



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**REPRESENTAÇÕES DO LEITOR INFANTIL E JUVENIL EM
ADAPTAÇÕES DO CLÁSSICO “DOM QUIXOTE” PARA O
PÚBLICO BRASILEIRO**

Jéssica de Oliveira

SÃO CARLOS
2018



Universidade Federal de São Carlos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

REPRESENTAÇÕES DO LEITOR INFANTIL E JUVENIL EM ADAPTAÇÕES DO
CLÁSSICO “DOM QUIXOTE” PARA O PÚBLICO BRASILEIRO

JÉSSICA DE OLIVEIRA

Bolsista Fapesp (Processo 2016/02531-1)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestra em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Luzmara Curcino.

São Carlos – São Paulo - Brasil
2018

Oliveira, Jéssica de

Representações do leitor infantil e juvenil em adaptações do clássico
"Dom Quixote" para o público brasileiro / Jéssica de Oliveira. -- 2018.
153 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São
Carlos, São Carlos

Orientador: Luzmara Curcino

Banca examinadora: Vanice Maria Oliveira Sargentini, Diógenes Buenos
Aires de Carvalho

Bibliografia

1. Adaptações infantis. 2. Adaptações juvenis. 3. Dom Quixote de La
Mancha. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Jéssica de Oliveira, realizada em 01/03/2018:

Prof. Dra. Luzmara Curcino Ferreira
UFSCar

Prof. Dra. Vanice Maria Oliveira Sargentini
UFSCar

P/

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
UESPI

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Diógenes Buenos Aires de Carvalho e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Prof. Dra. Luzmara Curcino Ferreira

Dedicatória

À minha mãe,
Cláudia, por sonhar tanto quanto eu com esta conquista.
Ao meu pai,
Reinaldo, por me ensinar a persistir.
e
Aos leitores dos diferentes Quixotes.

Agradecimentos

A Deus por ser meu guia em todos os momentos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Luzmara Curcino, que com ternura e paciência me acompanhou nesta e em outras jornadas, pelas contribuições significativas para meu aprendizado e pela generosidade com que exercita a docência.

Aos Profs. Drs. Diógenes Buenos Aires de Carvalho, Henrique Silvestre Soares e Vanice Maria Oliveira Sargentini por aceitarem compor a banca, pela leitura desta dissertação e pelos valorosos apontamentos e recomendações fundamentais para a versão final deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSCar (PPGL), pelas contribuições teóricas e aulas inspiradoras, em especial aos Profs. Drs. Carlos, Vanice e Baronas.

Aos amigos do grupo Lire, pelas discussões e caminhada compartilhada, especialmente à Pâmela Rosin, pela constante troca de informações e experiências, pelo auxílio nas horas de maior dificuldade e pela amizade.

Aos meus pais e familiares, em especial à minha avó Maria Augusta e à Kamila, pelo apoio e incentivo necessários nessa jornada.

Às minhas amigas Ana, Heloisa e Natália por me lembrarem o valor de uma amizade.

À minha irmã, Juliane, por me trazer a responsabilidade de ser a irmã mais velha e pela certeza de ter uma companheira ao longo da vida.

Ao Caio, pelo amor, companheirismo e por partilhar generosamente do meu sonho.

À FAPESP, pelo apoio financeiro no Processo N°2016/02531-1.

Resumo

A produção de adaptações de clássicos da literatura para o público infantil ou juvenil é uma prática do mercado editorial que se expandiu a partir do século XX, e cuja indicação e leitura, apesar das diferentes críticas recebidas sobre o valor de alguns desses textos, é assumida atualmente, entre outras instituições, pelo próprio universo escolar. Por meio de uma revisão bibliográfica dos estudos concernentes à história do desenvolvimento dessa prática de adaptação de clássicos no Brasil, para o público infantil e juvenil, nosso objetivo neste trabalho é o de analisar diversas adaptações do clássico da literatura universal, *Dom Quixote de la Mancha*, publicadas por diferentes editoras brasileiras, e sob a forma de gêneros distintos, da década de 1910 até 2013, a fim de refletirmos sobre as representações, inscritas nesses textos, do público leitor a que se destinam. Para tanto, nosso *corpus* foi constituído por treze adaptações considerando a seleção de obras com relativo destaque quanto a sua circulação, que contaram com mais de uma edição, ou que foram realizadas por adaptadores renomados, ou grandes editoras, distribuídas equitativamente ao longo de quase um século. Nossa pesquisa do *corpus* resultou em uma das mais antigas adaptações de *Dom Quixote*, supostamente publicada em 1915?, pela Livraria Garnier, que auxiliou nossa compreensão de como os modos de representação da loucura do cavaleiro andante mudaram ao longo do tempo. Em nossa análise, procedemos por comparação, cotejando tanto a fonte primária que adotamos, a saber, a tradução bilíngue em dois volumes de Sérgio Molina (2007, 2008), com as suas respectivas adaptações, quanto comparando uma adaptação às outras, apoiados para isso em princípios da Análise do Discurso francesa, da História Cultural da leitura e de estudos mais específicos que tomaram como objeto de suas reflexões as adaptações de obras clássicas. Como resultado, identificamos que a qualidade da loucura é a característica que mais se sobressai em relação às outras na descrição do personagem principal. E que, as adaptações, refletem as preocupações, ansiedades e demandas das instituições relacionadas à educação referentes ao período em que foram publicadas; assim, depreendemos três tendências, a saber: a moralista, a da comicidade em relação à loucura, e aquela que preza pela diversidade de formas, de gêneros, de paratextos na representação de Dom Quixote. Analisamos ainda as funções de autoria dada à visibilidade no nome do autor e do adaptador, sobre este aspecto foi possível concluir que os adaptadores vêm ganhando destaque e em muitas vezes assumem a posição de autoria considerando a sua visibilidade presenciada na distribuição da capa. Embora em algumas delas se apresente o nome do autor atrelado ao do adaptador, na maioria, o nome do autor da obra de base não é mencionado na capa, mas sim no interior do livro.

Palavras-chave: *Adaptações infantis, Adaptações juvenis, Dom Quixote de La Mancha, Análise do Discurso francesa, História Cultural da leitura.*

Abstract

The production, publication, and reading of adaptations of literary classics for children and youth, which has expanded since the twentieth century, is a practice whose indication is assumed by educational and other institutions, despite diverse criticisms of the value of some texts. The objective of this study is to analyze such adaptations of the universal classic *Don Quixote de la Mancha* as published in Brazil from 1910 to the 2013, through a literature review, to reflect on their depictions of their readers. To this end, its corpus comprised 13 adaptations selected in light of the following criteria: broad circulation, two or more editions, well-respected adaptors, and distinguished publishers, with even distribution across the study period. The study's examination of one of the earliest Brazilian adaptations, published by Livaria Garnier, purportedly in 1915, informed its perspective on how depictions of the "mad knight errant" changed over time. The study compares adaptations with its primary source, Sérgio Molina's two-volume, bilingual edition (2007, 2008) as well as one adaptation to another, in accordance with the principles of French discourse analysis, the cultural history of reading, and studies on adaptation of classical literature, and thus identifies madness as the most prominent feature in descriptions of the protagonist. The adaptations also reflect the concerns, anxieties, and demands of educational institutions at the time they were published, reflecting three tendencies: moralism; humor, in relation to madness; and an appreciation of the diversity of genres, forms, and paratexts in depicting Don Quixote. Analysis of the visibility accorded the author of the original classic and its adaptors indicate the latter are gaining prominence and even assuming authorship as evidenced by book covers, with the original author most often noted within.

Keywords: *child literary adaptations, juvenile literary adaptations, Dom Quixote de La Mancha, discourse analysis, literary cultural history.*

Lista de figuras

Figura 1	Capa do livro <i>O Dom Quixote da Juventude</i>	p.57
Figura 2	Folha de rosto <i>O Dom Quixote da Juventude</i>	p.57
Figura 3	Capa do livro <i>Fabulas de La Fontaine</i>	p.58
Figura 4	Folha de Rosto <i>Fábulas de La Fontanie</i>	p.58
Figura 5	Capa <i>D. Quixote das crianças</i>	p. 61
Figura 6	Folha de Rosto <i>D. Quixote das crianças</i>	p. 61
Figura 7	Adaptação de Monteiro Lobato, <i>Dom Quixote das crianças</i> , p. 13	p. 63
Figura 8	Adaptação de Monteiro Lobato, <i>Dom Quixote das crianças</i> , p. 17.	p. 63
Figura 9	Todas as capas que constituem o <i>corpus</i> ordenadas pela publicação	p. 65
Figura 10	Amostra de capas nas quais há o nome do adaptador (parte1)	p.66
Figura 11	Amostra de capas nas quais há o nome do adaptador (parte2)	p. 67
Figura 12	Amostra de capas nas quais há o nome do adaptador (parte3)	p. 68
Figura 13	Adaptação de Lobato. <i>Dom Quixote das crianças</i> . São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1936	p.71
Figura 14	Adaptação de Erich Kästner. <i>Vida e proezas de Dom Quixote</i> . São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964	p.71
Figura 15	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . São Paulo: Peirópolis, 2005	p.71
Figura 16	Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. <i>Dom Quixote das crianças</i> . São Paulo: Globo, 2009	p.71
Figura 17	Paratexto da adaptação de André Simas	p.72
Figura 18	Paratexto da adaptação de André Simas	p.72
Figura 19	Paratexto da adaptação de André Simas	p.73
Figura 20	Paratexto da adaptação de André Simas	p.73
Figura 21	Posfácio da adaptação de Caco Galhardo v.1	p.74
Figura 22	<i>Dom Quixote da juventude</i> . Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, 1915? Adaptação de Terra de Senna.	p.75
Figura 23	<i>Dom Quixote de La Mancha</i> . Rio de Janeiro: MCA Editorial, 198? Adaptação de Ana Maria Machado. <i>O cavaleiro do sonho</i> . São Paulo:	p.76
Figura 24	Mercuryo Jovem, 2005.	p.77
Figura 25	Amostra de ilustração da adaptação de Ana Maria Machado (p. 32-33)	p.77
Figura 26	“orelha do livro”. Adaptação de Ana Maria Machado	p.78
Figura 27	“orelha do livro”. Adaptação de Ana Maria Machado	p.78
Figura 28	Paratexto da adaptação de Ana Maria Machado	p.79
Figura 29	Amostra de paratexto da adaptação de Ana Maria Machado	p.80
Figura 30	Capa da Adaptação 9 (Adaptado por Ana Maria Machado)	p.82
Figura 31	Capa da Adaptação 12 (Adaptado por Ferreira Gullar)	p.82
Figura 32	Ilustração feita por Gustave de Doré “Don Quijote and Sancho Panza”	p.83
Figura 33	Capa da adaptação 13. (Adaptado por Caco Gualhardo, v. 2)	p. 83
Figura 34	Capa da Adaptação 3. (Adaptado por José Pedretti Netto)	p.84
Figura 35	Ilustração feita por Gustave de Doré “Adventure with the Windmills”	p. 84
Figura 36	Capa da Adaptação 5. (Adaptado por Orígenes Lessa)	p.84
Figura 37	Capa da adaptação 6. (Adaptado por Terra de Senna)	p. 85
Figura 38	Capa da Adaptação 2. (Adaptado por Monteiro Lobato)	p. 85
Figura 39	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . v. 1, p. 5	p. 120
Figura 40	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . v. 1, p. 9	p. 121
Figura 41	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . v.1, p. 15	p. 121

Figura 42	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . v.1, p. 44	p. 121
Figura 43	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . v.1, p. 15	p. 122
Figura 44	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . 2005, v.1, p. 27	p.123
Figura 45	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . 2005, v. 1, p. 28	p.123
Figura 46	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . 2013, v.2, p. 21	p.124
Figura 47	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . 2013, v.2, p. 12	p. 124
Figura 48	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . 2013, v.2, p. 49	p. 124
Figura 49	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> .2013, v.2, p.36	p. 125
Figura 50	Adaptação de Caco Galhardo. <i>Dom Quixote em quadrinhos</i> . 2013, v.2, p. 36	p. 125
Figura 51	Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. <i>Dom Quixote das crianças</i> . 2009, p.36	p. 133
Figura 52	Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. <i>Dom Quixote das crianças</i> . 2009, p.13	p. 133
Figura 53	Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. <i>Dom Quixote das crianças</i> . 2009, p.12	p. 134
Figura 54	Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. <i>Dom Quixote das crianças</i> . 2009, p.13	p. 134
Figura 55	Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. <i>Dom Quixote das crianças</i> . 2009, p.17	p. 134
Figura 56	Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. <i>Dom Quixote das crianças</i> . 2009, p.17	p.134

Sumário

Introdução.....	12
Capítulo 1 - Aspectos da emergência e expansão das adaptações de clássicos para o público infantil e juvenil	20
1.1 A concepção de infância como emergência para a produção de obras infantis no mercado editorial.....	21
1.2 Breve histórico da produção de textos para o público infantil e juvenil em contexto brasileiro.....	26
1.2.1 O primeiro período (1808 – 1920)	26
1.2.2 O segundo período (1920-1940).....	30
1.2.3 O terceiro período (1940 – 1960).....	37
1.2.4 O quarto período (1960- 1970).....	42
1.2.5 O quinto período (1980 – atualmente)	45
Capítulo 2 - Aspectos da autoria nas adaptações: da atribuição dos nomes e da multiplicação das funções autorais	48
2.1 A <i>função autor</i> e a constituição dos clássicos.....	48
2.2 Primeira impressão do clássico: a visibilidade dada ao nome do autor e do adaptador nas capas das adaptações do <i>D. Quixote de La Mancha</i>	53
2.3 As ilustrações e as capas das adaptações	80
Capítulo 3 - Estratégias editoriais de adaptação na representação do personagem D. Quixote de la Mancha para o público infantil e juvenil brasileiros e a constituição de perfis leitores	87
3.1 Dom Quixote adaptado: do moralismo - 1915? a 1959	89
3.2. Dom Quixote adaptado: da loucura para fazer rir - 1960 a 1989.....	104
3.3. Dom Quixote adaptado: da diversidade de Quixotes -1990 a 2013.....	114
Considerações finais.....	141
Referências	144
Anexos.....	152

Introdução

O mercado editorial brasileiro de literatura infantil e juvenil, atualmente consolidado e em plena expansão, emergiu no século XIX e se fortaleceu progressivamente ao longo do século XX. Com sua expansão, progrediram também os estudos dessa produção específica, de seu desenvolvimento e recepção junto ao público nacional. As pesquisas relativamente recentes que se dedicam aos fenômenos da produção, circulação e recepção da literatura infantil e juvenil no Brasil conta com pesquisadores pioneiros e reconhecidos, com uma produção consequente e entre seus impactos se pode destacar a capacidade de fomentar o interesse crescente de jovens pesquisadores pelos estudos na área.

Nosso trabalho é um exemplo disso. Tendo em vista a ampliação editorial dessa produção destinada ao público infantil e juvenil, e considerando a demanda de estudos que esse processo implica, nos interessamos pela análise de um segmento importante da produção infantil e juvenil, a saber, o da adaptação de clássicos¹.

Diante de um cenário em que as produções literárias infantis e juvenis, e em especial as adaptações de clássicos dispõem, a duras penas e lentamente, de um recente e relativo reconhecimento junto a instituições responsáveis pela formação de leitores, como a escola, ou pela formação de formadores de leitores, como a universidade, o mercado dessas produções não apenas conta hoje com grande visibilidade e circulação, como também com um certo prestígio, em especial, o das adaptações, em função do reconhecimento cultural dos clássicos, assim como em função do trabalho de adaptação exercido por autores conhecidos e respeitados, tais como Monteiro Lobato e Ana Maria Machado².

Nem todas versões adaptadas, no entanto, gozam de mesmo valor simbólico. Embora sejam adotadas para leitura em escolas, consumidas com frequência, não são consideradas fontes legítimas para a formação literária do leitor infantil e jovem. A construção de sua (i)legitimidade relaciona-se à circulação de discursos que promovem

¹ A importância desse segmento e a complexidade de aspectos dessa produção e de sua recepção pode ser observada nas obras dos pesquisadores Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2012, 2013, 2014), Mario Feijó (2010), Lajolo (1993) e Marisa Lajolo & Regina Zilberman (1987, 2017), assim como em artigos dedicados ao tema, a saber, Nelly Novaes Coelho (1996), João Luís C. T. Ceccantini e Benedito Antunes (2004) entre outros.

² A título de exemplo, cf.: *Aventuras de Hans Staden* (1927), *Peter Pan* (1930), *Alice no País das Maravilhas* (1931), de Monteiro Lobato e; *Contos de Grimm* (2011, 2013) *Clássicos de Verdade: mitos e lendas greco-romanos* (2006) *Os Três Mosqueteiros* (1988), de Ana Maria Machado.

ou condenam a leitura de (certas) adaptações. Nesse processo de adequação dos textos às especificidades dos públicos, são adotados procedimentos distintos, baseados em compreensões também distintas das competências dos leitores para os quais são adaptados os textos. Assim, não é raro encontrar aqueles que subestimam a capacidade de leitura de crianças e jovens ao priorizarem, por exemplo, versões muito sintéticas do enredo, ao simplificarem excessivamente as escolhas linguísticas, ao converterem equivocadamente as linguagens verbal e imagética.

Nosso interesse por essa temática de pesquisa remonta ao trabalho que realizamos de Iniciação Científica, intitulado *Como se leem os clássicos hoje: análise de projeções de leitura inscritas em adaptações de obras da literatura brasileira*³, no qual analisamos algumas representações de leitura e de leitores presentes em quatro adaptações juvenis dos romances brasileiros *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães e *Senhora*, de José de Alencar, publicadas pela editora *Rideel*. Dando continuidade a esse nosso estudo, nesta dissertação de mestrado, nos dedicamos à análise de adaptações do clássico universal *O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha*, cujas modificações visam especificamente atender às competências leitoras do público infantil e juvenil.

Em nossa análise, nos dedicamos a depreender e analisar regularidades e variações em certas estratégias editoriais e de escrita empregadas nas adaptações desse clássico universal, de modo a considerá-las como indícios das representações de práticas de leitura do leitor infantil e juvenil. Para isso compusemos um *corpus* com 13 versões adaptadas de *D. Quixote*, produzidas e distribuídas no Brasil entre 1915? e 2013, de diferentes extensões e gêneros, mas com uma circulação relativamente importante:

- *Dom Quixote para a juventude*. Não conta informação sobre o nome do adaptador. Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, **1915?**, 326 p.
- *Dom Quixote das crianças*. Adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, **1936**, 172 p.
- *Dom Quixote de La Mancha*. Adaptação de José Pedretti Netto. São Paulo: Edições Melhoramentos, **1950**, 143 p.
- *Vida e proezas de Dom Quixote*. Adaptação de Erich Kästner. São Paulo: Edições Melhoramentos, **1964**, 63 p.

³ Apoiada pela FAPESP (Processo N° 2012/15234-4, vigência 10/2012 a 09/2014)

- *Dom Quixote*. Adaptação de Orígenes Lessa. São Paulo: Abril Cultural, **1972**, 191 p.
- *Dom Quixote de La Mancha*. Adaptação de Terra de Senna. Rio de Janeiro: MCA, **198?**, 99 p.
- *Dom Quixote*. Adaptação de José Angeli. São Paulo: Scipione, **1999**, 47p.
- *O cavaleiro do sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha*. Adaptação de Ana Maria Machado. São Paulo: Mercuryo Jovem, **2005**, 50 p.
- *Dom Quixote em quadrinhos*. Adaptação de Caco Galhardo. São Paulo: Editora Peirópolis, **2005**, 47 p.
- *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Adaptação de Federico Jeanmaire e Ángeles Durini. São Paulo: Martins Fontes, **2005**, 292 p.
- *Dom Quixote das crianças (em quadrinhos)*. Adaptação de André Simas. São Paulo: Globo, **2009**, 64p.
- *Dom Quixote de la Mancha*. Adaptação de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Editora Revan, **2011**, 222 p.
- *Dom Quixote em quadrinhos (Vol. 2)*. Adaptação de Caco Galhardo. São Paulo: Editora Peirópolis, **2013**, 55 p.

Na definição do *corpus*, consideramos a seleção de obras com relativo destaque quanto a sua circulação, que contaram com mais de uma edição, ou que foram realizadas por adaptadores renomados, ou grandes editoras, distribuídas equitativamente ao longo de quase um século.

As adaptações que constituem nosso *corpus* fazem referência a dois volumes da obra *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, escrita no século XVII por Miguel de Cervantes Saavedra, cuja distância temporal de mais de 400 anos além de não dispensar o uso escolar de uma boa adaptação destinada ao público infantil e juvenil, não pode justificar a não abordagem deste clássico universal pela escola, já que as adaptações, conforme já dissemos, vêm ganhando visibilidade no mercado editorial brasileiro desde 1880:

Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel são os que se encarregam, respectivamente, da tradução e adaptação de obras estrangeiras para crianças. Graças a eles, circulam, no Brasil, *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusóe* (1885), *Viagens de Gulliver* (1888), *As aventuras do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891), *Contos para filhos e netos* (1894) e *D. Quixote de la Mancha* (1901), todos vertidos para a língua portuguesa por Jansen. Enquanto isso, os clássicos de Grimm, Perrault e Andersen são divulgados nos *Contos da Carochinha* (1894), nas *Histórias da avozinha* (1896) e nas *Histórias da baratinha* (1896), assinadas por Figueiredo Pimentel e editadas pela Livraria Quaresma.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p.29)

Atualmente existem no mercado editorial muitas adaptações infantis e juvenis da obra de Cervantes, e a maioria das grandes editoras possuem uma ou mais coleção/série destinada ao público infantil e juvenil na qual se encontram obras e também adaptações de clássicos, inclusive o *Dom Quixote*.

No que se refere à metodologia de análise dos textos, procedemos por meio da comparação de algumas estratégias editoriais e de escrita selecionadas, por seu potencial indiciário quanto as representações dos leitores. Assim, nossa análise das adaptações se fez pela leitura dos textos das adaptações, pela transcrição de alguns de seus fragmentos, pelo cotejamento-consulta da fonte primária, por nós adotada,⁴ e da transcrição de seus fragmentos equivalentes ao das adaptações, de modo a levantarmos as mudanças operadas no processo de adaptação em cada uma das versões, podendo assim contrastá-las quanto às estratégias editoriais adotadas de seleção da narrativa, tipos de recorte, formas de adequação do léxico, procedimentos de inserção de imagens etc., de modo a nos propiciar uma melhor compreensão de aspectos e características pressupostas do perfil leitor a que se dirigem.

