.
- SERRA, Pedro (2011). “Receção de Camões na literatura espanhola”, in Vítor Manuel de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 772-793.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1994). “O cânone da lírica de Camões: estado atual do problema; perspetivas de investigação futura”, in *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, pp. 37-55.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2008). “A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas”, in *A lira dourada e a tuba canora. Novos ensaios camonianos*, Lisboa, Cotovia, pp. 93-107.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2011). “Um ‘épico’ dicionário de Camões” (entrevista concedida a Maria Leonor Nunes), in *Jornal de Letras*, n.º 1071 (19 de outubro a 1 de novembro de 2011), pp. 8-11.

#### **2.4. Pedagogia da leitura e ensino da literatura**

- ALBUQUERQUE, Maria de Fátima (2006). “*Eu curto... eu gosto dos Lusíadas* de Alexandre Honrado – o poema em pedaços repartido”, in *Forma Breve*, n.º 4, pp. 267-280.
- ARIÈS, Philippe (1988). *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*, tr. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio d’Água.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1999). “*Os Lusíadas* e a pedagogia dos valores”, in Cristina Mello (coord.), *I Jornadas Científico-Pedagógicas de Português*, Coimbra, Almedina, pp. 123-145.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (2005). *A literatura no ensino secundário. Outros caminhos*, Porto, Areal.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (2010). “Cultura literária e formação de professores”, in João Nuno Corrêa Cardoso (coord.), *Colóquio de didática. Língua e literatura*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 29-62.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (2012). “Ainda (e sempre) *Os Lusíadas*”, in *Jornal de Letras / Educação*, n.º 1085 (2 a 15 de maio de 2012), p. 5.
- BLOOM, Harold (2001). *Como ler e porquê*, tr. Clara Rowland, Lisboa, Caminho.
- CARVALHO, António José Costa (1972). *Os livros escolares*, Lisboa, Edição do autor.
- CARVALHO, Luísa (2011). *O ensino do Português. Como tudo começou*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa.

- CALVINO, Italo (1994). *Porquê ler os clássicos?*, tr. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema.
- CASEY, James (1989). *História da família*, tr. Telma Costa, Lisboa, Teorema.
- CASTRO, Rui Vieira de (1999). “O Português no currículo. Uma abordagem diacrónica”, in Rui Vieira de Castro e Maria de Lourdes Dionísio de Sousa, *Entre linhas paralelas. Estudos sobre o Português nas escolas*, Braga, Angelus Novus, pp. 9-38.
- CASTRO, Rui Vieira de (2001). “A «questão» de *Os Lusíadas*. Acerca das condições da existência da literatura no Ensino Secundário”, in *Diacrítica*, 16, pp.75-103.
- COELHO, Jacinto do Prado (1980). “Introdução à sociologia da leitura literária”, in AAVV, *Problemática da leitura. Aspetos sociológicos e pedagógicos*, Lisboa, INIC / CLEPUL, pp. 9-33.
- COSTA, Rui Barbot (1979). *Para o estudo do analfabetismo e da relutância à leitura em Portugal*, Porto, Brasília Editora.
- DENBY, David (1997). *Great Books. My Adventures with Homer, Rousseau, Woolf, and Other Indestructible Writers of the Western World*, Nova Iorque, Touchstone / Simon & Schuster.
- DREYFUS, Hubert e KELLY, Sean Dorrance (2011). *All Things Shining. Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*, Nova Iorque, Free Press.
- DROIT, Roger-Pol (2011). *Voltar a ler os clássicos*, tr. Pedro Vidal, Lisboa, Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- DUARTE, Isabel Margarida (2005). “É possível ler *Os Lusíadas* no Ensino Básico?”, separata de *Gramática e humanismo. Atas do Colóquio de homenagem a Amadeu Torres*, Braga, Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, vol. II, pp. 361-377.
- DUARTE, Regina, coord. (2008) *Programas de Língua Portuguesa. Uma visão diacrónica*, Lisboa, Ministério da Educação / Direção-Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular.
- DUARTE, Regina, coord. (2009). *Língua de escolarização. Estudo comparativo*, Lisboa, Ministério da Educação / Direção-Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular.
- DUARTE-SANTOS, Maria Helena, GALVEIAS, Lucinda Lopes e LACERDA, Rita Dantas (1979). *Contra-picado. Banda desenhada e ensino do Português*, Coimbra, Atlântida.
- FERNANDES, Rogério (s/d). *João de Barros, educador republicano*, Lisboa, Livros Horizonte.
- FERNANDES, Rogério (1993). *Uma experiência de formação de adultos na 1.ª República. A Universidade Livre para Educação Popular (1911-1917)*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- FISH, Stanley (1980). *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge / Londres, Harvard University Press.
- FRAGA, Maria do Céu (2000). “Para uma pedagogia renovada de *Os Lusíadas*”, in Carlos Reis et alii (orgs.), *Didática da língua e da literatura. Atas do V Congresso Internacional de Didática da Língua e da Literatura*, Coimbra, Almedina / ILLP, vol. II, pp. 999-1006.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina (1996). *A formação da leitura no Brasil*, São Paulo, Ática.
- LINDSKOOG, Kathryn (1993). “Adapting the Classics: Purists, Pirates and Literary Liposuction”, in *Radix Magazine*, vol. 21, n.º 3, pp. 34-42.
- LISBOA, Eugénio (2013). “Fazer um bom uso dos clássicos”, in *Jornal de Letras*, n.º 1113 (29 de maio a 11 de junho de 2013), p. 32.
- LOPES, Óscar (1969). “A educação do gosto literário”, in *Modo de ler. Crítica e interpretação literária 2*, Porto, Editorial Inova, pp. 74-112.