Para nossa análise, nos valem de um conjunto de estudos e reflexões sobre a leitura, empreendidos por pesquisadores brasileiros acerca da produção e da recepção infantil e juvenil de obras literárias (Marisa Lajolo e Regina Zilberman; João Luís Ceccantini etc.), entre elas o segmento das adaptações (Mario Feijó; Diógenes Buenos Aires de Carvalho), assim como nos estudos desenvolvidos por pesquisadores que se

⁴ Nomeamos como *versão primária* as traduções brasileiras realizadas por Sérgio Molina em dois volumes intitulados: *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (vol.1) e *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha* (vol.2). Ambos publicados pela editora 34, em 2008 e 2007, respectivamente. Foi a partir de suas leituras, e adotando-as como base, que consideramos as modificações, que analisamos suas diferenças, de uma versão adaptada a outra. A escolha por esses volumes se justifica por serem obras bilíngues, terem o renomado tradutor Sérgio Molina, que já traduziu mais de sessenta livros do espanhol e conquistou menção honrosa do prêmio Jabuti 2004 com a tradução do *Quixote*. Assim sendo, adotamos uma obra integral de Cervantes traduzida de referência no mercado editorial brasileiro.

dedicaram à análise dos discursos sobre a leitura que frequentam nosso imaginário (Márcia Abreu, Valdir Barzotto, Luiz Percival Leme Britto, Luzmara Curcino), que circulam graças a instituições como a escola, a mídia e o mercado editorial.

Também nos apoiamos, de modo geral, em princípios e reflexões da Análise de Discurso (Michel Pêcheux e Michel Foucault) e da História Cultural da leitura (Roger Chartier), no que concerne a sua abordagem em comum das formas de produção e de circulação dos textos, e sua atenção aos gêneros discursivos bem como à materialidade das obras, seu suporte, e sua participação no modo de apropriação desses textos, considerações estas que baseamos nossas reflexões referentes às modificações sofridas no processo de adaptação do texto e da forma da obra, sobretudo nas adaptações para HQ⁵ que constituem o *corpus*. Para a História Cultural:

Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação.

(CHARTIER, 2002, p. 61-62)⁶

Outro conceito relevante para nossa análise é o da *representação*. Para Chartier (2002, p. 20 e 21), a *representação* apresenta um caráter simbólico do real, assim, o conceito pode ser entendido numa relação paradoxal entre *presença* e *ausência* do representado. No primeiro caso a imagem de um objeto ou de uma pessoa se faz presente quando estes se encontram ausentes, é o que ocorre, por exemplo, com a fotografia. Já no segundo caso, “Uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado – o que não quer dizer que seja necessariamente estável e unívoca.” (CHARTIER, 2002, p. 20 e 21); a coruja (na posição de signo visível), por exemplo, é, em nossa sociedade, símbolo de

⁵ **ADAPTAÇÃO 11** *Dom Quixote das crianças*. Adaptação de André Simas baseada na versão de Monteiro Lobato. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009. (Monteiro Lobato em quadrinhos). **ADAPTAÇÃO 10** *Dom Quixote em quadrinhos*. Adaptação de Caco Galhardo. v. 1. São Paulo: Peirópolis, 2005. **ADAPTAÇÃO 13**. *Dom Quixote em quadrinhos*. Adaptação de Caco Galhardo. v. 2. São Paulo: Peirópolis, 2013.

⁶ Diante dessas considerações, entendemos que a mudança de gênero (de narrativa para HQ) está diretamente relacionada com as alterações dos suportes materiais, dessa forma elegemos uma adaptação (*Dom Quixote das crianças*. Adaptação de André Simas, 2009) que tem como referência outra adaptação, a de Monteiro Lobato (*Dom Quixote das crianças*, 1936). Tais obras diferenciam-se, neste caso, pelas significações de recepção adquiridas junto aos seus leitores, já que a obra adaptada por André Simas apresenta-se no gênero HQ e a de Lobato no gênero narrativa.

conhecimento (referente por ele significado), assim como a balança que simboliza a justiça. Tal conceito pode ser assim justificado:

Deste modo, a noção de representação pode ser construída a partir das acepções antigas. Ela é um dos conceitos mais importantes utilizados pelos homens do Antigo Regime, quando pretendem compreender o funcionamento da sua sociedade ou definir as operações intelectuais que lhes permitem apreender o mundo. Há aí uma primeira e boa razão para fazer dessa noção a pedra angular de uma abordagem ao nível da história cultural. Mas a razão é outra. Mais do que o conceito de mentalidade, ela permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer conhecer uma identidade social, exhibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns <representantes> (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.

(CHARTIER, 2002, p.23)

A problemática evidenciada pelo conceito de *representação do mundo social* pode ser aplicada ao universo da leitura e dos textos, daí decorre o interesse do historiador Roger Chartier em pesquisar e reconstituir a história de práticas de leitura a partir do modo como são representadas nos textos:

Considerar a leitura como um acto concreto requer que qualquer processo de construção de sentido, logo de interpretação, seja encarado como estando situado no cruzamento entre, por um lado, leitores dotados de competências específicas, identificadas pelas suas posições e disposições, caracterizados pela sua prática do ler, e, por outro lado, textos cujo significado se encontra sempre dependente dos dispositivos discursivos e formais [...]. Esta constatação permite traçar um espaço de trabalho, [...], e que situa a produção do sentido, a <aplicação> do texto ao leitor como uma relação móvel, diferenciada, dependente das variações, simultâneas ou separadas, do próprio texto, da passagem à impressão que o dá a ler e da modalidade de sua leitura

(CHARTIER, 2002, p. 25 e 26)

Além do conceito de *representação*, a noção de *prática*, também ancorada no trabalho do historiador Roger Chartier, se faz necessária para o estudo e análise das adaptações infantis e juvenis no que se refere às *representações de práticas* de leitura e escrita inscritas nestas obras.

Deve-se levar em conta, também, que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos. Distante de uma fenomenologia que apaga qualquer modalidade concreta do ato de ler e o caracteriza por seus efeitos, postulados como universais (como também o trabalho de resposta ao texto que faz com que o assunto seja mais facilmente compreendido graças à mediação da interpretação), uma história das maneiras de ler deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura.

(CHARTIER, 1999, p. 13)

Tais práticas para Chartier (1999) são determinadas por vários fatores: a competência leitora, que faz com que cada leitor mantenha uma relação diferente com o escrito, os interesses e expectativas sobre as leituras também são diferenciadas de acordo com o grupo de leitores e, por fim, os contrastes que há, em relação às normas e convenções de leitura, definindo para cada comunidade de leitores os usos legítimos do livro, as maneiras de ler e os instrumentos e procedimentos de interpretação.

Considerando nosso objetivo, corpus e ancoragem teórica, apresentamos, no primeiro capítulo intitulado *Aspectos da emergência e expansão das adaptações de clássicos para o público infantil e juvenil*, um breve percurso histórico que trata primeiramente do advento de uma concepção de infância assim como da especificidade e necessidade de uma literatura juvenil, para então adentrarmos mais especificamente na história da literatura infantil e juvenil brasileiras, a partir das considerações de Lajolo e Zilberman⁷ (1982, 1987), Leonardo Arroyo (1990), e Nelly Novaes Coelho (1991). Deste modo, buscamos primeiramente delinear uma leitura fundamentada no processo histórico das adaptações infantis e juvenis, a qual se insere na história brasileira da literatura infantil e juvenil, que nos permite uma melhor compreensão das análises presentes no capítulo posterior.

No segundo capítulo, adentramos na análise, propriamente, e discorremos a respeito da visibilidade dada aos nomes do adaptador e do autor, nas capas das adaptações do *corpus*. Além disso, abordamos também outros paratextos, cujos aspectos formais também nos fornecem indícios de representações dos leitores inscritos neste objeto cultural em específico. Este capítulo, intitulado *Aspectos da autoria nas adaptações: da atribuição dos nomes e da multiplicação das funções autorais*,

⁷ Embora as autoras, em suas publicações, tratem especificamente sobre o tema da literatura infantil, estamos considerando a abrangência deste tipo de literatura também ao público juvenil. Isto porque até a década de 70 não havia uma distinção tão específica entre literatura infantil e juvenil.

contribuiu para que obtivéssemos resultados mais abrangentes sobre o estudo das representações, por considerar, mais especificamente as ilustrações e a disposição gráfica das capas.

Empreendemos, também, nesta dissertação, uma análise discursiva que resultou no último capítulo intitulado *Estratégias editoriais de adaptação na representação do personagem D. Quixote de La Mancha para o público infantil e juvenil brasileiros e a constituição de perfis leitores*, e discorreremos acerca das representações de D. Quixote, ou seja, a forma como o personagem é descrito nas adaptações, a exploração de certos traços de sua personalidade como, por exemplo, a loucura, de modo a depreender dessa descrição do personagem indícios de certas representações do leitor.

Capítulo 1 - Aspectos da emergência e expansão das adaptações de clássicos para o público infantil e juvenil

A produção, circulação e apropriação (institucional ou individual) de obras de literatura infantil e juvenil, assim como todas as produções culturais, estão atreladas necessariamente ao contexto histórico-social no qual são constituídas nossas percepções, representações, crenças e práticas, assim como o valor simbólico dessas produções. Essas obras trazem inscritas nos modos como ganham existência e chegam até seus leitores certas regularidades ou eventuais mudanças de nosso olhar como sociedade sobre a escrita, sobre a leitura, sobre os livros, sobre a literatura, assim como sobre a criança e o jovem a quem se destinaram e se destinam produções culturais comuns ou específicas para esse público.

Assim, as concepções de infância e de juventude, tal como foram se alterando e alterando nossa compreensão ao longo do tempo sobre esses sujeitos e suas práticas, tem uma história que nos ajuda a compreender os diferentes gestos adotados por autores e editores para a construção desse público leitor⁸. Diversos pesquisadores brasileiros⁹, desenvolveram trabalhos, de extrema importância por sua qualidade e pioneirismo, com o objetivo de fundar, desenvolver e incentivar pesquisas sobre a história da literatura infantil e juvenil brasileira, assim como promover seu reconhecimento como objeto e área de estudos.

Esses trabalhos constituíram, portanto, um arcabouço teórico para os mais recentes estudos que se reportam à história da literatura infantil e juvenil. Neste capítulo, nos baseamos sobretudo em Lajolo e Zilberman (1987), Leonardo Arroyo (1988) e Nelly Novaes Coelho (1991) para contextualizarmos, de forma breve, os períodos pelos quais a literatura infantil e juvenil passou desde suas primeiras tentativas no século XIX. No que se refere à concepção de infância e a especificidade da literatura juvenil, nosso objetivo não foi o de percorrer todos os períodos sobre os quais ocorrem alterações, mas sim, explanarmos alguns pontos que consideramos mais relevantes

⁸ Sobre o tema considerar: ZILBERMAN, R. *A Literatura infantil na escola*. 2. ed. São Paulo: Global, 1982. (Teses, 1). ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981. DEL PRIORE, Mary. O Papel Branco, a Infância e os Jesuítas na Colônia. In: PRIORE, Mary Del. (Org.). *História da criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1991. (Caminhos da história). FREITAS, Marcos Cezar de. (Org.) *História social da infância no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

⁹ A saber, Leonardo Arroyo (1968, 1990), Nelly Novaes Coelho (1983, 1991, 1997), Regina Zilberman (1982, 1987, 1993), Marisa Lajolo (1987, 1993, 2009), Alice Aurea Penteado Martha (2000, 2008, 2010, 2014, 2016), Maria Zaira Turchi (2002, 2006, 2015), João Luís Cardoso Tápias Ceccantini (2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2012) e Vera Teixeira de Aguiar (2010, 2012, 2014).

especialmente nas obras de Philippe Ariés (1981), Zilberman (1982), Freitas (2009) e Martha (2011).

1.1 A concepção de infância como emergência para a produção de obras infantis no mercado editorial

Foi na Idade Moderna que a ideia de infância como faixa etária peculiar e distinta em relação aos adultos emerge e se difunde. Com esse reconhecimento, são produzidos objetos destinados especificamente para esse público, como a produção de textos para crianças. Com esta nova visão surge a necessidade de adaptação de produções antes destinadas a um público adulto ou genérico, de modo que, segundo Zilberman (1982, p. 40 e 41), desde seu início, a literatura infantil esteve atrelada a essa lógica e a essa técnica. Ainda conforme a autora, a partir do reconhecimento de sua especificidade e da ascensão dessa faixa etária conhecida hoje como infância, concebida desde então como etapa preparatória para a vida adulta, emergem duas formas distintas para a produção de obras destinadas ao novo público: a adaptação dos clássicos e dos contos de fada de natureza folclórica.

Em relação aos contos de fadas folclóricos, a autora lembra que sua circulação, oral, antes da adaptação pelos Irmãos Grimm¹⁰, não tinha como público-alvo o leitor infantil, mas sim adultos de origem humilde. Com a indistinção dos espaços e das práticas entre adultos e crianças em determinados períodos históricos, as crianças eram também parte do público dessas histórias, uma vez que, segundo a autora, a ideia de ‘infância’ não existia e “a concepção de uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica, só acontece em meio à Idade Moderna.” (ZILBERMAN, 1982, p.15). Quando adaptados pelos Irmãos Grimm, ainda segundo Zilberman (1982, p. 40 e 41), os contos de fadas sofrem uma mudança de função, passam a transmitir valores burgueses e o elemento maravilhoso é mantido. Assim, é o elemento maravilhoso que endossa a pequena participação da criança no meio adulto.

¹⁰ A revista *Carta Capital*, em reportagem intitulada *Contos de Fadas dos Irmãos Grimm* traz a informação de que “Por volta do Natal de 1812, saiu o primeiro volume de seus Contos de Fadas para o Lar e as Crianças (em alemão: Kinder-und Hausmärchen), seguindo-se o segundo volume em 1815.” Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2018.

Philippe Ariès (1981, p. 50), fundamentado na História Social e com uma visão abrangente sobre a descoberta da infância nos relata que:

Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo.

Para ele, foi no século XIII que “surgiram alguns tipos de crianças um pouco mais próximos do sentimento moderno” (1981, p. 52), tais tipos eram representados a partir de uma visão religiosa como, por exemplo, anjos sob a aparência de um jovem rapaz, o menino Jesus e Nossa Senhora menina, ou a criança nua na fase gótica:

Dessa iconografia religiosa da infância, iria finalmente destacar-se uma iconografia leiga nos séculos XV e XVI. Não era ainda a representação da criança sozinha. A cena do gênero se desenvolveu nessa época através da transformação de uma iconografia alegórica convencional, inspirada na concepção antigo-medieval da natureza: idades da vida, estações, sentidos, elementos. As cenas do gênero e as pinturas anedóticas começaram a substituir as representações estáticas de personagens simbólicas.

(ARIÈS, 1981, p. 55)

No século seguinte, ainda segundo o autor, a criança começa a ser representada de forma isolada: “Foi também nesse século [XVII] que os retratos de família, muito mais antigos, tenderam a se organizar em torno da criança, que se tornou o centro da composição.” (ARIÈS, 1981, p. 65).

O Brasil dos séculos XVI e XVII vivia a colonização e segundo Mary Del Priore:

O sentimento de valorização da criança enquanto um ser cheio de graça e vulnerabilidade corrente na Europa, não estava ausente do coração dos jesuítas que viam nos pequenos indígenas “um inocente... mui elegante e formoso”. Ou, “muchachos que quase criamos a nossos peitos com leite da doutrina cristã”. Ou ainda, “alguns destes meninos são mui bons e mui bonitos”, como anotava Pero Correa em 1554. O olhar que afagava o “meúdo” e o “mínimo” devia ser contrabalanceado pela disciplina e exigência características da Companhia. O bom amor, aquele moldado nos princípios morais da Igreja, baseava-se sobretudo no “aproveitamento, nos costumes e vida cristã”.

(PRIORE, 1991, p. 13)

Em seu artigo, a autora enfatiza a visão da infância compartilhada pelos padres jesuítas em relação aos pequenos indígenas. Ela era vista, conforme a citação acima, como um momento oportuno para catequização e conseqüentemente, aniquilação da cultura autóctone. Freitas (2009) ao analisar as representações da infância presentes em três clássicos da literatura, a saber: *Casa-grande e senzala*; *Sobrados e mocambos* e *Ordem e progresso*, chama-nos atenção para o fato de haver conflitos e competições no que se refere às representações:

As representações da infância têm se multiplicado paralelamente à construção da autoridade argumentativa de uma série de disciplinas, discursos e pareceres que, a partir de uma evocação qualquer da ciência, classificam a criança, destinando a ela a condição de ser (ou tornar-se no interior das reconstituições) um objeto de estudo.

(FREITAS, 2009, p. 253-254)

Um dos aspectos de sua análise, situada no contexto histórico do Brasil escravocrata, é a da representação da criança enquanto agressor ou agredido nas brincadeiras:

A criança branca, como Gilberto Freyre confirma, muitas vezes reproduzia naquelas relações de familiaridade com os escravos alguma dose da perversidade presente na relação entre brancos proprietários e escravos adultos. Afinal de contas, era sempre um senhorzinho a brincar com o seu escravinho.

(FREITAS, 2009, p. 257)

Dois séculos depois, retornamos ao cenário da literatura europeia do século XIX a fim de salientar que a compilação, adaptação e publicação, sob a forma de livro, pelos Irmãos Grimm e por Charles Perrault dos contos de fadas configura-se, com as alterações, como uma produção que também se destina às crianças.

O século XIX, inicia-se pela repetição de caminhos bem-sucedidos: os irmãos Grimm, em 1812, editam a coleção de contos de fadas que, dado o êxito obtido, converte-se, de certo modo, em sinônimo de literatura para crianças.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 20)

Cabe destacar que a origem da produção literária destinada à criança foram as fábulas e os contos da tradição oral, registrados por Grimm, Andersen, Perrault. Tal produção, no deslocamento de público leitor, definiu também nova configuração ao “gênero”, sendo entendido como recurso de transmissão de valores morais. Por outro, veio no bojo da associação entre a criança/ o primitivo/ o povo, atribuindo a

tais sujeitos e grupos sociais uma menoridade cognitiva, supostamente presente em suas produções simbólicas, a ser mimetizada nas produções culturais dirigidas a tais grupos, entendidas como domínio do “folclore”.

(GOUVÊA, 2007, p. 28)

Outra especificidade dessa produção cultural para o leitor infantil e juvenil relaciona-se ao fato de termos um adulto escrevendo para uma criança ou jovem, o que já reflete um processo de adaptação em sua intencionalidade, estabelecendo assim um tipo de comunicação assimétrica de acordo com Lypp (1975, s.p. *apud* ZILBERMAN, 1982, p. 44 e 45), na qual há a preocupação do primeiro em influenciar positivamente e transmitir valores ao público-alvo.

No século seguinte, século XX, em contexto brasileiro, também podemos notar uma certa intencionalidade que começa a aparecer no mercado e nas produções editoriais: houve uma tentativa bem-sucedida de distinção entre literatura infantil e juvenil. Em sua tese sobre o tema, Souza (2015, p. 42) nos afirma que essa distinção ocorreu na década de 60, principalmente na de 70, na qual se concebe um campo literário juvenil, que se insere de forma separada do infantil. Tal fato, ainda segundo Souza (2015, p.42) pode ser justificado em virtude de uma série de mudanças ocorridas no Brasil: um projeto de modernização do país, uma crescente urbanização e industrialização e, uma nova concepção de educação necessária por ocasião dos novos tempos e da expansão dos meios de comunicação de massa e do crescimento econômico.

Outra pesquisadora muito importante no que se refere ao segmento juvenil, Martha (2011, p.1) também coloca a década de 70 como importante para a cisão entre juvenil e infantil ressaltando o papel exercido por editoras, instituições literárias (Prêmios da FNLIJ, Prêmio Jabuti, etc.) e autores que se empenharam no fortalecimento dessa distinção – em contraposição à forma genérica *infantojuvenil* – de modo a oferecer produções diferenciadas e com grande quantidade de publicações.

Martha (2011) ainda nos diz que embora houvesse publicações de narrativas brasileiras mais voltadas ao público juvenil no início do século XX é somente na década de 70 que a ‘especificidade’ aparece nas publicações surgindo, assim, “um corpo de autores de obras destinadas à leitura dos adolescentes e, se o conjunto ainda não compunha uma tradição, caminhava decididamente para isso.” (p. 2).

É importante referenciar a literatura em um contexto histórico e cultural assim como os discursos que mobilizam os movimentos literários, o que Souza (2015, p.42) diz acima evidencia essa relação de um Brasil que precisava se modernizar nas mais diversas áreas entre as quais a educação é apenas uma delas. Outro aspecto a ser considerado são as mudanças que, com o decorrer do tempo, ocorrem nas concepções referentes à faixa etária:

Por outro lado, a literatura que se convencionou adjetivar de “juvenil” toma forma em função da concepção do público a que se destina, ou seja, o jovem do início do século XX era diferente do jovem deste limiar de século XXI e, ambos, quase em nada se assemelham àquele jovem do século XIX, assim como a literatura produzida para esses jovens tomou formas variadas com o passar do tempo. Essa mudança pode ser percebida não só no comportamento, na vestimenta, mas sobretudo na relação que ele mantém com outros adolescentes e com os mais velhos, bem como na maneira como interage com as tecnologias, estas também tão diferentes daquelas do início do século passado.

(GREGOLIN FILHO, 2016, p. 112)

Diante do exposto, compreendemos que o aumento significativo destas produções assim como a variedade de coleções, edições, bibliotecas, autores e adaptadores encontrados no mercado atualmente nos evidencia a prática editorial de adaptação, destinada especificamente ao público infantil e juvenil. Em função de seu relativo reconhecimento pelo mercado editorial e de sua significativa expansão¹¹, buscamos em nossa pesquisa retomar os estudos concernentes à história do desenvolvimento dessa prática de adaptação de clássicos, em especial em contexto nacional, de modo a melhor compreendermos as possíveis mudanças nos procedimentos

¹¹ Carvalho (2014) através de sua pesquisa sobre a adaptação de *Robinson Crusoe* no Brasil fez um levantamento bibliográfico de adaptações brasileiras (1882-2004) no qual constam 899 obras no mercado editorial neste período. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4069/1/000388858-Texto%2bCompleto%2bv.1-0.pdf>>. Acesso em: 11 de abril de 2017. De acordo com o levantamento pudemos calcular a porcentagem de publicações referentes a cada período, a saber: 4 são anteriores a 1920 (0,44%), 13 (1,44%) compreendem as décadas de 1920 e 1930, 43 (4,78%) referem-se ao período entre 1940 e 1959, 242 (26,91%) às décadas de 1960 e 1970, e, por fim, 573 (63,73%) entre 1980 a 2004. Além disso, 24 (2,66%) são obras nas quais não constam o ano de publicação. Tais dados comprovam a expansão do mercado editorial no que se refere às obras adaptadas, isto sem considerar as obras autorais. Não encontramos dados especificamente sobre adaptações posteriores a 2004, no entanto a produção de livros infantis e juvenis, segundo pesquisa elaborada pelo Sindicato dos Editores de Livros (SNEL), teve um crescimento de 11% de 2015 para 2016 sendo que as adaptações ocupam um dos segmentos desta linha editorial. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/estaticos/uploads/2016/03/ptRI3tjHJ4rs29Epn5vOzYwMKxfjoKC_P50dQF9OcKngL2P0NM7xOMvN73WD0ezJGiTT4YLT2k196uGC.pdf>, <<http://www.publishnews.com.br/materias/2016/03/07/vendas-de-livros-em-janeiro-de-2016-cresce-15-em-comparao-ao-mesmo-perodo-de-2015>>. Acesso em 17 de maio de 2017.

editoriais adotados e, conseqüentemente, nas formas materiais desses objetos culturais, de modo a apreender certas representações da leitura e do leitor infantil e juvenil indicadas nesse processo de adaptação.

1.2 Breve histórico da produção de textos para o público infantil e juvenil em contexto brasileiro

Empreenderemos aqui, neste item, um breve esboço histórico da história da literatura infantil e juvenil no Brasil, inspirados nos trabalhos de Lajolo e Zilberman (1982, 1987), Leonardo Arroyo (1988), e Nelly Novaes Coelho (1991), que além de pioneiros na abordagem do tema no Brasil, apresentam análises e considerações essenciais à pesquisa deste tema. Nosso objetivo é o de contextualizar de forma panorâmica as principais características apontadas por esses autores da história da literatura infantil e juvenil brasileira de modo que este percurso histórico nos oriente posteriormente em nossas análises.

1.2.1 O primeiro período (1808 – 1920)

De acordo com Zilberman e Lajolo (1987, p. 23) foi no século XIX que surgem as primeiras obras especificamente destinadas ao público infantil brasileiro. De forma esporádica e irregular, se observa uma produção, em pleno período político de fortalecimento dos valores recentes da República, que reflete o processo de urbanização e de ampliação do consumo de produtos industrializados. Scharf (2000, n.p.) relata que na literatura formal predominavam as traduções de clássicos estrangeiros (como vimos as adaptações também compunham parte importante no mercado), mas outras produções editoriais destinadas ao público jovem emergem neste século, segundo exemplos da autora surgem, neste momento, o jornal infantil *Ensaio Juvenil* (1864) e o *Caleidoscópio* (1860) em São Paulo, *O Recompilador* ou *Livraria dos Meninos* (1837) e o *Mentor da Infância* (1846) em Salvador.

Entre as revistas infantis, a que mais se destaca é a *Tico-tico*, produzida no século seguinte (1905) e publicada por mais de meio século. Seu sucesso é um exemplo

desse consumo assim como evidencia uma especificidade de público que reflete, por sua vez, uma nova segmentação da sociedade brasileira.

A importância da relação que envolve a instituição escola e a produção de livros destinados ao público infantil e juvenil brasileiros, especialmente no que se refere ao crescimento e consolidação deste nicho no mercado editorial, é outro fator muito evidenciado por todos os pesquisadores que se reportam a este tema, ainda segundo as autoras:

Além de o modelo econômico deste Brasil republicano favorecer o aparecimento de um contingente urbano visivelmente consumidor de bens culturais, é preciso não esquecer a grande importância – para a literatura infantil – que o saber passa a deter no novo modelo social que começa a se impor. Assim, também as campanhas pela instrução, pela alfabetização e pela escola davam retaguarda e prestígio aos esforços de dotar o Brasil de uma literatura infantil nacional.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 28)

Arroyo (1988), ao evidenciar também esta relação, nos aponta para a preponderância que os clássicos europeus ocupavam em obras didáticas do período:

Com efeito, os livrinhos escolares do século XIX aproveitaram muito as fontes eruditas, principalmente as européias, quando começaram a aparecer no Brasil as primeiras traduções de fabulistas e contadores de histórias para crianças de vários países europeus.

(ARROYO, 1988, p. 49)

Professores, autores, críticos literários, intelectuais e jornalistas começaram, então, além de demonstrar suas insatisfações com as obras oferecidas às crianças – as quais, como vimos, eram em sua maioria adaptações e traduções de origem estrangeira¹² – a exteriorizarem uma preocupação constante em ‘abrasileirar’ a literatura infantil. José Veríssimo, crítico literário, escreve em 1906 o seguinte trecho:

uma das mais necessárias reformas é a do livro de leitura. Cumpre que elle seja brasileiro, não só feito por brasileiro, que não é o mais importante, mas brasileiro pelos assumptos; pelo espirito, pelos

¹² Sobre tema cf: ZILBERMAN, Regina. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 17, p. 22-42, dez. de 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/29413/21240>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2018. Nesse artigo, Zilberman (2016) destaca duas traduções *Tesouro dos meninos* e *Leitura para meninos*, nas quais certamente predominava um caráter moralista e a obra *As aventuras pasmosas do célebre barão de Munkausen*, de aspecto mais fantasioso. As primeiras publicações, segundo a autora, foram importantes para o período sobretudo pelo número de edições e a última por constar no catálogo da editora Laemmert.

autores trasladados, pelos poetas reproduzidos e pelo sentimento nacional que o anime.

(VERÍSSIMO, 1906, p. 6)

Na citação acima, podemos identificar uma insatisfação de José Veríssimo com os livros de leitura que eram usados em contexto escolar, os quais geravam uma falta de identificação por serem, em sua maioria, estrangeiros. Sobre esse período (1851- 1906), Zilberman (2016, p 31) nos relata que os escritos de José Veríssimo, Silvio Romero, Gonçalves Dias e Francisco Otaviano “chamam a atenção antes para a ausência do que para a presença de livros infantis no cotidiano escolar da criança brasileira da segunda metade do século XIX”.

Dez anos depois da publicação de Veríssimo, Monteiro Lobato, em carta enviada ao seu amigo Godofredo Rangel, também expõe as mesmas preocupações que circunscreviam o momento: “Ando com várias ideias. [...]. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o Coração de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos...” (LOBATO, 1968, p 104 -105).

Esta nova maneira de pensar a produção de obras destinadas às crianças impulsionou profissionais e proporcionou às futuras gerações uma trajetória de escrita para um novo nicho no mercado editorial, a saber, o público infantil e depois o juvenil.

E tantos alertas, denúncias e sugestões não caíram no vazio: o apelo foi ouvido. Intelectuais, jornalistas e professores arregaçaram as mangas e puseram mãos à obra; começaram a produzir livros infantis que tinham um endereço certo: o corpo discente das escolas igualmente reivindicadas como necessárias à consolidação do projeto de um Brasil moderno.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 28)

Os grandes clássicos da literatura infantil universal foram lançados no Brasil em várias traduções ao mesmo tempo, a feita em Portugal e a feita no Brasil. Nesse mesmo período podem ser assinaladas algumas obras originais, isto é, demonstrativas de uma compreensão da necessidade de autores nacionais tratarem de temas para as crianças do ponto de vista do Brasil, como recomendava José Veríssimo, que só veria suas idéias defendidas na prática a partir da segunda década do século XX.

(ARROYO, 1988, p. 99)

No entanto, as primeiras tentativas (final do século XIX e primeiras décadas do XX) apresentavam características pouco originais, sobretudo se considerarmos o caráter imitativo do enredo, a marcante presença do patriotismo assim como de aspectos

moralizantes, tais características eram visivelmente inspiradas nas obras estrangeiras que em sua maioria eram de origem francesa e traduzidas para o português de Portugal.

Nelly Novaes Coelho (1991, p. 207), em sua obra intitulada *Panorama histórico da literatura infantil /juvenil* traz um resumo dos valores ideológicos presentes nestas obras pioneiras. São eles:

1. Nacionalismo: preocupação com a língua portuguesa *falada no Brasil*; preocupação de incentivar nos novos entusiasmos e dedicação pela pátria; o culto das origens e o amor pela terra (com ênfase na vida rural e, conseqüentemente, idealização da vida do campo, em oposição à vida urbana).
2. Intelectualismo: valorização do estudo e do livro, como meios essenciais de realização social – [...].
3. Tradicionalismo cultural: valorização dos grandes autores e das grandes obras literárias do passado, [...].
4. Moralismo e religiosidade: exigência absoluta de retidão de caráter, honestidade, solidariedade, fraternidade, pureza de corpo e alma, dentro dos preceitos cristãos.

Um século antes (XVIII e XIX), em um contexto escolar francês, uma situação semelhante a do Brasil pode ser relatada, em um artigo intitulado *O professor e o militante. Contribuição à história da Análise do Discurso na França*. O pesquisador Jean-Jacques Courtine ao evidenciar pontos de aproximação entre a Análise do Discurso de origem francesa e a história do reformismo pedagógico ligado à expansão do ensino de ideologia republicana, destaca o papel exercido pela escola na construção de valores republicanos, o qual provoca “uma exigência de universalização da leitura que não é diretamente originária da Revolução [francesa], mas que se encontra consideravelmente reforçada pelo caráter igualitário da ideologia republicana.” (COURTINE, 2006, p. 16).

Estes dois contextos distintos temporal e geograficamente adquirem, no entanto, um aspecto comum ao considerarmos que os valores ideológicos transmitidos pelas escolas são propulsores de mudanças no sistema educacional, seja por meio de uma expansão da alfabetização e do aparelho escolar no caso da França; ou então pela modificação de visão no sistema escolar brasileiro que, a partir deste momento começa a valorizar o nacional. Tal valorização se dá sobretudo pela influência do Romantismo no Brasil (século XIX); já no caso do Romantismo francês, vivenciado no século anterior (XVIII), nos parece que também há frutos dessas mudanças na história da reforma educacional da França pois “Os românticos quiseram escrever para o povo, tiveram o sentimento do povo, exaltaram o povo. Acabaram com a aristocracia de

inteligência para eximir os sentimentos de massa.” (BENÁC, 1963, p. 25), valores estes que reforçam o caráter igualitário explanado por Courtine (2006) na citação acima.

1.2.2 O segundo período (1920-1940)

O período posterior a este, entre os anos de 1920-1940, de acordo com Lajolo e Zilberman (1987, p. 82), já contava com um acervo consolidado que tinha como fonte a criação literária propriamente dita e o crescimento do gênero. Tal fato, para Arroyo (1988) se relaciona com as traduções vindas de Portugal, já mencionadas no período anterior, as quais:

se a curto prazo podem ser condenadas, o mesmo não ocorre em uma perspectiva histórica mais larga. Toda essa enorme massa de traduções lida durante o século XIX no Brasil criou condições, sem dúvida, para o próprio aparecimento da literatura infantil brasileira em suas mais fortes e definidas características.

(ARROYO, 1988, p. 101)

Antes de Monteiro Lobato, o grande nome deste período, merecem destaque dois incentivadores da literatura infantil do período anterior:

Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel são os que se encarregam, respectivamente, da tradução e adaptação de obras estrangeiras para crianças. Graças a eles, circulam, no Brasil, *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusó* (1885), *Viagens de Gulliver* (1888), *As aventuras do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891), *Contos para filhos e netos* (1894) e *D. Quixote de la Mancha* (1901), todos vertidos para a língua portuguesa por Jansen. Enquanto isso, os clássicos de Grimm, Perrault e Andersen são divulgados nos *Contos da Carochinha* (1894), nas *Histórias da avozinha* (1896) e nas *Histórias da baratinha* (1896), assinadas por Figueiredo Pimentel e editadas pela Livraria Quaresma.

(LAJOLO, ZILBERMAN, 1987, p. 29)

Sobre estes dois nomes importantes para o período Zilberman (2005) ainda acrescenta um fato comum a eles, os dois eram militantes na imprensa e pioneiros que abriram caminho para futuros autores e adaptadores:

Carl Jansen (1823 ou 1829-1889), nasceu na Alemanha, mudando-se, jovem, para o Brasil, onde trabalhou como jornalista e professor.

Percebeu logo que, no Brasil, faltavam livros de histórias apropriadas para os alunos e entre, aproximadamente, 1880 e 1890 tratou de traduzir alguns clássicos, [...].

O outro, Figueiredo Pimentel (1869-1914), era brasileiro e, como Jansen, militava na imprensa. Quando decidiu dedicar-se à literatura infantil, preferiu seguir o caminho sugerido pelos irmãos Grimm.

(ZILBERMAN, 2005, p. 17)

A iniciativa da Livraria Quaresma no âmbito de amenizar os problemas de nacionalização da literatura infantil brasileira, para Arroyo (1988, p. 110) é notável, entretanto não foi suficiente para alterar o cenário do mercado editorial de literatura produzida para crianças, o que só ocorrerá, segundo o autor, com a aparição de Monteiro Lobato e suas histórias infantis:

O velho Quaresma teve uma atuação destacada neste período – [...]. Foi assim que, como veremos, amigo de Figueiredo Pimentel, encomendou-lhe toda uma biblioteca de livros especialmente endereçados aos meninos brasileiros. [...]. Embora a iniciativa do velho Quaresma tenha representado notável esforço de nacionalização da problemática da literatura infantil brasileira – quanto ao tema e quanto à expressão – é possível que não tenha bastado para alterar o panorama das influências dos livros vindos principalmente de Portugal, da França, e da Inglaterra.

(ARROYO, 1988, p. 110)

A respeito de Carlos Jansen o autor ainda nos diz:

No setor das traduções muito trabalho bom apareceu entre os séculos XIX e XX já orientados por professores e escritores brasileiros. Devemos destacar desde logo a atuação de Carlos Jansen, a quem se deve a apresentação, em tradução brasileira, de muitas obras clássicas da literatura infantil, assim consideradas. Desde logo percebeu o ilustre professor do Colégio Pedro II as deficiências que havia no Brasil no terreno da literatura infantil e juvenil e as já manifestas inconveniências representadas pelas traduções ou originais portugueses.

(ARROYO, 1988, p. 172)

Além de Jansen e Pimentel, Lajolo e Zilbermam (1987, p. 29) destacam ainda outro tradutor e adaptador, a saber, Arnaldo de Oliveira Barreto, que a partir de 1915 coordenou a Biblioteca Infantil Melhoramentos¹³.

¹³ Citamos aqui a tese “Arnaldo de Oliveira Barreto e a Biblioteca Infantil Melhoramentos (1915- 1925): Histórias de ternura para mãos pequeninas”, que trata de maneira aprofundada o tema. Disponível em:

Monteiro Lobato surge neste período e publica seu primeiro livro infantil *A menina do narizinho arrebitado* (1920) com “formato 29 cm x 21,8 cm, 44 páginas, algumas ilustrações só a traço e outras com manchas coloridas.” (CAMARGO, 2009, p. 36), o qual foi reformulado e publicado no ano seguinte sob o título de *Narizinho arrebitado* (1921), “cujo subtítulo é “segundo livro de leitura para uso das escolas primárias”, tem formato 18,5 cm x 13,5 cm, 182 páginas, e apenas ilustrações a traço, sem cor.” (CAMARGO, 2009, p. 36). Depois dessa reformulação, “o título de *Narizinho arrebitado*, é ainda muito mais expandido, em 1931, sob o título de *As reinações de Narizinho*” (CECCANTINI, 2009, p. 77). Esta última reformulação adquire importância porque

Apesar de *Reinações de Narizinho*, como todos os outros títulos do escritor, ter sofrido várias reformulações textuais e editoriais, o livro mantém uma razoável identidade, ao longo da vida de Monteiro Lobato. Com pequenas alterações, o título (ainda que às vezes dividido em mais de um volume) recobre um mesmo conjunto de histórias e constitui uma espécie de matriz da série do Sítio.

(LAJOLO, 2009, p. 19)

A preocupação de Lobato com a materialidade do livro, segundo Ceccantini (2009, p. 76), trouxe inovações para a indústria editorial e, antes de Lobato, o livro brasileiro estava preso ao modelo francês, objeto padronizado. Para o autor, Lobato altera o formato dos livros, investe em ilustrações específicas, capas coloridas, com imagens e papel de qualidade. Assim:

Descontente com a má qualidade dos títulos disponíveis no mercado destinado às primeiras letras – boa parte deles literatura estrangeira –, Lobato decide ele mesmo escrever para crianças, publicando de início *A menina do narizinho arrebitado*, [...].

O livro obtém estrondoso sucesso, alcançando elevadíssima tiragem e sucessivas edições, sendo inaugurada, deste modo, o que viria a mais tarde a ser chamada por muitos de “a saga do Picapau Amarelo”.

(CECCANTINI, 2009, p. 77-78)

A década de 1920, foi, portanto, extremamente importante no que se refere ao ganho que tivemos com a iniciativa de Lobato como escritor infantil e, às mudanças no mercado editorial brasileiro de livros infantis e juvenis promovidas pelo Monteiro Lobato editor. Sobre esse ponto, Ceccantini (2009), conclui:

<https://www.fe.unicamp.br/alle/teses_dissert_tcc/arquivos/tesecompleta_mariadasdoresmazziero.pdf>.
Acesso em: 23 de junho de 2017.

O papel exercido por Lobato na indústria do livro dos anos 1920 foi dos mais complexos, situando-se em algum lugar entre a originalidade das iniciativas de um indivíduo profundamente inventivo, que, na condição de escritor, transportou para o mundo editorial doses maciças de criatividade característica do universo da literatura, e a continuidade e o aperfeiçoamento de práticas editoriais de um sistema já instituído, que vinham gradativamente sendo implementadas, com maior ou menor intensidade.

(CECCANTINI, 2009, p. 83)

As contribuições de Monteiro Lobato para a consolidação da literatura infantil no Brasil são evidentes. Há muitos trabalhos que se esforçaram para mostrar seu caráter inovador, a qualidade das suas obras, sua originalidade, aspectos estes que se refletem em seu projeto literário e que, atualmente é considerado como um marco na literatura infantil.¹⁴ Seu percurso como adaptador também é amplamente reconhecido, por sua qualidade, engenhosidade e criatividade nas soluções de adaptação. É amplo o seu rol de produções de adaptações:

Adaptações: *O Irmão de Pinóquio*, *O Gato Félix* (1927); *História do Mundo para Crianças* (33); *História das Invenções* (35); *D. Quixote para Crianças* (36); *Serões de D. Benta e Histórias de Tia Nastácia* (37); *O Minotauro* (39); e a mitologia grega na série “Os Doze Trabalhos de Hércules” (1944): *O Touro de Creta*, *A Hidra de Lerna*, *Hércules e Cérebro*, *Leão de Neméia*, *O Javali de Erimanto*, *A Corça dos Pés de Bronze*, *As Cavalarias de Augias*, *Os Cavalos de Diomedes*, *Os Bois de Gerião*, *O Cinto de Hipólita*, *As Aves do Lago de Estinfale* e *O Pomo de Hespérides*¹⁵.

(COELHO, 1991, p. 230)

O estilo lobatiano de adaptar assim como seu projeto literário destinado às crianças pode ser analisado através de suas obras, contudo, o adaptador, autor e editor

¹⁴ Para exemplificarmos alguns pesquisadores que estudaram a vida e a obra de Monteiro Lobato citamos: LAJOLO; CECCANTINI. *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Editora Unesp, 2008. KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: Queiroz, 1982. LAJOLO, Marisa (Org.). *Monteiro Lobato - literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1981. NUNES, Cassiano. *A atualidade de Monteiro Lobato*. Brasília: Thesaurus, 1985. ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Nacional, 1955.

¹⁵ Nelly Novaes Coelho não lista todas as obras adaptadas por Lobato. Exemplos de textos que não foram contemplados nesta lista são: *As aventuras de Hans Staden*, por exemplo, que foi traduzida e adaptada em 1927 pela Companhia Editora Nacional, assim como os livros *Fábulas de Narizinho* (1921), *Peter Pan* (1930), *Alice no país das Maravilhas* (1934), *Alice no país dos espelhos* (1934), *Robinson Crusóé* (1934), *Contos de Andersen* (1934), *Geografia de Dona Benta* (1935), etc. Não encontramos outro autor que listasse de modo classificatório, assim como o faz Coelho, todas as publicações adaptadas de Monteiro Lobato. Para consultar a bibliografia completa das obras infantis publicadas por Monteiro Lobato consultar: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/biblioteca_lobatiana2.htm>. Acesso em: 6 de abril de 2017.

também o revelou em algumas cartas que escrevia a amigos, como demonstra Prado (2007, p.35) na análise de algumas destas cartas:

Esta carta traz uma expressão que é fundamental para a compreensão do *modus operandi* de suas adaptações: seu próprio capricho. “Vestir” os enredos tradicionais à sua moda, atento ao gosto e necessidades do público, é o achado com que Lobato inicia uma vasta obra infantil, que foi capaz de revolucionar o gênero.

A adaptação é a forma escolhida por Lobato para apresentar ao público leitor clássicos universais, como o clássico *Dom Quixote*. Em seu *Dom Quixote das crianças* (1936) são várias as alterações na linguagem, com destaque para o foco narrativo, uma vez que a narração será assumida pela personagem Dona Benta, que ficcionaliza o gesto de adaptação. Segundo Prado (2009, p. 328):

O projeto de adaptação de Lobato, “original” e “sem cerimônias” é levado às últimas consequências, particularmente no caso de *Dom Quixote*, e chega ao limite da apropriação, que talvez se possa considerar antropofágica, a começar pelo título. *Dom Quixote* passa a ser *das crianças* e não mais de Cervantes, ou de Lobato. Nem mesmo “de la Mancha”, já que virá a terras brasileiras, por ocasião da mudança das personagens do mundo da fantasia para o Sítio, na obra *O Picapau Amarelo*, de 1939.

Assim, os cortes realizados na narrativa primária e a inclusão da turma do Sítio na versão adaptada foram considerados como um procedimento insólito e característico do autor. No entanto, segundo Lajolo e Zilberman (1987, p.69):

nem sempre Lobato agiu assim; em outras ocasiões, apenas adaptou os livros estrangeiros, sem a interferência da população do sítio. A opção, nesses casos, foi pela simplificação do enredo original, como faz em *Alice no país das maravilhas* e *Alice no país dos espelhos*, ambas de Lewis Carroll.

Lobato se destaca com seu projeto individual de produção literária destinada às crianças. Tamanho foi seu sucesso que produziu, em certa medida, um possível apagamento de outros autores que nesse período também dedicaram seu ofício à escrita para crianças e adolescentes. Apesar disto, a partir do momento em que sua visão crítica do mundo torna-se mais evidente, surgem apreciações negativas em relação ao autor:

as reações antagônicas não se fizeram tardar. As primeiras surgiram na cidade natal do escritor. Em Taubaté, por volta de 1934, tem início uma campanha contra Lobato, movida por colégios religiosos. Motivaram essa reação certas “verdades” divulgadas em *Histórias do Mundo para Crianças* (1933) e *Geografia de D. Benta* (1935). Tal reação propala-se e chega até Portugal, onde Salazar proíbe a circulação da *História do Mundo...* já condenados no Brasil, por várias “distorções” ou livres interpretações dos fatos históricos.

(COELHO, 1991, p. 231)

As décadas de 20 e 30 foram marcadas por lutas e mudanças em vários setores da sociedade, das quais destacamos aqui a política, culminando em guerra civil e revoluções; a artística, com o movimento Modernista e a educacional se considerarmos a luta pela democratização do ensino. Foi sob o governo de Getúlio Vargas que se impôs uma reforma na educação:

Falar de educação no segundo governo Vargas (1951-1954) nos obriga voltar ao primeiro governo (1930-1945). Foi ali que se criou o Ministério da Educação e Saúde (1930), que se construiu um sistema nacional público de ensino, e que foram feitas reformas que perduraram muitas décadas além da de 1940. A Reforma do Ensino Secundário de 1942, a Reforma Universitária, com a criação e padronização do sistema universitário público federal, a criação da Universidade do Brasil, a criação do Serviço Nacional da Indústria (Senai), em 1942, estão entre tais iniciativas. No caso do ensino primário, a política que talvez melhor exprima o tom daquele governo tenha sido a nacionalização do ensino, ou seja, o fechamento de escolas estrangeiras, a construção de unidades escolares e a imposição de um sistema nacional de ensino. A educação do primeiro governo Vargas ficou identificada com o ministro Gustavo Capanema, que esteve à frente do ministério da Educação por 11 anos, de 1934 a 1945.