- MACEDO, Helder (2013). “Preguiças”, in *Jornal de Letras*, n.º 1112 (15 a 28 de maio de 2013), p. 35.
- MACHADO, Ana Maria (2002). *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- MARTINDALE, Charles e THOMAS, Richard F. (2006). *Classics and the Uses of Reception*, Malden, Blackwell Publishing.
- MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro (2001). *Cânones literários e educação. Os casos angolano e moçambicano*, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- MEDINA PADILLA, Arturo (1989). “Didáctica de la literatura”, in Jaime García Padrino e Arturo Medina (dirs.), *Didáctica de la lengua y la literatura*, Madrid, Anaya, pp. 511-532.
- MELO, Daniel (2004). *A leitura pública no Portugal contemporâneo*, Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais.
- MONTEIRO, Mário Feijó Borges (2002). *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [Em linha. Consult. 10-12-2011] Disponível em: <URL: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/teses/tese5.doc>>.
- MONTEIRO, Mário Feijó Borges (2006). *Permanência e mutações. O desafio de escrever adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura*, Dissertação de doutoramento apresentada ao Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [Em linha. Consult. 10-12-2011] Disponível em: <URL: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=25274>>.
- NUSSBAUM, Martha (2010). *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton, Princeton University Press.
- PACHECO, José Augusto, org. (2008). *Organização curricular portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- PEREIRA, Belmiro Fernandes (2004). “Entre literatura e História: a *chria* na pedagogia retórica”, in *Literatura e História. Atas do Colóquio Internacional*, vol. II, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 63-70.
- PIRES, Maria Adelaide G. S. F. (1990). “O Plano de Educação Popular ou a legislação de 27 de outubro de 1952 nos primeiros anos da sua execução”, in *Revista portuguesa de pedagogia*, ano XXIV, pp. 477-518.
- PIRES, Susana Rodrigues (2010). *O autor e a obra nas adaptações infantis dos clássicos da literatura*, dissertação de mestrado em Teoria da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito do Programa em Teoria da Literatura [Em linha. Consult. 10-12-2011] Disponível em: <URL: <http://repositorio.ul.pt>>.
- PROENÇA, Maria Cândida (2010). “A educação”, in Fernando Rosas e Maria Fernanda Rollo (coords.), *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa, Tinta da China, pp. 169-189.
- RAMOS, Ana Margarida (2007b). “Ainda vale a pena editar e ler os clássicos”, in *Das artes, das letras*. Suplemento cultural de *O primeiro de janeiro*, 30/07/2007, pp. 12-13.
- RIBEIRO, Iolanda e VIANA, Fernanda Leopoldina, orgs. (2009). *Dos leitores que temos aos leitores que queremos. Ideias e projetos para promover a leitura*, Coimbra, Almedina / Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho.
- ROMERO, Felipe (2007). “Canon literario en la escuela: formatos, actores y origen”, in *Tramas & texturas*, n.º 3, pp. 91-99.
- SCHOLES, Robert (1991). *Protocolos de leitura*, tr. Lígia Gutterres, Lisboa, Edições 70.

- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2002). “Há um tempo para formar o leitor” (entrevista concedida a João Pedro Aido), in *Palavras*, 21, pp. 7-21.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2010a). “Pequena apologia das Humanidades: contra os cépticos e contra os dogmáticos”, in *As Humanidades, os estudos culturais, o ensino da literatura e a política da língua portuguesa*, Coimbra, Almedina, pp. 9-52.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2010b). “O «naufrágio» de *Os Lusíadas* no ensino secundário”, in *As Humanidades, os estudos culturais, o ensino da literatura e a política da língua portuguesa*, Coimbra, Almedina, pp. 249-254.
- STEINER, George (2011). “A necessidade de ler” (entrevista exclusiva concedida a Beata Cieszyńska e José Eduardo Franco), in *Ler*, n.º 100 (março de 2011), pp. 28-36.

## 2.5. Outros contributos teóricos

- AZEVEDO, Manuela d', ed. (1978). *João de Barros. Evocação*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Secretaria de Estado do Ambiente, Secretaria de Estado da Juventude e Desportos.
- BAL, Mieke (2009). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press.
- BARTHES, Roland (1993). “De l'œuvre au texte”, in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, t. II, Paris, Éditions du Seuil, pp. 908-916.
- BENVENISTE, Émile (1966). “De la subjectivité dans le langage”, in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, pp. 258-266.
- BLOOM, Harold (1997). “Uma elegia em louvor do cânone”, in *O cânone ocidental*, tr. Manuel Frias Martins, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 27-50.
- BORGES, Jorge Luis (s/d). *Novas inquirições*, tr. G. N. de Carvalho, Lisboa, Editorial Quercó.
- BOURDIEU, Pierre (1987). *A economia das trocas simbólicas*, tr. Sérgio Miceli, São Paulo, Perspetiva.
- CALVINO, Italo (2009). *Se numa noite de inverno um viajante*, tr. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema.
- COETZEE, J. M. (2001). “What Is a Classic? A Lecture”, in *Stranger Shores. Essays 1986-1999*, Londres, Vintage, pp. 1-19.
- CULLER, Jonathan (1997). *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford / Nova Iorque, Oxford University Press.
- DERRIDA (1992). “This Strange Institution Called Literature. An Interview with Jacques Derrida”, in Derek Attridge (ed.), *Acts of Literature*, Nova Iorque / Londres, Routledge, pp. 33-75.
- DERRIDA, Jacques (2004). *Positions*, Londres, Continuum.
- ELIOT, T. S. (1992). “O que é um clássico?”, in *Ensaaios escolhidos*, tr. Maria Adelaide Ramos, Lisboa, Cotovia, pp. 129-146.
- FORTINI, Franco (1989). “Clássico”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17, tr. Henrique de Barros et alii, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 295-305.
- GATES JR., Henry Louis (1989). “Whose Canon Is It, Anyway?”, in *The New York Times* [Em linha. Consult. 10-12-2011] Disponível em: <URL: <http://www.nytimes.com/1989/02/26/books/whose-canon-is-it-anyway.html>>.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets Editores.