(BOMENY, 2017, n.p.)

O pensamento do movimento modernista reivindicou a questão estética, aliado às mudanças sociais, as quais demandavam uma instrução mínima da sociedade, se expandiu e, conseqüentemente, influenciou a posição dos intelectuais de modo que a luta pela democratização do ensino assim como outras reivindicações ao Estado não aconteceram por acaso.

Na literatura infantil, ainda de acordo com Lajolo e Zilberman (1987, p. 68), o folclore aumenta sua chance de aparecer nas obras devido a esta disseminação do Modernismo - como ocorre em *O saci* (1921); *Histórias silvestres do tempo em que os animais e vegetais falavam na Amazônia* (1939), *A bonequinha preta* e *O bonequinho doce* (ambos de 1938); etc. Ainda assim, obras adaptadas e de origem estrangeira como

também traduções constituíam o acervo literário disponível aos jovens leitores, e três são as modalidades, segundo as autoras, de classificação destes livros, a saber: 1ª obras originalmente destinadas ao público em geral e que têm grande popularidade – é caso do *D. Quixote das crianças* (1936); 2ª obras essencialmente destinadas ao público infantil que, em vez de traduzidas, são modificadas através de cortes, supressões, explicações mais detalhadas e simplificações – *Peter Pan* (1930), por exemplo; e, por fim, 3ª obras originárias da tradição oral europeia ou ocidental, transcritas por autores nacionais – *Carlos Magno e seus cavaleiros* (1937) é um dos citados.

A fim de finalizarmos este período, resta-nos destacar quatro aspectos importantes sobre esta fase que, diferentemente da anterior, constitui a literatura infantil brasileira pela originalidade e quantidade de obras presentes no novo nicho do mercado editorial. Dentre os quatro aspectos, três estão presentes na obra de Lajolo e Zilberman (1987, p. 81): primeiramente o “Predomínio do campo (ou, mais amplamente, do espaço rural) como cenário para o desenvolvimento da ação”, fruto do nacionalismo ao valorizar a natureza; a “fixação de um elenco de personagens, no qual se destacam crianças que transitam de um livro a outro”, entre os quais o elenco do Sítio do Picapau Amarelo é o que mais se destaca e; a linguagem “procurando incorporar a oralidade sem infantilidade, tanto na fala das personagens, como no discurso do narrador”. Nelly Novaes Coelho (1991, p. 242 e 243) aponta outra característica que se expandirá sobretudo no período seguinte:

já prenunciam [revistinhas infantis] a nova era que se anuncia: a era da imagem, que, em nossos dias, está competindo com a forma tradicional de literatura – a expressa pela palavra.

Em 1929, o jornal *A Gazeta* (SP) lança um suplemento juvenil com a série *Capitão Blood*; e em 1934, *A Nação* (RJ) lança o suplemento criado por Adolfo Aizen, que se transformará em um marco na literatura quadrinizada brasileira.

A era da imagem trará um novo gênero (ou hipergênero)¹⁶ para o universo jovem, o que, conseqüentemente provocará alterações nas práticas de leitura pois as transformações técnicas afetam profundamente o modo de se apropriar de um texto. Ler uma história em quadrinhos pressupõe convenções distintas e insólitas sobre as quais o público infantil a partir da década de 1930 terá acesso.

¹⁶ Esta discussão é evidenciada pelo pesquisador Paulo Ramos (2009) no artigo intitulado *História em quadrinhos: gênero ou hipergênero?* Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinioooooouguisticos/volumes/38/EL_V38N3_28.pdf>. Acesso em: 25 de março de 2017.

1.2.3 O terceiro período (1940 – 1960)

Destaca-se neste momento a profissionalização e a especialização das editoras no segmento, dois fatos relacionam-se à constatação – há no período uma fertilidade literária de obras em prosa e no campo da poesia temos apenas uma obra *Tangará conta histórias*, de Olegário Mariano (1952):

Ambos os fatos são significativos, porque, se é marcante a quantidade de textos novos, possibilitando a profissionalização do escritor, fica claro também o tipo de profissionalização facultada: a que adere à produção de obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando a pesquisa renovadora. O resultado levou ao menor reconhecimento artístico e à maior marginalização da literatura infantil, se comparada aos demais gêneros existentes.

(LAJOLO E ZILBERMAN, 1987, p.87)

As autoras, com a citação acima, assumem uma postura crítica ao relatar-nos que a quantidade de obras disponíveis ao público infantil, após o período de consolidação (década de 1930), não implica em qualidade, e que, neste momento ainda há muito para se conquistar.

Nas narrativas do período, a aventura é o tema recorrente, como exemplifica a obra *As aventuras de Xisto*, de Lúcia Machado de Almeida, cujo tema é a viagem ao passado, diferentemente das publicações de outro escritor do momento Jerônimo Monteiro, o qual recorria frequentemente ao tema de viagem ao futuro. Além disso, “É nessa época (anos de 1930/40) que, a nível de grande público, se vulgarizam, entre nós, as coleções das grandes novelas de aventuras da literatura europeia ou norte-americana; e de traduções de romances românticos franceses, para o público feminino.” (COELHO, 1991, p. 245)

No cenário político, no início dos anos de 1940, de acordo com Lajolo e Zilberman (1987, p. 89) houve um alinhamento governamental à política norte-americana, “quando Getúlio hospedara Franklin Delano Roosevelt, que viajara ao Brasil em busca de apoio à ação dos Estados Unidos contra as forças do Eixo (formado pela aliança entre a Alemanha, a Itália e o Japão)” .

Nesta mesma década, o Brasil passou de um regime autoritário de ditadura sob a era Vargas à eleição do presidente General Eurico Gaspar Dutra e

O alinhamento converteu-se em dependência, uma vez que o Brasil transformou-se em mercado preferencial da indústria norte-americana, fornecedora tanto de eletrodomésticos e automóveis, como de produtos culturais, que circulam através dos meios de comunicação de massa.

(LAJOLO; ZILBERMAM, 1987, p. 89)

Portanto, a partir de 1945, houve uma expansão no consumo. Alfredo Bosi (2004, p. 8), crítico e historiador literário, também faz alusão, em sua obra, sobre o tema: “Sem esquecer a presença norte-americana, que vem representando, desde a Segunda Guerra Mundial, uma fonte privilegiada no mercado de bens simbólicos.”

Entre os produtos culturais, as revistas em quadrinhos americanas conquistaram seu público e foram objeto de discussão, pois a leitura de um novo gênero causa instabilidade no consenso pedagógico de leituras apropriadas às crianças:

lideradas [revistas em quadrinhos americanas] por *O Pato Donald*, que a Editora Abril publica a partir de 1950. Desde o final da segunda guerra, elas acompanham a invasão de produtos industriais que os Estados Unidos enviam para o sul, convertendo-se no cotidiano das crianças urbanas e na encarnação do demônio para pais e professores habituados a leituras mais tradicionais.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 93)

Rebateram [Jayme Cortez Martins, Syllas Roberg, Miguel Pentead, Reinaldo de Oliveira e Álvaro Moya] as restrições que se faziam então à dita má influência dos quadrinhos nas crianças. Nesse período, escreveram artigos para os jornais e revistas, promoveram debates sobre o assunto no rádio e na TV. Lutaram contra professores, editores, críticos de arte, pais e autoridades civis, militares e eclesiais. Sòzinhos, lutaram pela nacionalização dos quadrinhos.

(MOYA; OLIVEIRA, 1977, p. 232- 233)

A instabilidade no consenso pedagógico, causada pelo sucesso das revistas americanas em quadrinhos, provocou uma série de reações acaloradas entre os defensores contra pais, professores, editores, críticos de arte, militares, os quais compunham o outro lado, aqueles que acreditavam no aspecto prejudicial da leitura do gênero para a formação das crianças. Segundo Moya e Oliveira (1977, p. 231-234), o Brasil foi pioneiro e organizou a 1ª Exposição Internacional da História em Quadrinhos, em 1951. Os organizadores foram pessoas que lutaram pela nacionalização dos quadrinhos e fundaram a Associação Paulista de Desenhistas. Cinco anos depois a Secretaria da Educação e Cultura de São Paulo elaborou uma comissão para avaliar as

obras infantis e juvenis e indicar quais poderiam compor o acervo de bibliotecas e parques de São Paulo:

O parecer da Comissão concluiu que a “preguiça da leitura” era devida à “generalização das histórias em quadrinhos”, consideradas um perigo para nossa “civilização multissecular da escrita”. Neste sentido, propôs que fosse “severamente proibido o ingresso de revistas desenhadas em quadrinhos, em virtude de seu caráter marcadamente antipedagógico, nos Parques Infantis e Bibliotecas do Município”. Exceção às revistas nacionais: *O Tico-Tico*, *Tiquinho*, *Nosso Amiguinho*, *Cirandinha*, *Pinguinho*, *Sesinho*, *Vida Infantil* e *O Crisol*. Ao mesmo tempo, o Parecer recomenda publicações instrutivas como *Seleções de História do Brasil*, *Trópico*, etc.

(COELHO, 1991, p. 251-252, *apud* D’ÁVILA, 1964, p.88-89)

Entre estas revistas nacionais infantis destacam-se *O Tico-Tico*, *Tiquinho*, *Cirandinha* e *Pinguinho* por pertencerem a uma mesma editora denominada *O Malho*¹⁷, cujo jornalista Luís Bartolomeu de Sousa e Silva é o fundador. De um modo geral, estas publicações nacionais objetivavam mais a transmissão de uma dada moral, do que propriamente o caráter pedagógico, lúdico e formador de leitores:

Os quadrinhos durante os anos 1950 e 1960 consolidam-se enquanto produto cultural lucrativo, mas continuavam envolvidos em peijas e perseguições ideológicas. Observamos o engajamento em torno da defesa do quadrinho nacional e de sua moralização como uma resposta às duas espécies de publicações que muitos roteiristas e quadrinhistas consideravam perigosas: as publicações estrangeiras que minavam a concorrência com seu baixo custo; e as HQ de terror e violência que, se por um lado chamavam a atenção de uma fatia significativa do mercado, por outro alimentavam a ira de grupos conservadores.¹⁸

(GOMES, 2008, p.11)

O aparente e tão anunciado desinteresse pela leitura dos anos 50 pode estar associado às mudanças sociais geradas pelos meios de comunicação de massa e sua decorrente expansão - não podemos nos esquecer que a televisão surge no Brasil nesta

¹⁷ A revista *Sesinho* é atribuída à editora Sesi, *Nosso Amiguinho* ao nome de outra editora intitulada M. Malty, *Crisol*, à editora Homero Mazarem Brum e *Vida infantil* à editora Vida Doméstica. Informações encontradas no artigo intitulado “Saneamento” da literatura infanto-juvenil: o esforço do CPOE e da revista do ensino (RS). Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/19692/13784>> Acesso em 20 de maio de 2017. E na página <<http://www.guiadosquadrinhos.com/capas/vida-infantil/vi264100>>. Acesso em 20 de maio de 2017.

¹⁸ No trecho da citação o autor faz a seguinte informação em nota de rodapé sobre os lucros das editoras: *Em 1960, foram vendidos em torno de 150 títulos diferentes, distribuídos por editoras como Ebal, RGE, O Cruzeiro, Abril e La Selva, com 15 milhões de HQ's vendidas por mês – 180 milhões por ano* (JÚNIOR, Gonçalo. p. 324).

época – e não devido à leitura de HQ. É importante destacar que “No geral, a produção para crianças já não se destina especificamente às leituras nas escolas, - a literatura divulga-se também como entretenimento.” (COELHO, 1991, p. 250), o que gera, sobretudo na escola, discursos e reações de preocupação com o novo na formação das crianças, como os que vimos acima.

Diante de tais preocupações surgem as adaptações em quadrinhos de histórias clássicas, é o caso da “*chamada Edição Maravilhosa*”¹⁹, *uma coleção só de clássicos da literatura adaptados para a linguagem dos quadrinhos*” (FEIJÓ, 2010, p. 143). O recurso editorial que envolve a junção do gênero HQ com uma história consagrada pela crítica literária, e portanto, considerada adequada para a formação leitora das crianças; é bastante oportuno e visa conseguir adesão de profissionais ligados à educação que até o momento eram contra a inserção dos HQs no mercado editorial, contra sua leitura e mais ainda a sua utilização na escola.

Defendida ou odiada, a História em Quadrinhos cresce em público e publicações desde aquele momento e é apreciada pelas crianças até hoje. Os discursos que se opuseram ao gênero frequentemente são rememorados no século XXI, e as discussões sobre a função das HQs na aprendizagem, embora já aceitas pela comunidade escolar, fazem parte de uma realidade frequente em nossa sociedade, as quais refletem uma inacabada discordância sobre as representações de leitura presentes nestas obras.

O Brasil das décadas de 1940 a 1960 é um país predominantemente rural, e a conseqüente urbanização ocorrerá em período posterior, quando “A expansão industrial do país, como é sabido, foi intensa, e seu ritmo foi ainda maior na periferia do que no Estado de São Paulo.” (CANO, 1989, p. 73).

Diante deste fato, a adoção e identificação com o cenário rural prevalece nas obras do segundo período, personagens de lavradores bem-sucedidos povoam as histórias, adota-se ainda uma perspectiva de saudosismos relacionado ao campo – quando a cidade ocupa o cenário – e os efeitos terapêuticos de uma vida ligada à natureza são recorrentes. Várias são as obras em que tais características aparecem, citaremos um exemplo de Lajolo e Zilberman (1987, p. 99):

¹⁹ É possível consultar a capas e títulos das 200 obras que compõem a primeira edição no site: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/capas/edicao-maravilhosa-1-serie/ed001100>>. Acesso em 28 de março de 2017. Entre elas o título de *Dom Quixote* ocupa o número 173. O primeiro número é impresso em julho de 1948 e o último em dezembro de 1962. Sobre as histórias dos quadrinhos no Brasil cf. a obra: JÚNIOR, Gonçalo. *A Guerra dos Gibis: formação do mercado editorial brasileiro e a censura nos quadrinhos, 1933-1964*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Na fazenda do Ipê Amarelo, de Ivan Engler de Almeida, expressa literalmente esse tema [restabelecimento da saúde tendo o campo como cenário]. Paulinho, cujo pai é um grande industrial, é vítima da poluição da metrópole paulista e da falta de espaços para brincar. O resultado é a fraqueza física, curável, segundo o médico, por um novo contato com a natureza. O pai do menino não perde tempo, já que a solução está ao alcance de suas finanças:

*O que temos a fazer é comprar uma fazenda. A gente vive nesta labuta diária, no meio deste movimento de veículos, desta aglomeração de gente e se esquece das maravilhas da Natureza.*²⁰

Aos poucos, ainda segundo Lajolo e Zilberman, o cenário do campo vai se transformando da imagem do lavrador bem-sucedido e do lugar da atividade agrícola em um ambiente de lazer e peripécias vividas pelas crianças, “a modificação é relevante, pois faz com que as narrativas ou adotem uma perspectiva nostálgica, ou convertam o cenário rural em pano de fundo para roteiros de aventuras.” (1987, p.101)

Além do lavrador outras duas personagens são importantes na caracterização do período: a figura do bandeirante – com seu heroísmo e desbravamento do território brasileiro – e, o índio, o qual é colocado em uma posição de mau, ou de tolerado. Surgem então, a partir dos anos 40 obras que trazem a Amazônia como cenário. Jêronimo Monteiro é o autor que mais se destaca neste segmento:

Essas obras de Jerônimo Monteiro atualizaram o tom épico da ficção bandeirante. Mas a modernização não se deve apenas à transposição do assunto para o presente, e sim à realização dos objetivos de um gênero, o de aventuras, sem o caráter promocional que o vincula a programas específicos de um momento histórico e impede sua circulação na atualidade de qualquer leitor.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 110)

Embora o autor optasse por priorizar cenários nacionais em suas obras, é preciso considerar também que em alguns livros tais cenários poderiam ser mais explorados:

Veja-se, por exemplo, que a eleição da Amazônia como espaço de aventura não resiste por muito tempo à sanha aventureira das personagens: a Amazônia constitui apenas uma escala na viagem; os exploradores ultrapassam suas fronteiras rumo à região desconhecida das civilizações passadas e aí a Amazônia se descaracteriza, como se descaracteriza seu elemento nativo

(RENSI, 1988, p. 88)

²⁰ Este último parágrafo, referenciado pelas autoras, é uma citação da obra: Almeida, Ivan Engler de. *Na fazenda do Ipê Amarelo*. São Paulo, Ed. Do Brasil, 1979.p.13

Além das histórias de aventuras, *a infantilização da criança* é um recurso que foi adotado e bem-sucedido, sobretudo, se considerarmos que até hoje a focalização em personagens que sejam crianças assim como bichos e bonecos animados é recorrente:

Inspirados no conto de fadas e na fábula, as personagens que tomam a forma animal aparecem em textos comprometidos com a veiculação de valores do mundo adulto e com a conseqüente puerilização da criança.

(LAJOLO; ZILBERMAN 1987, p. 113)

Personagem das mais importantes no domínio da Literatura, os animais continuam sendo uma fonte de sugestões para a invenção das estórias atraentes para crianças ou adultos. Contemporaneamente, sua presença nas fábulas está sendo reinventada... muitas expectativas lograram êxito, outras ficaram aquém das intenções. O que é normal. Entretanto, o campo continua aberto. Vivemos novamente em tempos propícios às fábulas...

(COELHO, 1997, p. 149)

Para finalizar, destacaremos ainda outro aspecto, que segundo Nelly Novaes Coelho (1991, p. 252-254) foi a grande novidade deste período: a formação de um movimento no teatro infantil que proporcionou atividades teatrais no âmbito da televisão mas também a montagem de espetáculos fora dela e, principalmente deu início à criação de textos dramáticos.

Como vimos, muitas foram as mudanças vivenciadas pela literatura infantil no período que compreende os anos de 1940 a 1960, reflexo de uma produção em expansão que resulta da era industrial, promovendo assim o surgimento do novo gênero, as histórias em quadrinhos, a predominância das histórias de aventuras e o movimento em prol das peças teatrais infantis. Além disso, observa-se a emergência de visões pedagógicas específicas representadas nestas obras resultantes do contexto social e histórico do Brasil destas duas décadas.

1.2.4 O quarto período (1960- 1970)

A partir dos anos 60, segundo Lajolo e Zilberman (1987, p. 123), temos a criação no Brasil de várias instituições e programas voltados para o incentivo da leitura:

É por essa época que nascem instituições como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1973), as várias Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada em São Paulo, em 1979.

Tais programas contribuem para a expansão e reconhecimento deste setor do mercado editorial que já havia se consolidado conforme vimos nos subitens acima. Além disso, ainda segundo as autoras “Ao longo dos anos 70, o Instituto Nacional do Livro (fundado em 1937) começa a co-editar, através de convênios, expressivo número de obras infantis e juvenis” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 124). Esse investimento por parte do Estado representou uma inovação na veiculação e:

Outra forma de adequação a esse mercado ávido porém desabitado da leitura foi a inclusão, em livros dirigidos à escola, de instruções e sugestões didáticas: fichas de leitura, questionários, roteiros de compreensão de texto marcam o destino escolar de grande parte dos livros infanto-juvenis a partir de então lançados, quando também se tornam comuns as visitas de autores a escolas, onde discutem sua obra com os alunos.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 124)

Da citação acima é possível depreender que neste período os elementos paratextuais tiveram sua importância e que tal fato irá iniciar uma prática que atualmente é muito utilizada no mercado editorial no que se refere à produção de obras (e adaptações) que visam atender uma demanda escolar. Galvão e Batista (s.d.), em um ensaio sobre a leitura na escola primária brasileira, nos relatam sobre a modernização que a escola “sofria” neste período tanto no que se refere aos livros didáticos como os de literatura que *se escolariza*:

A partir da década de 70, é incontável o número de séries de leitura que surgem. [...]. Os novos livros trazem, cada vez mais, cadernos de exercício e manuais do professor. No passado, traziam, no geral, uma ou duas folhas de instrução aos professores. Em anos mais recentes, principalmente para as séries iniciais, os manuais do professor estão cada vez mais extensos. É nessa época que a literatura infantil “invade” as escolas. Com uma produção cada vez maior e diversificada, as obras destinadas aos leitores e leitoras infantis passam a fazer parte, ao lado dos livros de leitura, das atividades de leitura escolar: a literatura infantil se escolariza.

Ainda em relação ao período é preciso destacar quatro características recorrentes na literatura infantil e juvenil. Primeiramente, é preciso destacar o cenário urbano (em contraposição ao período anterior) que agora passa a abordar os problemas sociais.

A crítica mais radical da sociedade brasileira contemporânea, tematizada principalmente através da miséria e do sofrimento infantil, vai desde então se encorpando progressivamente. E se exprime numa apresentação realista do contexto social, a partir de 1977, com *Pivete*, de Henry Correia de Araújo, muito embora antes e depois dessa obra vários livros aludam à marginalização e pobreza: *A transa amazônica* (1973), de Odette de Barros Mott; *Lando das ruas* (1975), de Carlos de Marigny; *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga Nunes;

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 126)

Emerge então uma literatura infantil que deixa de ser tão “infantilizada” (em relação ao período anterior) e passa agora a ser mais crítica de modo a despertar nos leitores a criticidade sobre a realidade. Nelly Novaes Coelho (1991, p. 265) trata esta mesma questão como uma tendência do período como uma forma de “Preparar psicologicamente os pequenos leitores para enfrentarem sem ilusões, mais tarde ou mais cedo, as dores e sofrimentos da vida.”

Ainda de acordo com as autoras Lajolo e Zilberman (1987, p. 127), além de apontar os problemas sociais, a literatura infantil e juvenil do período vive um florescimento dos gêneros de ficção científica e mistério policial devido à industrialização da produção cultural brasileira afetando, assim, o modo de produção do livro infantil: “Nessa linha, muitos dos livros integrantes de coleções são histórias de ficção científica ou novelas policiais, como por exemplo *O gênio do crime*, de João Carlos Marinho, ou *A vaca voadora*, de Edy Lima.”

Além dessas características, destaca-se o espaço conquistado pela poesia, não apenas quantitativamente, mas pela qualidade de autores e produções que se dedicam ao gênero e, também pela ilustração. Conforme Turchi (2008, s.p.):

²¹ Disponível em: < <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio21.html>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2017.

Há um aprofundamento estético no texto literário, seja na construção da voz narrativa que procura estabelecer pontes entre a perspectiva do adulto e a da criança; manifesta-se também nas obras um apelo à imaginação e um incentivo à construção de um leitor crítico. A poesia infantil também se insere neste cenário, ganhando, depois de Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Sidônio Muralha; Vinícius de Moraes, dimensões significativas, com o aparecimento de vários poetas e obras, seja na forma do poema, da prosa poética, ou da narrativa em versos, muitas vezes em ritmos populares como o cordel.