- GUILLORY, John (1993). *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press.
- GUILLORY, John (1995). “Canon”, in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 233-249.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1988). “«Phoenix from the Ashes», or: From Canon to Classic”, in *New Literary History*, vol. 20, n.º 1, pp. 141-163.
- HESSE, Hermann (2010). *Uma biblioteca da literatura universal*, tr. Virgílio Tenreiro Viseu, Lisboa, Cavalo de Ferro.
- JOBIM, José Luís (1999). “O cânon literário e a avaliação dos cursos de Letras”, in *Matraga*, n.º 11 [Em linha. Consult. 10-12-2011] Disponível em: <URL: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/indices-antigas.html#m11>>.
- KERMODE, Frank (1983). “Institutional Control of Interpretation”, in *The Art of Telling. Essays on Fiction*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, pp. 168-184.
- KERMODE, Frank (1991). *Formas de atenção*, tr. Maria Georgina Segurado, Lisboa, Edições 70.
- LOTMAN, Juri M. (1996). “El arte canónico como paradoja informacional”, in *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, pp. 182-189.
- LOURENÇO, Eduardo (1988). *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Presença.
- POZUELO YVANCOS, José Maria (2001). “O cânone na teoria literária contemporânea”, in Helena Buescu *et alii* (orgs.), *Floresta encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 411-457.
- RIFFATERRE, Michael (1993). *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- SAID, Edward W. (1975). *Beginnings. Intention & Method*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press.
- SAID, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage.
- SAID, Edward W. (2004). *Humanism and Democratic Criticism*, Nova Iorque / Chichester, Columbia University Press.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1850). “Qu’est-ce qu’un classique?”, in *Causeries du lundi*, vol. 3, Paris, Garnier Frères, pp. 38-55.
- SETTIS, Salvatore (2006). *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2006). *Revisão e nação. Os limites territoriais do cânone literário*, Coimbra, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SMITH, Barbara Herrnstein (1988). *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- SONTAG, Susan (2001). “Against Interpretation”, in *Against Interpretation and Other Essays*, Nova Iorque, Picador, pp. 3-14.
- STEINER, George (2009). *Errata. Revisões de uma vida*, tr. Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio d’Água.
- VALDÉS, Mario J. (1989). “Teoría de la hermenéutica fenomenológica”, in Graciela Reyes (coord.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, pp. 167-184.



VIALA, Alain (1992). "Qu'est-ce qu'un classique?", in *Bulletin des bibliothèques de France*, tomo 37, n.º 1, pp. 6-15.

WEBER, Samuel (1984). *Institution and Interpretation*, Stanford, Stanford University Press.



## Índice

<b>Nota preambular</b> .....	3
<b>Resumo / <i>Abstract</i></b> .....	5
<b>Introdução</b> .....	9
<b>Capítulo 1. Aproximações ao conceito de adaptação</b> .....	21
1. ... na esfera do discurso	
1.1. Transdiscursividade; 1.2. Tradução; 1.3. Remediação .....	21
2. ... na esfera do (para)literário	
2.1. A adaptação como objeto da literatura de massas; 2.2. A adaptação como objeto da literatura para crianças e jovens; 2.3. A adaptação como objeto da <i>crossover fiction</i> .....	53
<b>Capítulo 2. O lugar institucional das adaptações de clássicos</b> .....	83
1. Uma (possível) delimitação do clássico .....	83
2. Clássico e adaptação: uma viabilização mútua .....	93
3. Mecanismos de legitimação da prática de adaptar o clássico .....	110
<b>Capítulo 3. A adaptação como prática discursiva</b> .....	125
1. Adaptar o clássico, uma técnica .....	126
2. Adaptar o clássico, um ofício .....	136
3. Adaptar o clássico, um gesto político .....	143
4. Adaptar o clássico, uma (possível) tipologia .....	156
<b>Capítulo 4. Um caso concreto e paradigmático: as adaptações portuguesas d’<i>Os Lusíadas</i></b> .....	161
1. A receção d’ <i>Os Lusíadas</i> , um processo sustentado de canonização .....	163
2. Caracterização das modalidades textuais de adaptação d’ <i>Os Lusíadas</i>	
2.1. Modalidades de transposição por intermediação; 2.2. Modalidades de transposição por remediação .....	181
3. A intervenção de elementos ideológicos nas diferentes modalidades adaptativas .....	249
<b>Conclusão</b> .....	257
<b>Anexo</b> .....	265
<b>Bibliografia</b> .....	273
<b>Índice</b> .....	289