Para a autora, nesse quadro da produção literária para crianças e jovens no Brasil é preciso reconhecer que

até a década de 70, fora a obra original, consistente e ainda atual de Monteiro Lobato, não se pode falar de literatura infantil e juvenil brasileira como sistema de obras e conjunto de autores com uma produção estética regular destinada a crianças e jovens.

(TURCHI, 2008, s.p)

Diante do exposto é perceptível a importância deste período no que se refere ao crescimento e amadurecimento da literatura para jovens e crianças no Brasil assim como sua contribuição para a formação de jovens e crianças mais críticas e conscientes dos problemas sociais vivenciados. Sem deixar de contemplar, é claro, a discussão e a segmentação mais consequente das figuras da criança e do jovem, como pertencentes a faixas etárias distintas e demandas específicas. A imaginação (aspecto que também se identifica nos textos principalmente nos gêneros de ficção científica e casos policiais) é uma das características mais exploradas, assim como a criticidade, nas obras que se destinam mais especificamente ao público juvenil, aspecto este que acaba por refletir, de forma menos acentuada, nas obras infantis.

1.2.5 O quinto período (1980 – atualmente)

Tendo em vista o cenário atual em que a globalização e o ritmo acelerado do mercado editorial fazem parte do cotidiano brasileiro²², vivenciamos um período em que

²² Segundo pesquisa realizada pelo SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livros) em 2015 foram produzidos 12.499.466 livros de literatura infantil e 11.277.437 de juvenil; em 2016, o número de livros de literatura infantil sobe para 16.621.398 e a de juvenil cai um pouco 10.201.932 mas mantém os 2% entre outros temas (gêneros). Disponível em: <http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2017/08/Apresenta%C3%A7%C3%A3o-Pesquisa-Produ%C3%A7%C3%A3o-e-Vendas_2016_1.pdf> Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

há uma grande variedade de gêneros de obras destinadas ao público infantil e juvenil. Segundo Turchi (2008):

No panorama atual, um levantamento da produção literária para crianças aponta para uma retomada dos clássicos universais, dos clássicos brasileiros, dos contos de fadas, de histórias exemplares, de narrativas das mitologias grega, africana, indígena, entre outras. Além da publicação em nova edição, bem cuidada, com os avanços dos recursos disponíveis nas artes gráficas, há também a revisitação dessas antigas histórias numa direção da paródia ou da desconstrução pelo humor ou pela crítica dos valores ou paradigmas sociais. Essas formas e temas literários revitalizados trazem como marca estética a presença de dados da contemporaneidade na caracterização do tempo, do espaço e dos conflitos.

(TURCHI, 2008, s.p.)

Na citação, Turchi (2008) indica a retomada de clássicos universais, as adaptações infantis e juvenis fazem parte deste aspecto e vem ganhando espaço no mercado editorial enquanto prática recorrente. Em um levantamento bibliográfico, realizado por Carvalho (2006) sobre tal situação, uma amostra com 899 publicações entre 1882 e 2007 foram encontradas, o que evidencia a recorrência deste gênero no nicho mercadológico de livros destinados ao público infantil e juvenil. Pressupõe-se também com tais dados que essas publicações estão chegando até as crianças ou jovens de alguma forma, seja por meio do ambiente escolar (que adquire adaptações para compor seus acervos) ou por um modo mais direto, como a aquisição em livrarias e sebos.

Em um de seus trabalhos mais recentes, *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*, Lajolo e Zilberman (2017) pretendem refletir sobre a literatura brasileira infantil e juvenil dos últimos 30 anos e, para tanto, publicam este livro que é uma espécie de continuação da obra de 1984 (que teve uma segunda edição em 1987). Nele, as autoras também discorrem de certa forma sobre a retomada de outras histórias (livros de histórias sobre histórias) e destacam: “Dois são os traços mais evidentes do empenho em propor desafios a seus destinatários: o recurso da intertextualidade e o apelo à metalinguagem, traços que também se manifestam na melhor literatura contemporânea não infantil.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 80).

Um dos exemplos citados para justificar tais traços se relaciona com a obra de Pedro Bandeira, *O fantástico mistério de feiurinha* (1986) que vai além da simples transferência de personagens para um outro cenário, “as personagens incorporam traços

caricatos, que recontam e reescrevem suas histórias originais.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 81). E se acrescenta:

Sintonizada com a modernidade, a história de Feurinha ensina que hoje não basta contar e ouvir histórias. É preciso escrevê-las, o que começa envolvendo, por exemplo, problemas de autoria, tema de ponta nos estudos literários. Quem será, no enredo, o autor da história de Feurinha: o escritor que a redige ou Jerusa que a narra? Esse tópico, na trama do texto, traz para o livro um assunto que cintila constantemente na melhor literatura contemporânea.²³

(LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 81)

Ainda há outras características, segundo as autoras, que se refletem em tendências mais atuais na literatura infantil e juvenil. Apenas mencionaremos três: uma nova forma de indianismo - “o protagonista deste novo indianismo constitui-se sujeito e narrador de sua própria história. A conquista dessa condição leva-o a assinar livros com sua identidade indígena, expressa em um sobrenome.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 89). A *fantasy fiction*, termo recentemente empregado para indicar produções literárias e não literárias da última década, segundo as autoras, não é um gênero fácil de definir. Contudo, uma possível definição menciona as características apresentadas no enredo: “produções povoadas por seres sobrenaturais, deuses e heróis imortais, detentores de poderes mágicos, capazes de fundar universos e de transitar com relativa facilidade entre o mundo dos vivos e dos mortos.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 118). Conforme relatado em período anterior, o papel de destaque ocupado pelas ilustrações também se configura como uma tendência das literaturas contemporâneas infantil e juvenil.

²³ A respeito do tema da autoria, esboçamos algumas reflexões baseadas na análise das capas das adaptações infantis e juvenis de *Dom Quixote* no próximo capítulo desta dissertação intitulado *Aspectos da autoria nas adaptações: da atribuição dos nomes e da multiplicação das funções autorais*.

Capítulo 2 - Aspectos da autoria nas adaptações: da atribuição dos nomes e da multiplicação das funções autorais

Considerando que vários procedimentos editoriais característicos do processo de adaptação implicam, entre outras técnicas, alterações tais como recortes que afetam a extensão do texto, adequações em recursos linguísticos que alteram o estilo inicial e, ainda, a transposição de gênero que atua, entre outros, sobre seu estatuto social e sua forma de circulação, e que estes aspectos correspondem às propriedades a partir das quais se relaciona uma obra ao seu autor, torna-se, portanto, incontornável a reflexão sobre a questão da autoria. Aliás, grande parte das críticas à adaptação tanto em âmbito acadêmico, por professores e profissionais envolvidos na área da educação, como em âmbito mais geral, por comentadores, críticos, jornalistas ou cronistas na mídia, são relativamente frequentes²⁴.

Sendo polêmica e complexa essa discussão, nos propomos neste capítulo empreender uma breve reflexão sobre os conceitos de ‘autoria’ e de ‘obra’ embasados especialmente em Foucault (2009) e Chartier (2012), de modo a fundamentarmos nossa análise sobre as formas de visibilidade dadas aos nomes de autores e de adaptadores presentes nas capas das obras que compõem o nosso *corpus*.

Assim, buscaremos descrever as formas de visibilidade atribuídas aos produtores dessas obras, ou seja, ao autor, ao adaptador e ao ilustrador na produção dessas versões adaptadas, analisando desde as formas de indicação dessas funções (*função autor* e *função adaptador*) na capa, na contracapa e nos créditos, bem como nas variações de diferentes tipos e graus manifestas com maior ou menor liberdade (inserção de imagens, bibliografia e biografia do autor, atividades de compreensão do enredo, etc.) nesse processo de adaptação de um clássico.

2.1 A função autor e a constituição dos clássicos

O interesse pelo conceito de autor e obra tem sido discutido há muito tempo, tanto pela Crítica Literária como pela Análise do Discurso. Em 1969, Michel Foucault

²⁴ Exemplos dessa discussão na mídia podem ser encontrados nos seguintes sites: <<http://homoliteratus.com/proseando-adaptacao-de-classicos-louvavel-ou-condenavel/>>, <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1725107-adaptacoes-de-classicos-para-hq-respeitam-demais-original.shtml>>, <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/de-machado-de-assis-ashakespearequando-a-adaptacao-diminui-obras-classicas/>>. Acesso em: 05 de junho de 2017.

proferiu uma conferência intitulada “O que é um autor?” que se tornou muito conhecida e foi publicada em duas versões (a primeira em 1969, e a segunda em 1979 nos Estados Unidos), ambas reeditadas. Nela Foucault (2009, p. 267) expõe uma análise da relação do texto com o autor, em tal relação o filósofo propõe uma reflexão sobre a *função autor* em relação aos discursos que circulam nas sociedades:

Eu os resumirei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.

(FOUCAULT, 2009, p.279-280)

Para Foucault (2009) a *função autor* em sua complexidade resulta de sua relação com os discursos: “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 2009, p.274)

No que concerne ao surgimento da propriedade literária, ou seja, sobre a história do *copyright*, ambos autores possuem alguns pontos divergentes. Depois de explicar o que supostamente seria a *função autor*, Foucault (2009) estabelece um esboço de análise de suas características. Uma delas, envolve a noção de punição. O filósofo chama-nos a atenção para o fato de que a apropriação penal é uma coisa secundária, pois o texto não era considerado um bem, uma propriedade como é hoje, mas sim um ato ou um gesto. Com a instauração de um regime da propriedade literária, que para ele ocorre no fim do século XVIII e no início do XIX, ocorre também a possibilidade de transgressão, ou seja, ocorre uma mudança significativa neste regime de propriedade em uma dada sociedade.

Trinta anos depois da conferência de Foucault, em 2000, Roger Chartier, propõe-se a revisitar esta obra e:

reconsiderar a trajetória empreendida por Foucault a partir de uma outra hipótese: aquela que entende a construção da “função autor” como a progressiva atribuição a algumas obras em língua vulgar de características há muito tempo reservadas somente às obras das *auctoritates*.

(CHARTIER, 2012, p. 21)

Curcino (2012), nos diz que o historiador, Roger Chartier, compartilha de um mesmo princípio com o filósofo: *a função autor* não é nem universal, nem atemporal. No entanto, em oposição ao que afirmava Foucault (2009) a respeito da data referente à atribuição da emergência da *função autor* (final do século XVIII):

Chartier advoga que a emergência da propriedade literária deve ser remontada ao começo, e não no fim, deste mesmo século, assim como deve ser atribuída mais à proteção de um direito já existente e consolidado desde o século XVI, comum ao Antigo Regime, do que à conquista de um novo, oriundo da Revolução de 1789.

(CURCINO, 2012, p. 13)

Dada sua condição histórica, a autoria, tal como a conhecemos hoje, se consolidou de tal modo que a atribuímos retrospectivamente mesmo a textos que não foram concebidos sob a égide de um nome próprio. A impressão de universalidade e de que sempre ocorreu do modo como concebemos hoje a relação de autoria (o fato de um texto ter um e único autor, dessa autoria ser registrada sob a forma de um nome próprio, que por sua vez garante o ‘direito’ sobre um texto), é resultado, na verdade, do funcionamento de certos discursos, em nossa sociedade.

Sua força se manifesta na ocorrência de que, para certas categorias de textos, se torna, para nós, impensável não marcá-los com um nome, com um nome que exerça aí a *função autor*. Essa força se estende também a outros papéis, como o do adaptador ou ilustrador que também têm seus nomes, por extensão, registrados nos textos mais contemporâneos, não sem que haja entre eles hierarquias.

Nomes como Ana Maria Machado, Monteiro Lobato, Lygia Bojunga Nunes, Ruth Rocha, são rapidamente reconhecidos por nós em um nicho editorial específico, o da literatura infantil e juvenil, como autores. Esse reconhecimento relaciona-se ao modo como se exerce hoje essa *função autor*, que resulta da mobilização de muitos discursos, de sua circulação e de uma série de operações responsáveis por atribuir a certos textos e a certos nomes próprios o estatuto de textos de autor. Esses nomes consagrados, renomados, premiados, reconhecidos, lidos por um público específico, o público infantil e juvenil, foram alçados a essa condição graças a uma série de procedimentos, sujeitos e instituições que fazem a triagem e o escalonamento simbólico do qual advém seu valor sociocultural.

No livro *Cultura Letrada*, Márcia Abreu (2006), em um capítulo intitulado “*Infelizmente não podemos publicar sua obra*” – o nome do autor e o juízo estético, dá-nos um exemplo bastante claro sobre o modo como a *função autor* está relacionada às instituições. As quais, embora afirmem um juízo estético cujo critério seja unicamente ou principalmente o reconhecimento de textos e autores, na prática não se pautam, em suas avaliações, exclusivamente em algo que pudesse ser tratado de forma tangível ou evidente como a qualidade literária.

Em 1999, a *Folha de S.Paulo* fez uma “pegadinha” com as editoras Companhia das Letras, Objetiva, Rocco, Record, L&PM e Ediouro, oferecendo para publicação o pouco conhecido livro *Casa Velha*, de Machado de Assis. A “pegadinha” consistia em não dizer para ninguém que era um livro de Machado de Assis: os supostos originais, digitados e impressos em impressora comum, foram encadernados numa papelaria de esquina e enviados sem título sob um falso nome de autor. Para correspondência, era indicado um endereço eletrônico criado especialmente para esse fim. Seis meses depois de recebê-lo, três editoras nem sequer haviam dado alguma resposta, enquanto outras três entraram em contato com o fictício autor, dizendo que não tinham interesse na publicação.

(ABREU, 2006, p.45-46)

A realização dessa ‘pegadinha’, a repercussão por ela alcançada, a obviedade pressuposta por quem a elaborou de que um texto apresenta uma qualidade sensível, perceptível segundo um critério hipoteticamente universal que garantiria seu reconhecimento por parte de bons leitores, nos revela a força de certos discursos e a estabilidade da *função autor*. A negação ou a negligência com um texto de Machado de Assis seria, para os formuladores da ‘pegadinha’, uma prova incontestada de que os leitores, mesmo os profissionais que atuam nas editoras, leem mal, não sabem ler, não dispõem de cultura suficiente para reconhecer a qualidade de um texto como a de um clássico machadiano.

O que interessa para a autora é demonstrar que a força desse nome de autor não se encontra, como se pode pensar, apenas em uma qualidade específica, intrínseca e prontamente identificável do texto, mas também em uma série de aspectos que não tem relação necessária e imediata com o texto em si, e que desempenham um papel fundamental em sua circulação e consagração. Ela também contextualiza e explica as razões justificáveis da recusa desse texto pelas editoras, tais como a pertinência para um segmento do público (argumento mais frequentemente invocado para a justificativa das negativas). Se as editoras soubessem que estavam lidando com uma obra pouco

conhecida de Machado, a resposta poderia ser diferente, já que ele é considerado um dos maiores escritores do Brasil. Dessa forma, quando se diz que uma obra foi escrita por Machado de Assis, a *função autor* articula vários discursos positivos de recepção do texto, mesmo antes de lê-lo, isto porque ler Machado implica em ler um clássico.

Os clássicos vêm sendo objeto de discussão há um bom tempo na Literatura. Ítalo Calvino (1993), em seu famoso livro, *Por que ler os clássicos*, lista uma série de elementos a fim de uma definição/defesa de certas obras em relação a outras:

1. Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca “Estou lendo...”.
[...]
2. Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de tê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los.
[...]
3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.
[...]
6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.
[...]
7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).
[...]
8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe.

(CALVINO, 1993, p. 9-12)

Já na primeira definição, Calvino (1993) chama-nos a atenção para o fato de que estamos sempre relendo um clássico e nunca lendo, pois estes textos, se bem compreendidos, passam a ser necessariamente admirados, além de sempre oferecerem margem a interpretações outras que dependem de maior ou menor maturidade de quem o lê e por isso merecem sempre ser relidos. A sétima definição, se articula a essa, quando reconhece que a consagração de um clássico passa necessariamente pela série de discursos a seu respeito, de diferentes ordens e origens, e que regulam assim sua distinção em relação a outros textos e autores, que institucionalizam sua leitura, crítica e ensino, garantindo assim sua duração na história.

Alfredo Bosi, premiado crítico e historiador de literatura, em uma entrevista concedida a estudantes de pós-graduação da UFRJ nos diz:

• **O que faz com que determinados autores sejam relidos? O que faz com que eles permaneçam mais fortemente até hoje?**
AB - Há uma primeira constatação: o que são os autores clássicos? Aqueles que resistem ao tempo? Nós só podemos responder isso post factum. Isto é, depois que todos esses autores escreveram e que, por assim dizer, emergiram, então nós os consideramos clássicos e os integramos ao cânone, conceito hoje tão maltratado e tão negado, às vezes. O que é o cânone, no fundo? É este elenco de autores que sobreviveram ao tempo, continuaram sendo lidos, estudados. A pergunta é: por que eles sobreviveram? Por que eles são clássicos? É uma pergunta que está embutida na sua questão. Eles são clássicos provavelmente porque dizem coisas diferentes a cada geração, a cada época, então se fazem leituras diferentes, eles permitem leituras diferentes. A diferença inicial (pode não ser a única), de base, entre um autor clássico e um autor, digamos, menor, não-canônico, que não entra na história literária, é que os autores que foram considerados clássicos sempre foram aqueles que puderam ser lidos de maneira diferente por cada uma das novas gerações.²⁵

A complexidade da *função autor*, levantada por Foucault (2009), torna-se notória na citação acima. Para que uma obra seja considerada um clássico, tal função resulta da mobilização de certos discursos, de seu potencial de circulação e de duração ao longo de um tempo, de uma geração, de uma época, graças às formas de institucionalização e promoção literária diversas. Uma vez consagrado, o nome do autor passará a funcionar de forma distinta àquela dos nomes próprios. Sob seu nome se buscará constituir uma regularidade em sua obra, se buscará traços distintos que confluem para uma coerência de tudo o que escreveu, se constituirão acervos com textos de diferentes origens que podem figurar ou não sob o rótulo desse nome de autor, e em função disso será lido, relido, indicado, citado, comentado, recomendado e comemorado ao longo do tempo. Nisso a escola, a universidade, a crítica literária, a mídia, e também as adaptações assumem um papel fundamental como instituições responsáveis por sua circulação, pela produção de seu valor e por sua hierarquização.

2.2 Primeira impressão do clássico: a visibilidade dada ao nome do autor e do adaptador nas capas das adaptações do *D. Quixote de La Mancha*

²⁵ Disponível em <<http://www.vermelho.org.br/rdemo/noticia/180100-11>>. Acesso em 13 de dezembro de 2016.

A importância cultural, social ou individual da leitura de um clássico e de seu conhecimento corresponde a um consenso e por isso se torna evidente para todos nós. Esse consenso e seu valor na sociedade depende de instituições que o produzam e reproduzam. A escola é uma dessas instituições que desempenha função fundamental na promoção e mediação do valor histórico e cultural de monumentos constituídos no passado e que se perpetuam por meio dessa relação de transmissão de um saber validado, não necessariamente contemporâneo ao público a que se dirige, mas que é considerado essencial na formação das novas gerações. Essa é uma das razões pelas quais na escola, hoje, ainda que de forma precária e equivocada por vezes, as obras clássicas e os autores canônicos representam um dos conteúdos ou compromissos formativos que o ensino deve zelar e garantir. Considerando que muitas das obras que são consideradas clássicas foram escritas em séculos passados e cuja leitura sem mediação competente pode oferecer uma série de dificuldades de ordem linguística, histórica e cultural, responsáveis por problemas de incompreensão de seu valor e de interpretação adequada do texto, são várias e diferentes as formas buscadas para a mediação e produção de interesse e gosto pela leitura dessas obras em contexto intra ou extraescolar.

Entre o compromisso de atuar como instituição responsável pela difusão de clássicos e as dificuldades de mediação de diferentes razões que a escola enfrenta (tais como o acesso efetivo às obras, distribuição do tempo na grade escolar e no currículo, formação e condições de trabalho precarizadas de professores, heterogeneidade de formação dos alunos, etc.), encontra-se ainda como desafio a adequação das práticas em função do predomínio contemporâneo de discursos sobre a leitura segundo os quais se deve ensinar de modo a privilegiar o prazer e o gosto para a devida formação do hábito de leitura. Esses fatores, ainda que isso possa ser visto em sua dimensão paradoxal, influenciaram o modo como sistematicamente se alterou a concepção da prática de adaptação dos textos e dos textos adaptados que dela resultam, assim como a progressiva incorporação das adaptações como objeto de leitura em âmbito escolar.

No processo de validação dos clássicos, o nome do autor figura, na contemporaneidade, como elemento essencial do reconhecimento do valor de um texto, a quem se atribui as especificidades e qualidades de escrita, a fonte segundo a qual uma série de escolhas de escrita podem ser explicadas e justificadas como fazendo parte de um estilo pessoal, de uma história individual, de uma genialidade, excentricidade subjetivas, logo, exclusivas. Assim, o adaptador de um texto clássico cumpre a difícil e

delicada tarefa de lidar com textos de autores consagrados, que tem uma história, da qual faz parte seu processo de distinção dos demais textos e autores, de preservação e valorização dessa distinção e de sua sacralização, o que exige sua preservação e sua proteção.

Uma adaptação afeta exatamente essa dimensão da proteção da integralidade de um texto e sua essência, e da integridade da *função autor*, e seu estilo. Não sem razão, a defesa da prática de adaptação liga-se estreitamente e responde diretamente a esses aspectos. Estudiosos da prática e adaptadores célebres assumem esse papel de defesa da adaptação, valendo-se principalmente como argumento a sua função pedagógica tendo em vista um público e uma finalidade específicos:

Um dos entraves para a concretização da aquisição desse repertório literário é o leitor-alvo que, do ponto de vista da maturidade cognitiva, lingüística e intelectual, está em transição, não permitindo, muitas vezes, uma aproximação mais satisfatória do livro fonte. Diante disso, a escolha de livros adaptados de autores consagrados é considerada, por muitos professores, o recurso mais eficiente para a iniciação à leitura literária. A necessidade que a escola apresenta de formar leitores, a partir da leitura de textos canônicos, indica, por um lado, a preferência por um acervo já devidamente legitimado, [...]; por outro, a adaptação é uma forma de garantir a incorporação desse repertório no horizonte de leitura das crianças e jovens.

(CARVALHO, 2014, p. 49-50)

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

(FEIJÓ, 2010, p.44)

A ampliação de oferta (produção e distribuição) de textos, a melhoria da qualidade do material, das ilustrações, dos profissionais e também do argumento do caráter pedagógico fez com que o mercado das adaptações adquirisse ao longo do tempo grande visibilidade e certo prestígio. Uma das razões desse prestígio se liga essencialmente ao trabalho de adaptação realizado e atribuído a nomes de autores consagrados, como Monteiro Lobato e Ana Maria Machado, e consagrados sobretudo como autores para o público infantil e juvenil.

Dessa forma, sua prática de adaptação é validada graças a seu prestígio como autores reconhecidos, e como autores reconhecidos de um campo específico, o que constitui, neste caso, em consonância com as especificidades da *função autor*, tal como

descrita por Foucault (2009), um funcionamento discursivo peculiar do nome do adaptador, que se poderia nomear, por extensão, como *função adaptador*. Nela o adaptador dispõe de seu renome como autor e é dessa sua autoridade que advém a legitimidade de sua assinatura como adaptador de obras e, por extensão, a legitimidade da adaptação como prática, como processo e como produto.

É acionado, na leitura de uma adaptação de um autor reconhecido, o repertório de qualificativos e de características tidas por próprias construídas ao longo do processo de canonização de textos e de seu autor. Essa garantia antecipada de valor que um nome de autor pode resguardar compõe uma certa blindagem quanto às críticas à adaptação de um texto de um outro autor também canônico. Assim, os princípios de integralidade da obra e integridade do autor podem ser suspensos quando a intervenção conta com um nome de autor, quando ela é provida dessa *função autor*.

São esses atributos da condição de autor consagrado de um campo específico que garantem a este produto editorial que são as obras adaptadas não apenas o resultado de um processo prioritariamente técnico de resumo e de adequação, mas também o fruto de um processo de efetiva criação.

Tendo em vista as variações na produção, circulação e recepção de adaptações de clássicos para crianças e jovens no Brasil, partindo da análise de um *corpus* relativo ao clássico *Dom Quixote*, faremos aqui uma análise das formas de atribuição e apresentação do nome de autor nessas obras, bem como dos nomes de adaptadores, de modo a levantar suas variações e recorrências nos paratextos em que figuram, quanto a sua maior ou menor visibilidade, quanto a sua importância para a valorização da obra adaptada e de sua adaptação, que autorizam ou explicam os graus de proximidade ou distanciamento do texto base, com que se relacionam de modo mais conservador ou criativo seus adaptadores.

A obra mais antiga que compõe o nosso *corpus*, denominada *O Dom Quixote da Juventude* (1915?), editado pela Livraria Garnier, não traz nenhuma informação sobre o adaptador na capa ou no interior do livro. Além da variação no título e do endereçamento explícito ao público jovem (cujo sentido aqui nos parece ser um tanto genérico, englobando eventualmente a infância), o livro é apresentado em sua condição de adaptação também pela referência na folha de rosto de *Extracto da celebre obra de Cervantes*.

Segundo Leão (2007) os irmãos Garnier, fundadores da Livraria Garnier, depois de terem conquistado legitimidade importando e vendendo clássicos, passam a investir

em traduções e adaptações juvenis ocupando, eles mesmos as funções de tradutor e adaptador ou contratando um autor-tradutor:

Não sabemos ao certo quando publicaram as primeiras versões para o português de tão charmoso repertório de livros. Mas, uma questão de ordem estilística se impõe à família: como enfrentar o "envelhecimento do estilo" de obras com um século ou mais de existência? De que modo perpetuar o gosto do leitor, tornando esses títulos perenes e, portanto, sempre atuais? De Paris, os Garnier respondem: intervindo no texto, adaptando-o ao gosto do momento, reescrevendo-o, se necessário. Quer dizer, quando os livreiros passam a reeditar o livro juvenil aproveitam para se iniciar em um trabalho de adaptação dos textos.

(LEÃO, 2007, p.179)

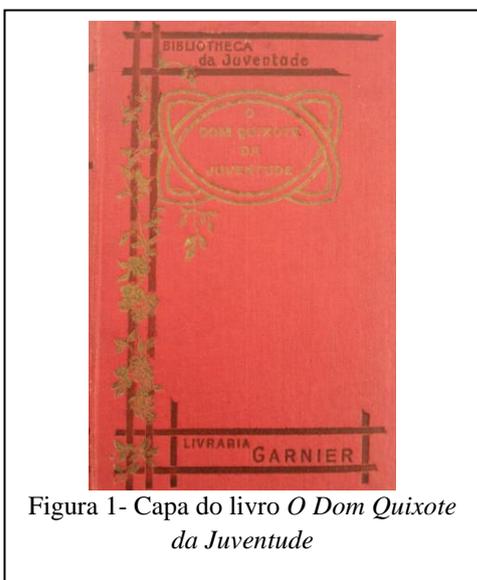


Figura 1- Capa do livro *O Dom Quixote da Juventude*

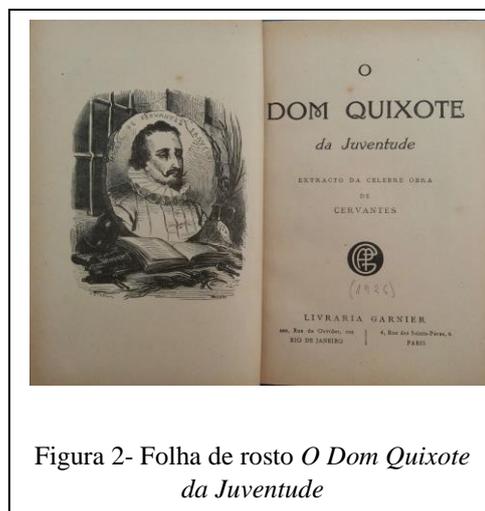


Figura 2- Folha de rosto *O Dom Quixote da Juventude*

A venda de livros importados também possibilitou, para a Livraria Garnier, a acumulação primitiva do capital econômico para a impressão da literatura nacional.

Somente no final do século XIX é que são feitas as traduções para o português dos títulos mais importantes, a exemplo das edições populares da obra de Júlio Verne, testemunhas do bom negócio que o Garnier do Brasil fazia com a casa Hetzel, de Paris. Posteriormente, essas obras são adaptadas ao gosto dos jovens leitores brasileiros e passam a ser produzidas no Brasil e circular em várias edições até os anos de 1930. Ao mesmo tempo em que contratavam o trabalho de autores-tradutores, os próprios livreiros se lançavam na tarefa de adaptação dos textos, intervindo nas narrativas, alterando passagens, enfim, tomando precauções contra o que entendiam ser "o envelhecimento do estilo" de autores já caídos, nas portas do novo

século XX, em domínio público. Essa foi a função desempenhada pelos Garnier, de Paris.

(LEÃO, 2007, p.163)

Tendo em vista essa prática dos editores, podemos considerar a hipótese de terem sido os próprios irmãos Garnier os tradutores e adaptadores de *O Dom Quixote da Juventude*. Se, tal como relata Leão (2007, p.180), eles se encarregavam dessas tarefas, assim como contratavam tradutores/adaptadores, e se em outras obras, que foram publicadas por esses editores contemporaneamente à adaptação do Quixote, constam os nomes de tradutores e/ou adaptadores contratados, tais como, por exemplo, Pinheiro Chagas e Teófilo Braga, na edição das *Fábulas de La Fontaine*, a hipótese de que teriam sido eles os adaptadores se torna mais provável. Tal prática é anunciada pela autora: “Inteiramente em português, neste catálogo, destacam-se algumas traduções dos clássicos franceses feitas por Pinheiro Chagas, Teófilo Braga e Ramiz Galvão. Os dois primeiros traduziram as *Fábulas de La Fontaine*,” (LEÃO, 2007, p. 179-180)



Figura 3 – Capa do livro *Fabulas de La Fontaine*

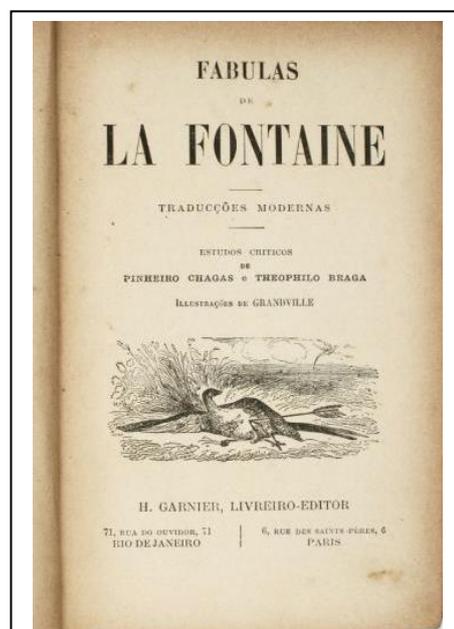


Figura 4 – Folha de Rosto *Fábulas de La Fontaine*

A escolha pela inclusão ou omissão do nome do tradutor e/ou adaptador na folha de rosto dos livros desta época evidencia-nos uma prática editorial dos livreiros-impressores das primeiras décadas de 1900 no Brasil, que corresponde ao menor valor simbólico das funções de tradutor e adaptador nas impressões e, conseqüentemente, no mercado editorial brasileiro. Em matéria de visibilidade nas obras, de reconhecimento profissional e de seu estatuto cultural, o nome de autor, mesmo antes da invenção do copyright, tinha direito à visibilidade e compunha uma das formas de autenticação e promoção de uma obra junto ao público leitor. Identificamos também, enquanto prática editorial, que o nome do ilustrador apresenta certo destaque na capa, o que representa uma posição mais prestigiada do que a do tradutor e/ou adaptador.

Na figura 2, não apenas o nome do autor de Quixote figura sob a página de rosto, como também sua representação sob a forma de uma imagem do rosto de Cervantes, a qual se repete nas páginas seguintes acompanhada de informações biográficas do autor. A inserção do retrato do autor é uma prática que se torna recorrente na França, desde o século XVI, de acordo com Chartier (1999, p. 53):

A mais espetacular dessas marcas [regras e convenções] é a representação física do autor, em seu livro. O retrato do autor que torna imediatamente visível a atribuição do texto a um eu singular é freqüente no livro impresso do século XVI. Quer a imagem do autor (ou o tradutor) dos atributos reais ou simbólicos de sua arte, ou o heroifique à antiga, ou o apresente “ao vivo”, ao natural, sua função é idêntica: construir a escrita como expressão de individualidade que fundamenta a autenticidade da obra.

Além destes recursos, adjetivos como *célebre*, *imortal*, *grande* e *superior* são constantemente utilizados tanto para caracterizar o autor, como para qualificar a obra. O apagamento do adaptador é, portanto, estratégico e convém ao modo como os editores enfatizam a importância da obra e do autor, tornam discreto o fato de que o texto que se apresenta não é mais o mesmo texto, e que outras mãos o retrabalharam. É o renome do nome do autor e do título da obra que devem figurar com exclusividade.

Para isso, na página seguinte à folha de rosto se encontra uma biografia extensa e bastante completa (5 páginas) de Miguel de Cervantes na qual se expõe a injusta privação financeira vivida pelo autor, que não pode viver da literatura, diante das variadas publicações de suas obras, em diversas línguas:

Como muitas vezes succede aos **genios** superiores, Cervantes foi pouco conhecido, apenas apreciado, menosprezado talvez pelos seus contemporaneos. Mas a posteridade fazendo-lhe justiça, **levanta-lhe estatuas, celebra todos os annos na sua patria e fora d'ella o anniversario de sua morte**, reimprime todas as suas obras;

(ADAPTAÇÃO 1, 1915?, p. IX, grifo nosso)

Novamente podemos depreender uma forma editorial que busca além de apresentar, mostrar a importância do autor utilizando para isso o adjetivo *genio*, e as expressões *levanta-lhe estatuas* e *celebra todos os annos o anniversario de sua morte*. Assim, o modo como a biografia é escrita indicia que o leitor para quem elas são apresentadas conhece pouco ou desconhece sobre a vida do autor.

Além da biografia, o livro traz uma parte intitulada *advertência*, que se constitui como uma espécie de prefácio. Nela, podemos inferir que o adaptador não está se dirigindo aos jovens, mas sim aos pais e professores:

Esperamos, pois, que esta edição resumida do immortal D. *Quixote* mereça a atenção das creanças, as sympathias da juventude, a aprovação dos paes e dos mestres, em uma palavra, a acceitação do publico.

(ADAPTAÇÃO 1, 1915?, p. XII)

Não conhecemos um livro mais adequado para a instrucção e deleite da juventude; a preciosa epopeia de Cervantes devia ser uma das obras escolhidas para exercitar os jovens na leitura;

(idem, p. XII)

No período de publicação da obra a aprovação dos pais e dos professores caracterizava-se como algo relevante na leitura, por isso, o que se percebe dos enunciados acima é uma intenção em se direcionar aos adultos e professores que, provavelmente, vão ler e depois, supostamente, recomendar para os jovens.

Diferentemente da tradução das *Fábulas de La Fontaine*, esta publicação da Livraria Garnier não traz o nome do ilustrador nem em evidência na capa e nem no interior do livro. Na folha de rosto (Figura 2), verifica-se apenas a inserção *Extracto da celebre obra de Cervantes*, cujo termo *extracto* significa fragmento que se extrai de uma obra, resumo, sinopse, de acordo com dicionários da época²⁶. Termo equivalente à adaptação, utilizada atualmente.

²⁶ Cf: *Novo Diccionario da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/esticos/about.html>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2018.

A segunda obra que compõe o nosso *corpus*, já da década de 1930, não apenas traz o nome do adaptador já na capa do livro, como também omite o nome do autor do clássico. Na folha de rosto também se opta por omitir a informação de que se trata de uma adaptação de Miguel de Cervantes Saavedra, embora essa informação conste ao longo do próprio texto, construído sob uma forma ficcionalizada, uma vez que é “contado por D. Benta”.

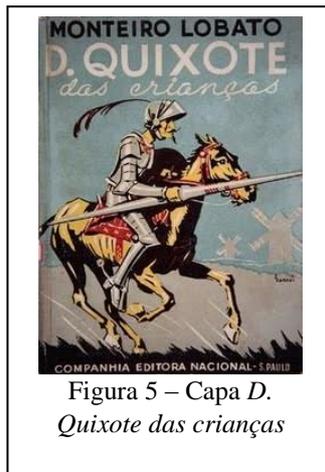


Figura 5 – Capa *D. Quixote das crianças*

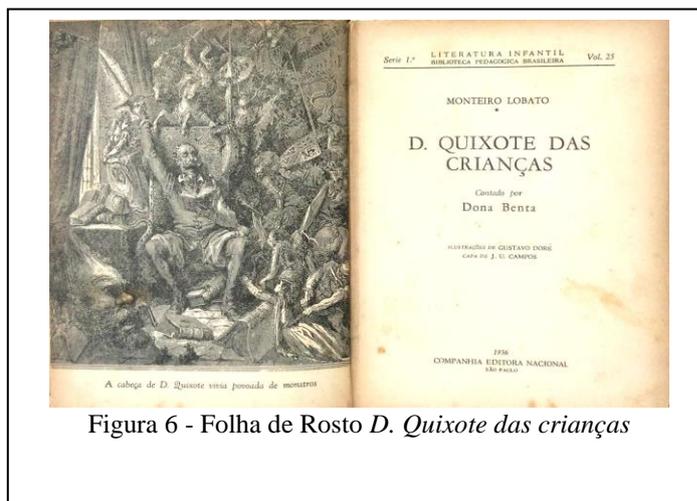


Figura 6 - Folha de Rosto *D. Quixote das crianças*

O nome de Lobato tanto na capa quanto na página de rosto desempenha a função de autor. Lobato exerce essa sua autoria não apenas pela visibilidade de seu nome, mas também em seu gesto de subverter a função paratextual da página de rosto, quando traz

do interior do texto propriamente dito uma de suas personagens, Dona Benta²⁷, para figurar como uma das responsáveis pela forma do texto que se vai ler. Lobato, ao investir de ficção a página de rosto, se autoriza tanto a apresentar-se no lugar formal do autor, quanto a não mencionar o nome do autor da obra clássica. Ao contrário da adaptação anterior, que valoriza, em suas estratégias editoriais, a apresentação do nome próprio, da imagem do rosto do autor e de suas referências biográficas, na adaptação de Lobato, ele prioriza a imagem do personagem D. Quixote e omite, nos locais tradicionalmente destinados a isso, a referência ao nome do autor e qualquer outra informação biográfica de Cervantes.

O projeto pioneiro e empreendedor de Monteiro Lobato, cujo objetivo partilhava de preocupações comuns à época como o de abrigar a literatura infantil, se observa desde o seu gesto de suspender relativa e temporariamente a presença do nome de um autor estrangeiro, como o de Cervantes, para priorizar o nome de um autor nacional consagrado e de uma de suas personagens já conhecidas do público brasileiro:

Assim, a Monteiro Lobato & Cia. publicou diversos livros didáticos, gramáticas, aritméticas, cartilhas e, cada vez mais, livro infantojuvenil, estes, na verdade, majoritariamente de autoria do próprio Lobato. Descontente com a má qualidade dos títulos disponíveis no mercado destinados às primeiras letras – boa parte deles literatura estrangeira –, Lobato decide ele mesmo escrever para crianças,

(CECCANTINI, 2009, p. 77)

Realmente, Narizinho Arrebitado, já era então o livro mais conhecido de Monteiro Lobato.

(ARROYO, 1988, p. 210)

Deste modo, o destaque dado ao nome de Lobato, tanto na capa quanto na página de rosto, se apresenta como escolha editorial e como uma marca autoral, pela subversão que representa. Onde se esperaria figurar o nome do autor da obra clássica, traz-se uma personagem fictícia. O nome de Cervantes será evocado no interior do texto, fazendo parte da narração de D. Benta, como se ali figurasse na condição de uma personagem:

²⁷ Sobre a forma como Lobato faz de sua personagem, Dona Benta, a adaptadora de Dom Quixote ao público brasileiro consultar: PRADO, Amaya Obata Mourão de Almeida. *Adaptação, uma leitura possível: um estudo de Dom Quixote das crianças, de Monteiro Lobato*. Três Lagoas, 2007. Dissertação de mestrado (Estudos Literários) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Disponível em: <<http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/bitstream/123456789/1096/1/Amaya%20Obata%20Mouri%C3%B1o%20de%20Almeida%20Prado.pdf>>. Acesso em: 04 de março de 2017.

leiras que ficam com buraquinhos. Mas tia Nastacia, sempre de mãos à cintura, não tirava os olhos do pobre sabuguinho.

— Chega! berrou Emilia. Não enjoe. Vá cuidar das suas panelas — e foi empurrando a negra até a porta da cozinha. Em seguida voltou correndo para o livro. Abriu-o e leu os dizeres da primeira pagina.

O ENGENHOSO FIDALGO

D. QUIXOTE DE LA MANCHA

POR

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

— Saavedra! exclamou. Para que estes dois *aa* aqui, se um só faz o mesmo efeito? e, procurando um lapis, riscou o segundo *a*.

Feita a correção, começou a folhear o livro. Que beleza!

Figura 7- Adaptação de Monteiro Lobato, *Dom Quixote das crianças*, p. 13

daquele tempo era só de cavalaria andante, como hoje é quasi só de bandidos e policiais.

Cervantes escreveu este livro para fazer troça da cavalaria andante, querendo demonstrar que tais cavaleiros não passavam duns loucos. Mas como Cervantes fosse um homem de genio, sua obra saiu um maravilhoso estudo da natureza humana, ficando porisso imortal. Não existe no mundo inteiro nenhuma criação literaria mais famosa que a sua.

D. Quixote não é sómente o tipo do maniaco, do louco. E' o tipo do sonhador, do homem que vê as coisas erradas, ou que não existem. E' tambem o tipo do homem generoso, leal,

Figura 8 – Adaptação de Monteiro Lobato, *Dom Quixote das crianças*, p. 17

Cervantes é descrito através da expressão *um homem de genio*, de acordo com pesquisas em jornais da época, seus usos encontrados expressam como significado homem inteligente. Tal significado se configura de uma forma potencialmente eufórica, diferentemente do sentido que a expressão é utilizada atualmente, de forma mais disfórica. Assim, a posição do autor, embora menos enfatizada e destacada do que a adaptação anterior, ainda ocupa um papel de referenciação.

Talvez só seja possível compreender a contribuição de Lobato para o universo editorial brasileiro por meio do esforço contínuo em perceber a sobreposição dos papéis de escritor e editor, nessa mesma figura

humana, em que se dá ênfase sucessiva de um ou de outro desses dois aspectos, mas ambos sempre em estreita relação de complementaridade.

(CECCANTINI, 2009, p. 83)

Além disso, ao colocar-se como autor, na folha de rosto da edição (apesar de citar Cervantes quando Emilia encontra o livro em sua versão primária na biblioteca de Dona Benta) e fazer com que uma de suas personagens encarne a narração do texto, Monteiro Lobato, com originalidade, faz uso de estratégias editoriais até então insólitas para a época, as quais influenciarão na forma de recepção do texto pelo público leitor.

Segundo Lourenço Filho (s.d, p.12) citado por Lajolo e Zilberman (1987, p. 85), a década seguinte da publicação de *Dom Quixote das crianças* apresenta-nos um constante crescimento do mercado editorial destinado à literatura infantil, o qual não o acompanhou em qualidade:

“dessas, 434 representavam traduções, adaptações e mesmo grosseiras imitações”; e que, “das 171 obras originais de autores brasileiros, cerca de metade são de medíocre qualidade, quer pela concepção e estrutura, quer também pela linguagem. Não mais de metade desses livros mereceria figurar em bibliotecas infantis, se devidamente apurados quanto à forma e ao fundo”.

É relevante destacar a predominância das traduções e adaptações sobre o número de obras originais produzidas. Tal fato pode decorrer da recente conquista pela literatura infantil de um nicho no mercado editorial. E, também por problemas relacionados à profissionalização de escritores infantis e juvenis, pois

se é marcante a quantidade de textos novos, possibilitando a profissionalização do escritor, fica claro também o tipo de profissionalização facultada: a que adere à produção de obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando a pesquisa inovadora.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p.85-87)

Depois da obra de Lobato (representativa da década de 1930), das onze adaptações restantes que compõem nosso *corpus*, todas trarão ao leitor a informação do nome do adaptador, e em dez delas essa informação figurará, de imediato, na capa do livro.

Capas das adaptações do corpus

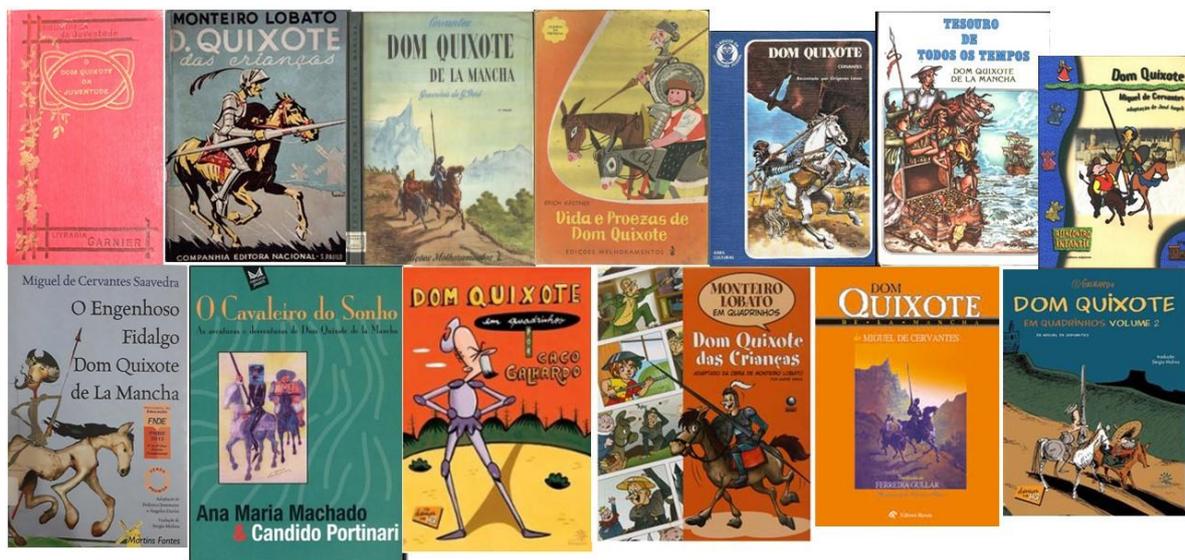
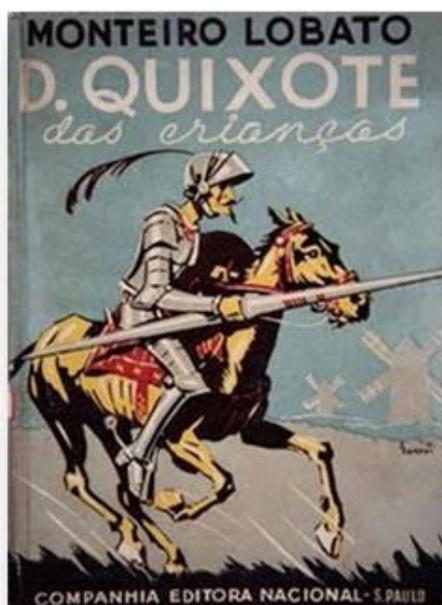


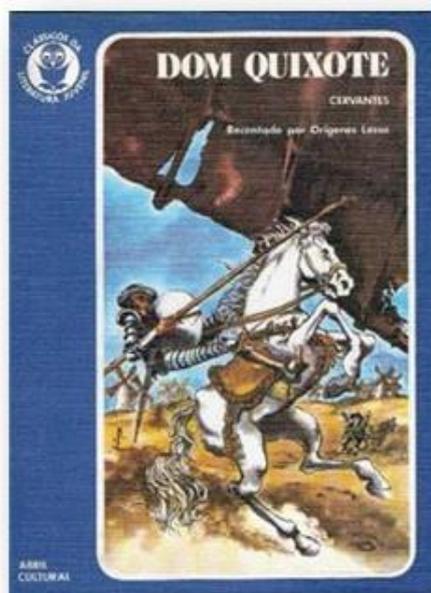
Figura 9 – Todas as capas que constituem o *corpus* ordenadas pela publicação



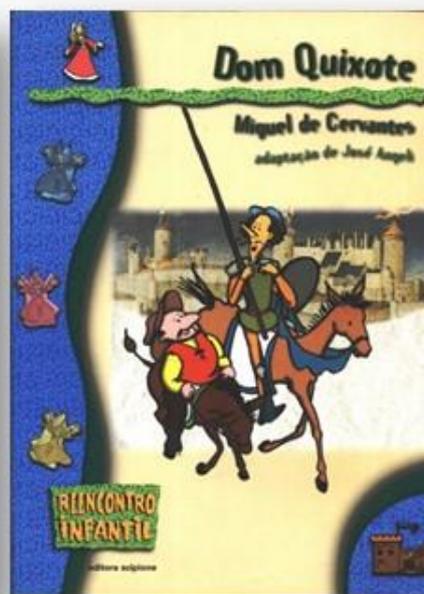
1936



1964



1972



1999

Figura 10 – Amostra de capas nas quais há o nome do adaptador (parte1)



Figura 11 - Amostra de capas nas quais há o nome do adaptador (parte2)

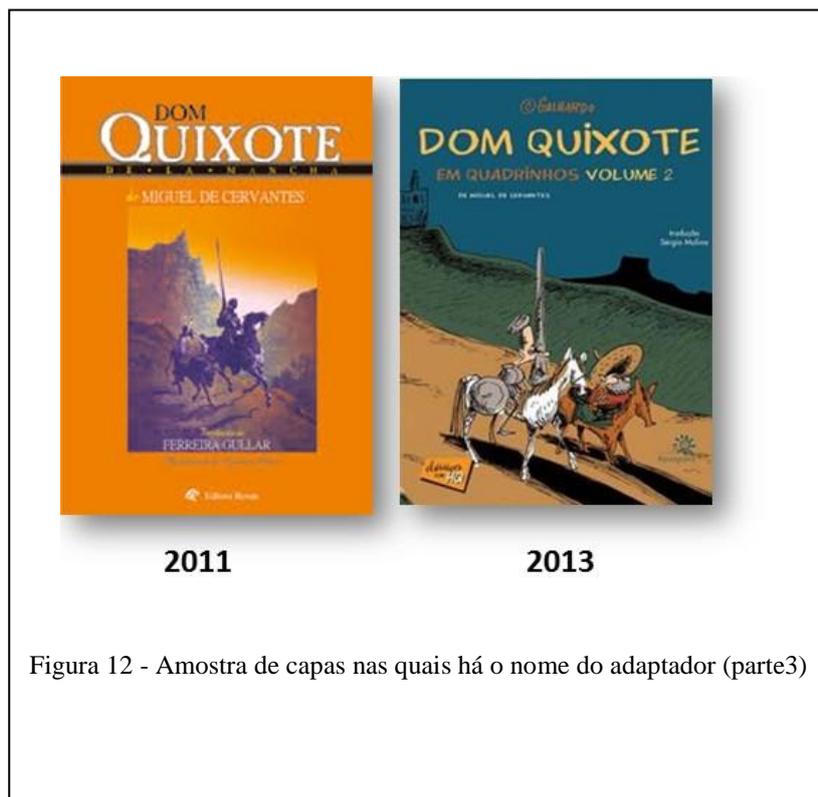


Figura 12 - Amostra de capas nas quais há o nome do adaptador (parte3)

Entre 1915? a 2013 - período da primeira e da última versão adaptada que compõe nosso *corpus* - o nome do adaptador figurou nas capas das adaptações mais frequentemente (e mesmo em detrimento dele) que o nome do autor da obra de base. Essa apresentação dos nomes variou significativamente quanto à presença, quanto ao tamanho e destaque e quanto à disposição espacial, indiciando formas de hierarquização e de atribuição de prestígio distintas, e em conformidade com representações distintas do público a que se destinam.

No que se refere à visibilidade dada ao nome do tradutor é preciso fazer uma distinção entre os tipos de tradutores encontrados. Primeiramente ocorre o caso da tradução de uma adaptação, como o livro *Vida e Proezas de Dom Quixote*, tradução que tem como fonte primária de referência uma adaptação infantil e juvenil denominada *Don Quichotte* feita pelo adaptador alemão Erick Kästner.

O segundo caso é o do tradutor que lê *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* em sua versão primária e a partir dela traduz e adapta visando atingir o público infantil e juvenil. Temos, deste modo, uma adaptação feita a partir da leitura da obra integral e primária. O livro *Dom Quixote de La Mancha*, adaptado por Ferreira Gullar exemplifica este tipo de tradutor. Além disso, a versão traz em sua capa apenas a

informação: “*tradução de Ferreira Gullar*”, o que confere ao poeta a característica que se relaciona mais com a função de tradutor do que como adaptador. A *função autor*, neste caso, mobiliza discursos de validação no campo editorial e explora a notoriedade e o valor simbólico adquirido por Ferreira Gullar enquanto poeta e tradutor reconhecido em nossa sociedade. Isso tem papel fundamental sobre as decisões editoriais, sobre a forma como aparecerá seu nome na capa, no projeto gráfico e na folha de rosto.

Por fim, o mais frequente é o terceiro caso. Este refere-se aos adaptadores que baseiam suas obras não na obra primária e em espanhol do autor Miguel de Cervantes, ou seja, não no texto primário, mas sim em uma versão reconhecida e traduzida de forma integral para o português. Sérgio Molina é o tradutor citado nas três adaptações em que isto acontece, por duas vezes, em nosso *corpus*, seu nome é apresentado logo na capa (Adaptações 8 e 13) e uma vez na ficha catalográfica (Adaptação 10).

Conforme vimos, o destaque dado às funções relacionadas à tradução surge anteriormente que à da adaptação, porém as versões adaptadas que incluem o nome do tradutor são poucas. Do nosso *corpus* são apenas cinco, sendo uma da década de 1960 e as demais de 2000 e de 2010, caracterizando, deste modo, uma prática editorial recente a inclusão do nome do tradutor nas adaptações brasileiras cujo texto primário encontra-se em língua estrangeira. Deste modo, é relevante considerarmos que os tradutores, assim como os adaptadores, ganharam visibilidade nas obras impressas, e a expansão do mercado editorial infantil e juvenil, a profissionalização destes atores, as adaptações de qualidade destinadas a esse público muito contribuíram para tal modificação.

A análise da visibilidade dada ao nome do autor e ao nome do adaptador nas capas dos livros se justifica na medida em que poderá nos auxiliar na compreensão dos *protocolos de leitura* e das *representações de leitores infantis e juvenis* encontrados nessas obras adaptadas:

Uma história do ler afirmará, contra esse postulado, que as significações dos textos, quaisquer que sejam, são constituídas, diferencialmente, pelas leituras que se apoderam deles. Daí, uma dupla consequência. Antes de mais nada, dar à leitura o estatuto de uma prática criadora, inventiva, produtora, e não anulá-la no texto lido [...]. Em seguida, pensar que os atos de leitura que dão aos textos significações plurais e móveis situam-se no encontro das maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositados no objeto lido, não somente pelo autor que indica a justa compreensão de seu texto, mas também pelo impressor que compõe as formas tipográficas, seja como

objetivo explícito, seja inconscientemente, em conformidade com os hábitos de seu tempo.

(CHARTIER, 2001, p. 78)

O historiador cultural, Roger Chartier (2001), nos relata sobre a importância em observar não somente as representações de leitura e de leitores inscritas pelo autor da obra, mas também, àquelas de ordem editorial, tais como as do tradutor, do adaptador e ilustrador dos textos, que também inscrevem suas projeções quanto às competências, interesses, singularidades do público leitor a que se dirigem e de suas maneiras de ler.

Nas capas das adaptações em que há a omissão do nome de Cervantes, e nas quais figuram apenas o nome do adaptador, ou do adaptador e do ilustrador, pode-se atribuir a uma representação comum, que compartilham quanto ao seu público leitor, que invariavelmente disporia de um conhecimento prévio da existência da obra, do personagem Dom Quixote, de seu autor Cervantes, e de sua importância. Esse conhecimento pressuposto na construção da adaptação dispensaria a explicitação, a reiteração do nome da obra e do autor do clássico. Para tanto, o emprego de diferentes modos de nomear o autor (*Cervantes*, *Miguel de Cervantes* e *Miguel de Cervantes Saavedra*) resulta desse pressuposto.

Em todos esses casos em que há omissão do nome do autor na capa a referência a Miguel de Cervantes encontra-se nos paratextos do interior do livro, de forma mais ou menos enfatizada. Um primeiro grupo, que identificamos de tais casos, consiste em publicações que têm adaptadores renomados:

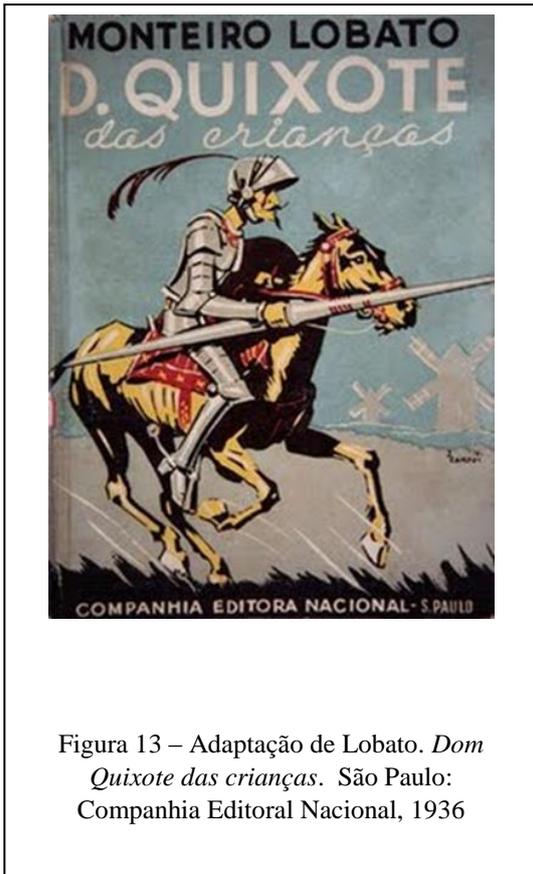


Figura 13 – Adaptação de Lobato. *Dom Quixote das crianças*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1936

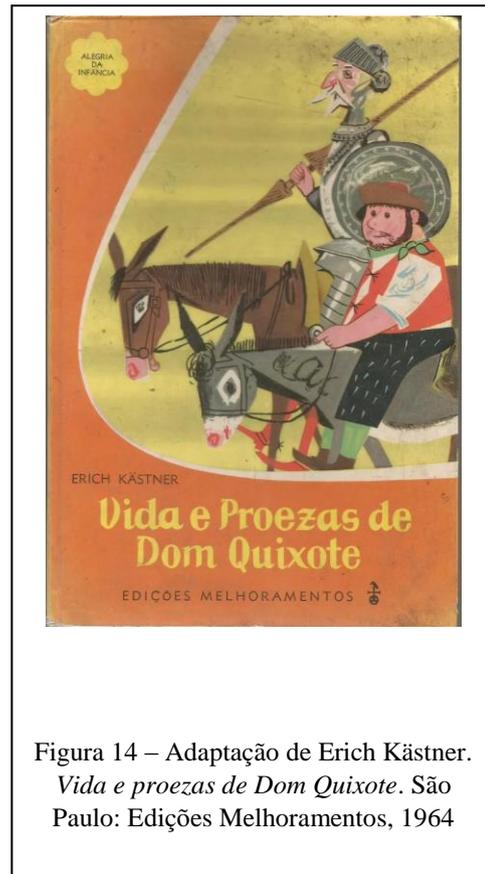


Figura 14 – Adaptação de Erich Kästner. *Vida e proezas de Dom Quixote*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964

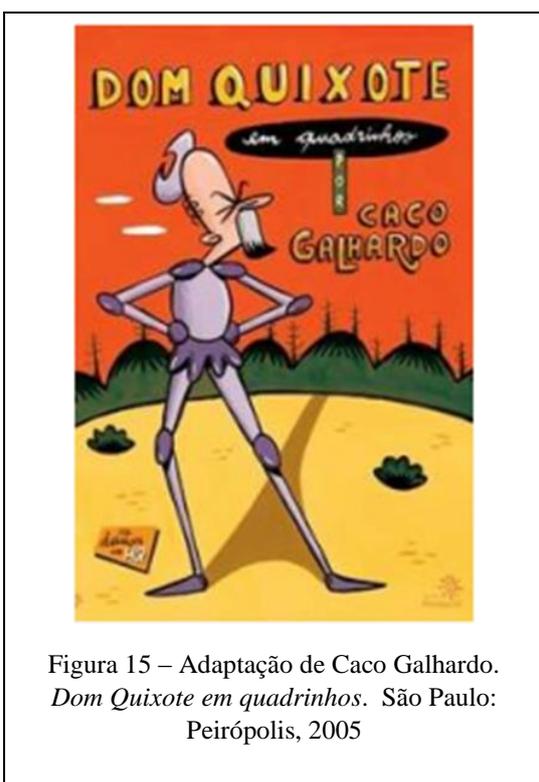


Figura 15 – Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2005

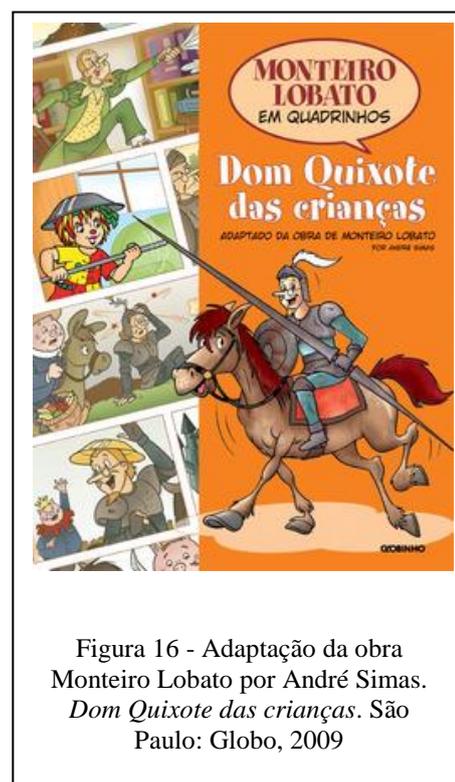


Figura 16 - Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. *Dom Quixote das crianças*. São Paulo: Globo, 2009

Monteiro Lobato ocupa posição de destaque em duas adaptações, isto porque a figura 16 trata de uma *adaptação da adaptação* na qual a primeira versão de Lobato é transformada para o gênero HQ. O nome de André Simas, também conhecido por trabalhar como roteirista para Mauricio de Souza, vem logo abaixo do de Lobato e em letra menor de modo a representar uma suposta hierarquia entre os adaptadores.

Caco Galhardo, é um cartunista reconhecido pela tira semanal *Os pescocudos na Folha de S. Paulo*. Erich Kästner que, embora menos conhecido por ser alemão, possui renome internacional na literatura infantil e algumas publicações suas foram traduzidas pela editora Melhoramentos. Todos eles, portanto, ocupam uma posição relevante que está intrinsecamente relacionada ao mercado editorial do público infantil e juvenil de modo que o reconhecimento desse status, o fato de termos nomes renomados fazem com que se ‘autorize’ a ocupação da *função autor*. E, para isso, seus nomes são apresentados de forma destacada nas capas.

No interior das quatro adaptações identificamos paratextos que trazem informações sobre o autor do clássico. Como vimos nas figuras 7 e 8, Monteiro Lobato traz em destaque o nome do autor e da obra quando Emilia encontra o livro. Além disso o nomeia como *homem de genio* evidenciando aos leitores a inteligência do autor.

Na adaptação de André Simas, que adapta a obra de Lobato em formato HQ, são vários os paratextos encontrados no interior da obra:



Figura 17 – Paratexto da adaptação de André Simas



Figura 18 – Paratexto da adaptação de André Simas

No que se refere especificamente à paratextos que trazem informações sobre Miguel de Cervantes, encontramos uma extensa parte histórica e biográfica do autor:



Figura 19 – Paratexto da adaptação de André Simas

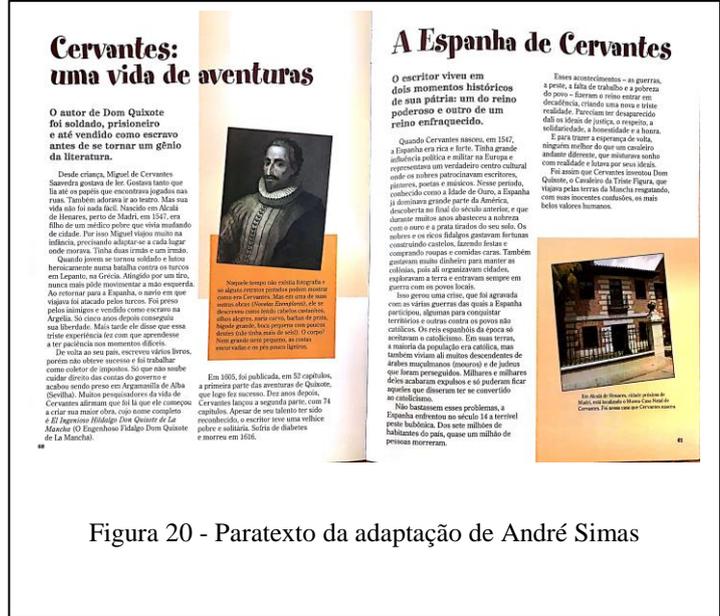


Figura 20 - Paratexto da adaptação de André Simas

Por se tratar de uma obra mais voltada para a pública infantil, pressupomos que um dos objetivos de um projeto editorial como este é o de apresentar ao leitor infantil quem é Miguel de Cervantes, por que sua obra é importante (figuras 19 e 20). Além disso, os paratextos apresentados nas figuras 17 e 18, têm a função de auxiliar o leitor na compreensão do vocabulário e na identificação dos personagens mais importantes.

As adaptações de Kästner e Galhardo são menos intensivas neste aspecto:

POSFÁCIO

Caco Galhardo

Fiz esta adaptação em cima do primeiro volume de “O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha”, que na verdade é composto por dois volumes. O texto do Cervantes é tão perfeito e a tradução de Sérgio Molina tão certa, que cuidei de transpô-los do jeitinho que estão no livro. Até o final do encontro entre Dom Quixote, Sancho e os cabreiros, o que se lê nesta adaptação, tirando uma interferência ou outra, são trechos retirados diretamente da tradução do original. Dali pra frente, já não meto minha mão no fogo, ou melhor, já comecei a meter minha mão no texto. Só o primeiro volume é um catau de mais de 700 páginas, então, na hora de adaptar, escolhi os momentos que mais me tocaram e que julguei mais significativos para compor esta narrativa em quadrinhos. Basicamente é a transformação do fidalgo em cavaleiro andante, suas primeiras aventuras, a relação dele com Sancho, o discurso em que ele revela suas razões e o retorno à casa. Obviamente, no livro há muito, muito mais; mas acho que consegui fisgar a essência. A forma, que é o extraordinário texto de Cervantes, está aí, e o fidalgo, que opta por seguir o destino heróico, e conseqüentemente trágico, também. Nestes tempos em que todo mundo quer ser fidalgo e viver no bem bom, como cai bem um Dom Quixote! E para que a justiça seja feita, faz-se mister agradecer a tão fermosas donzelas e tão gentis cavaleiros que me acolheram durante esta valorosa jornada: à Denyse, pela invenção, ao Sérgio, pela mão, à Renata, pelas portas abertas e a Vossa Mercê, nobre leitor, pela atenção.

CACO GALHARDO

O cartunista, roteirista e ilustrador Caco Galhardo publica sua tira semanal *Os pescçudados*, sátira à sociedade de consumo, no caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo. Paulista de 37 anos, iniciou sua carreira na década de 80, publicando seus quadrinhos em fanzines. Seu traço certo e irreverente já passou pela MTV, Cartoon Network e mereceu até uma citação de José Saramago em seu livro *Cadernos de Lanzarote II*.

Caco Galhardo publicou também *O Banquete – As gostosas de Caco Galhardo revisitadas por Marcelo Mirisola, Diga-me com que carro anda e te direi quem és e You have been disconnected*.



47

Figura 21 – Posfácio da adaptação de Caco Galhardo v.1

Caco Galhardo, no posfácio, menciona por duas vezes o texto de Cervantes como *perfeito e extraordinário*. O objetivo, neste caso, não é o de apresentar dados sobre o autor ou sobre o personagem, ele justifica sua escolha por manter, em grande parte do texto, a linguagem da tradução de Sérgio Molina e, também se apresenta.

Erich Kästner, em sua adaptação, faz referência a Miguel de Cervantes apenas uma vez, no prefácio, e diz:

As aventuras que êle [Quixote] viveu, Miguel de Cervantes anotou, e em seu livro afirmou que a culpa dos estranhos atos de Dom Quixote, cabia aos inúmeros romances sôbre cavaleiros, que então estavam em moda e que êle os leu todos. É bem possível.

(KÄSTNER, 1964, p.7)

Neste caso, o nome do autor é colocado em um comentário. Essa inscrição, assim como a da adaptação de Galhardo, pressupõe um certo conhecimento dos leitores pelo nome de Cervantes. Embora as adaptações estejam voltadas prioritariamente para públicos diferentes, a de Galhardo mais juvenil e a de Kästner mais infantil, o que justificaria tal inscrição é que esta última é uma tradução da obra alemã, *Don Quichotte*, portanto, criada primeiramente para tal público.

Um segundo grupo das adaptações em que há omissão do nome do autor na capa, se caracteriza por não dar ênfase nem ao autor e nem ao adaptador, mas sim, à coleção:

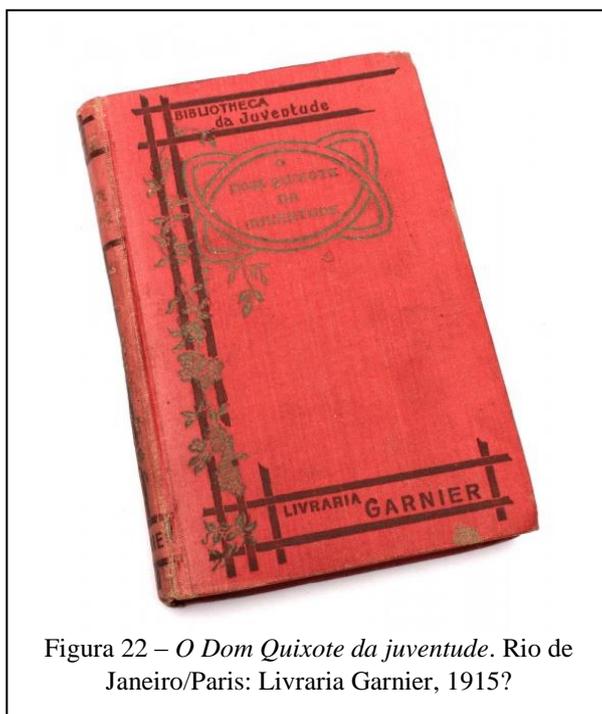


Figura 22 – *O Dom Quixote da juventude*. Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, 1915?

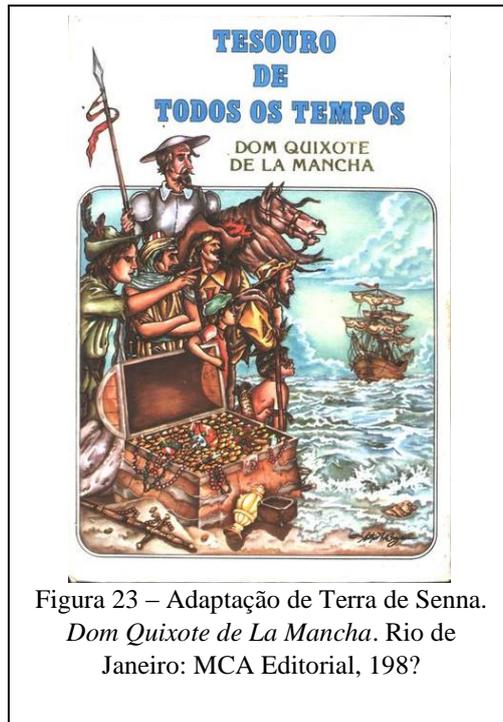


Figura 23 – Adaptação de Terra de Senna.
Dom Quixote de La Mancha. Rio de Janeiro: MCA Editorial, 198?

As figuras 22 e 23 apresentam obras que estão temporalmente distantes: a primeira de 1915? e a segunda de 198?, contudo, o que se verifica, em um projeto editorial como o dessas publicações, é uma certa ênfase dada às coleções *Bibliotheca da juventude* e *Tesouro de todos os tempos*. Nelas, busca-se atrair o leitor por meio de sua identificação com a coleção/série de modo a levá-lo a conhecer outros títulos.

Assim, nos paratextos editoriais encontradas no interior da obra, não é dado destaque ao adaptador (no *O Dom Quixote da Juventude*, não há menção ao nome do adaptador e, no *Dom Quixote de La Mancha*, há apenas a informação na folha de rosto *Adaptação de Terra de Senna*, que é um pseudônimo); no entanto, os aspectos biográficos do autor se constituem como relevantes e são apresentados antes do início do texto em si. Isso se justifica na medida em que, em uma coleção, a *função autor* ocupa uma posição na identidade do conjunto e na seleção de obras.

Por fim, a última obra nos apresenta um grupo ainda diferente das adaptações em que há omissão do nome de Cervantes. Nela, o nome do adaptador e do ilustrador apresentam equivalente destaque:

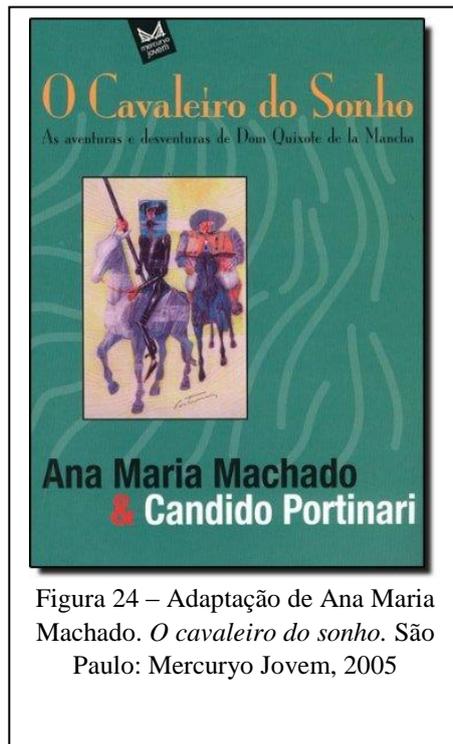


Figura 24 – Adaptação de Ana Maria Machado. *O cavaleiro do sonho*. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2005

O projeto editorial desta adaptação é bastante diferente dos demais pois, valendo-se da característica de ser sonhador, aproxima-se a história de *D. Quixote* da de Candido Portinari.

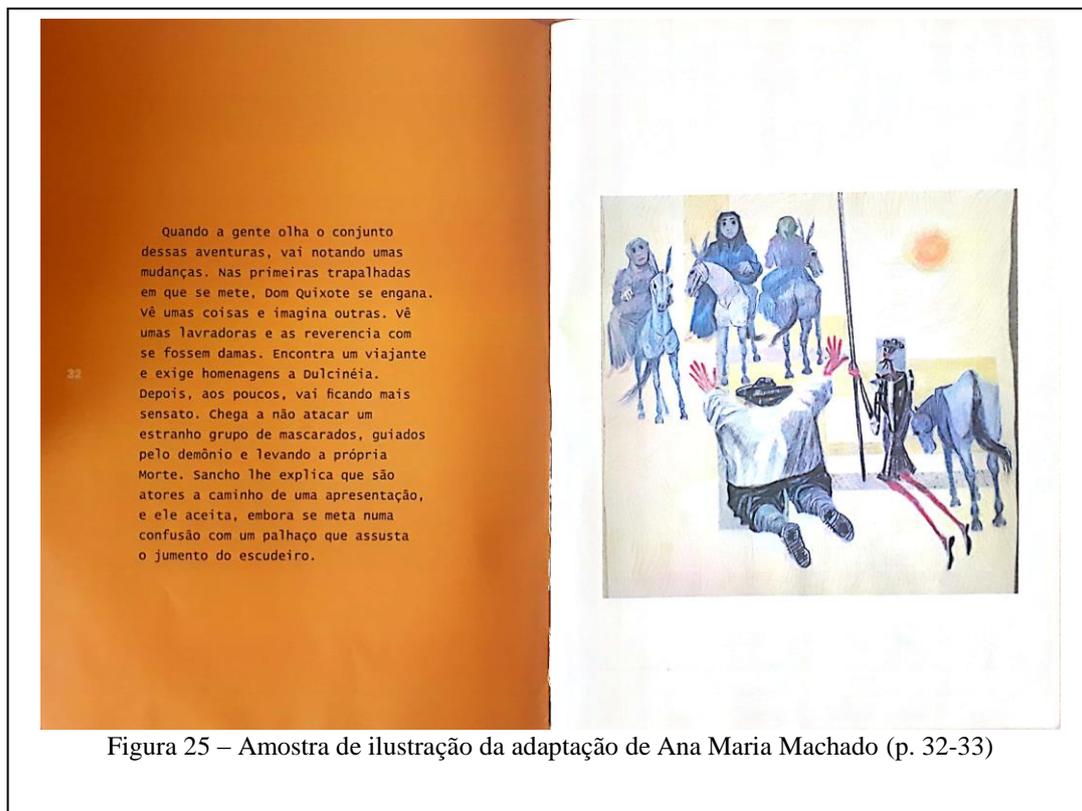


Figura 25 – Amostra de ilustração da adaptação de Ana Maria Machado (p. 32-33)

Na figura acima, a visibilidade dada também ao ilustrador e sua posição equivalente à da autora/adaptadora pode ser verificada na forma de distribuição das imagens, que, em muitas vezes ocupa a página inteira.

Outros paratextos que foram encontrados ainda exemplificam a ênfase dada ao ilustrador, que neste caso ocupa a *função adaptador*, e também à adaptadora Ana Maria Machado:



Figura 26 – “orelha do livro”. Adaptação de Ana Maria Machado



Figura 27 - “orelha do livro”. Adaptação de Ana Maria Machado

As duas figuras acima retratam as “orelhas do livro”, as quais abrangem uma extensa biografia de Portinari e Ana Maria Machado. Embora a visibilidade dada ao nome do autor seja menor, a biografia de Cervantes também é apresentada de forma extensa, ao final do livro, juntamente com seu retrato que ocupa uma página inteira da adaptação.

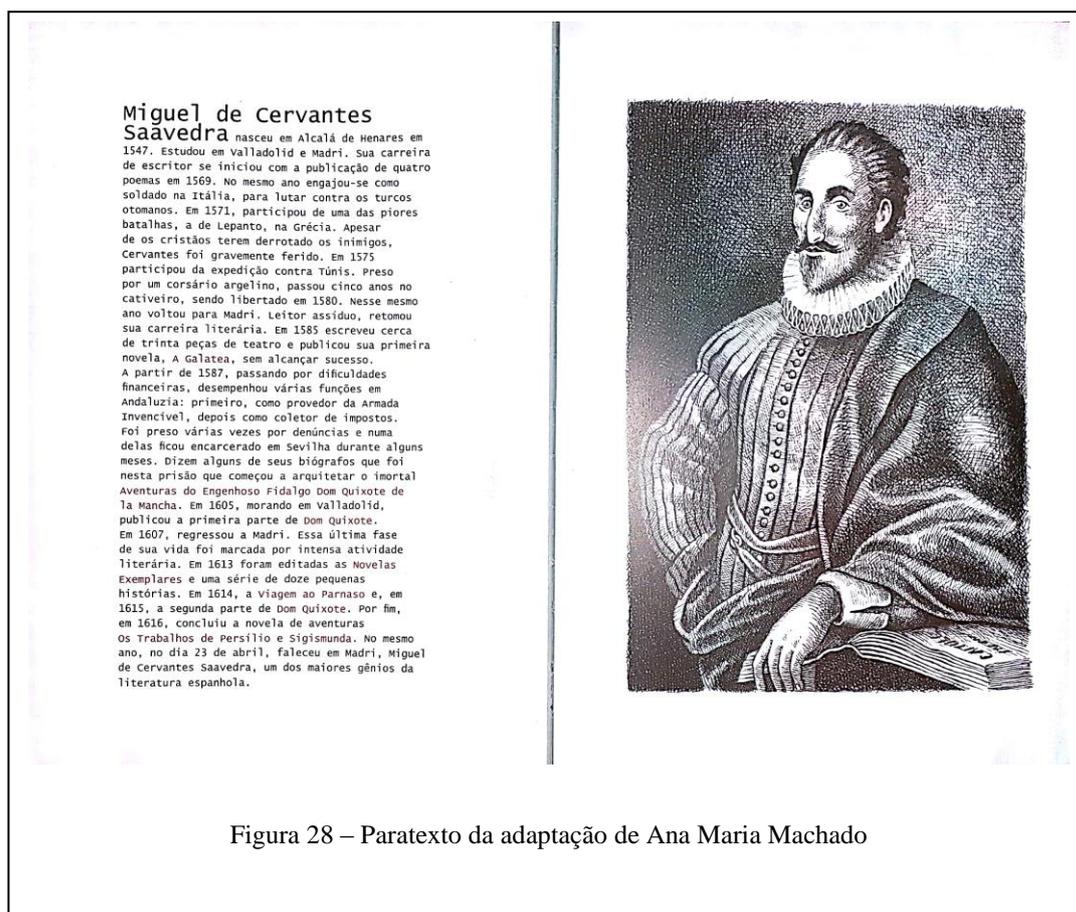


Figura 28 – Paratexto da adaptação de Ana Maria Machado

Há ainda, nesta adaptação, um último paratexto que compõe o interior do livro. Trata-se de uma galeria das imagens que a ilustram apresentando ao leitor várias informações como o título da obra, tamanho, material utilizado, ano e museu onde é encontrada. A galeria de imagens e também outros paratextos confirmam a idealização de um projeto editorial que contempla a intertextualidade (no caso, propõe-se um diálogo entre obras de arte e texto verbal) como objetivo. Nesse sentido trazer o ilustrador para a função de autoria é coerente já que adaptador e ilustrador possuem, como vimos, uma função equivalente nesta adaptação.

Galeria de imagens da Série Dom Quixote, de Candido Portinari



Pág. 6. *Dom Quixote de côcoras com idéias delirantes*, desenho a lápis de cor sobre papel, 37 x 24.5 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ



Pág. 18. *Dom Quixote*, desenho a grafite, crayon colorido e lápis de cor sobre papel, 21.5 x 15.5 cm, 1956. Coleção particular, São Paulo, SP



Págs. 9 e 42. *Dom Quixote a cavalo com lança e espada*, desenho a lápis de cor sobre papelão, 42 x 16 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ



Pág. 20. *Dom Quixote arremetendo contra o moinho de vento*, desenho a lápis de cor sobre cartão, 20 x 35 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ

Figura 29 – Amostra de paratexto da adaptação de Ana Maria Machado

As análises apresentadas das obras em que há omissão do nome do autor na capa nos mostram que, de forma menos ou mais enfática, a referência ao nome do autor está presente nos paratextos que compõem o interior do livro como na biografia, prefácio, posfácio, no próprio texto, etc. Assim, percebemos que os adaptadores vêm ganhando visibilidade nas capas das adaptações e, conseqüentemente, assumindo a *função autor* em um primeiro momento. No interior do livro, no entanto, esta função é de certa forma alterada visto que o autor é referenciado, a autor passa então a ocupar esta função ainda quando menos enfatizado do que o adaptador. A ênfase, nestes casos, está relacionada à pressuposição dos editores sobre o conhecimento de seus leitores a respeito da autoria.

2.3 As ilustrações e as capas das adaptações

Ainda em relação às capas objetivamos fazer uma breve análise das imagens que compõem de forma a identificarmos o modo de representar Dom Quixote. A imagem, tanto no interior como na capa, de fato, é uma estratégia recorrente do mercado editorial para livros infantis e juvenis e ocupa uma posição de prestígio e de proeminência, em alguns casos, sobretudo atualmente.

Quando questionado sobre a importância da ilustração infantil em uma entrevista para o jornal *O Globo*, Peter Hunt (2010, n.p.) nos diz que

A imagem do livro tornou-se uma grande forma de arte, com seus próprios valores e complexidades. Livros que combinam palavras e imagens podem fornecer uma importante ponte entre a literatura visual e a verbal. Num mundo em que cada vez mais fornecem-se imagens a todos, em todos os lugares, elas talvez sejam úteis em fazer livros acessíveis e compreensíveis. No entanto, a grande força da narrativa escrita (em oposição ao cinema, ao vídeo, ao teatro) é que os leitores formam suas próprias imagens. Por isso, eu diria que, embora as figuras possam ser importantes para ajudar os leitores a começar, elas não são necessárias para o leitor já estabelecido.

Da citação acima nos parece interessante observar a relação constituída entre o que Peter Hunt (2010) nomeia *literatura visual e verbal* nas capas das adaptações. De todas elas, apenas a mais antiga, adaptação 1, *O Dom Quixote para a Juventude*, não apresenta imagem. Isso pode ser atribuído tanto a um estilo de uma coleção editorial, à faixa etária do público a que a adaptação se destina, mas o mais provável se deve às condições de reprodução de imagens ainda rarefeitas, nesse período, e os custos de impressão que o acréscimo de imagens implicava²⁸.

Na maioria das capas a imagem consiste na apresentação do personagem Dom Quixote de La Mancha. Ele é apresentado sistematicamente como cavaleiro, vestindo armadura e sobre seu cavalo, *Rocinante*. Eventualmente ele é acompanhado de seu escudeiro Sancho Pança.

²⁸ De acordo com Hallewell (1985, p.74) “podemos atribuir a Plancher o crédito por haver introduzido no Brasil o novo processo de impressão planográfica conhecido como litografia. Inventado em 1798, seu uso começou a generalizar-se apenas em 1815, quando começou a substituir a gravação em chapas de metal como técnica preferida para a ilustração de livros e impressão de músicas.” A citação evidencia que as ilustrações nos livros se constitui como uma prática editorial bem antiga que dispunha de recursos um tanto manuais e rudimentares para a impressão que demandavam custos. No âmbito infantil e juvenil, em Monteiro Lobato, segundo Ceccantini (2009, p. 77) a valorização da materialidade do livro e o gosto pela ilustrações são iniciativas importantes que refletem seu incômodo com a má qualidade dos títulos disponíveis aos pequenos leitores.

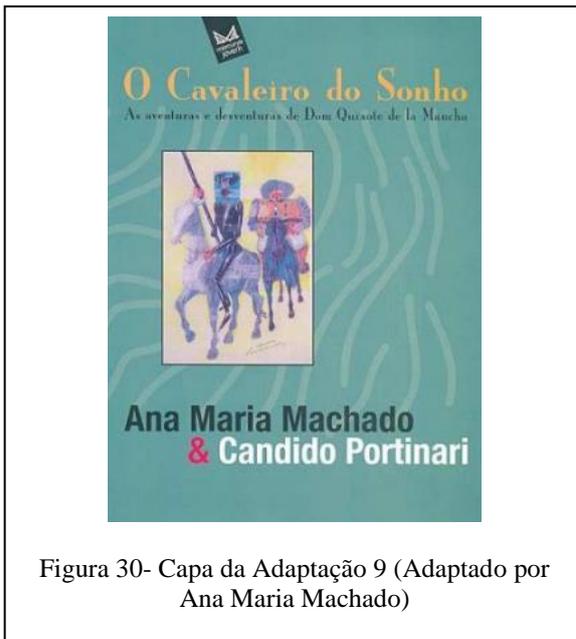


Figura 30- Capa da Adaptação 9 (Adaptado por Ana Maria Machado)

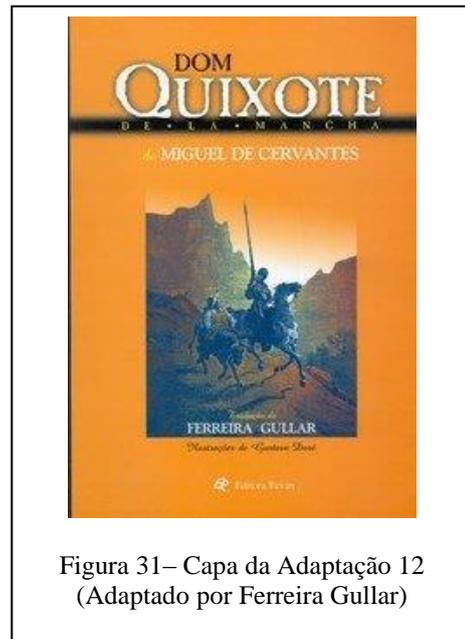


Figura 31– Capa da Adaptação 12 (Adaptado por Ferreira Gullar)

Nas duas adaptações acima (9 e 12), as imagens das capas são constituídas por obras de artistas que retrataram o personagem ou que o ilustraram em suas aventuras ao longo dos capítulos, como Gustave Doré e Candido Portinari. Esses indícios nos mostram o status adquirido por esses dois artistas junto ao clássico de Cervantes, isto porque, sobretudo com Gustave Doré que ilustrou *D. Quixote* em 1863, estas ilustrações são constantemente lembradas nas adaptações e traduções do clássico.

Ainda a respeito dessas versões adaptadas, verificamos que a adaptação 12, mais voltada ao leitor juvenil, traz a obra de Doré na capa, mas não em preto e branco, como Doré ilustrou, ela é colorida assim como a de Portinari (Adaptação 9). Isto porque, de acordo com Hunt (2010) as imagens são importantes para ajudar o leitor a começar e, as adaptações literárias de clássicos, como estas, são de certa forma uma iniciação a este tipo de leitura.



Figura 32 – Ilustração feita por Gustave de Doré “Don Quijote and Sancho Panza”

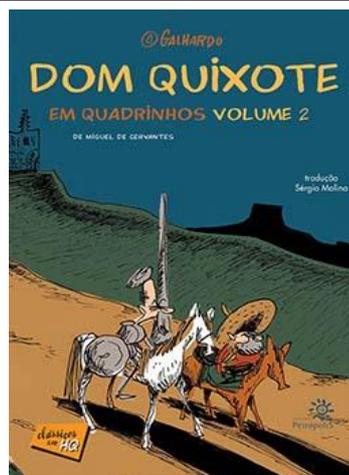


Figura 33 – Capa da adaptação 13.
(Adaptado por Caco Gualhardo, v. 2)

A última adaptação em HQ de Caco Galhardo (13) no evidencia uma outra forma de representar Quixote, por meio da intertextualidade, ao trazer uma releitura da ilustração de Gustave Doré. Tal intertextualidade é relatada pelo próprio Galhardo (adaptador e ilustrador) no posfácio do segundo volume:

além da diferença do traço, que o leitor do primeiro volume vai notar, me debrucei especialmente nas gravuras de Gustave Doré, o ilustrador “oficial” do Quixote. Quem conhece suas gravuras vai sacar no ato que fiz várias releituras dessas ilustrações. Aliás, é o que recomendo, feroso leitor, vá atrás das figuras de Doré, vá atrás dos livros do Cervantes.

(ADAPTAÇÃO 13, GALHARDO, 2013, posfácio)

Essa diferença entre o primeiro e o segundo volume diz respeito aos traços próprios da caricatura, o ilustrador, quando envolvido na publicação do segundo volume, se propõe a trazer uma releitura de Gustave Doré, o que se pode observar logo na capa, conforme a citação e explicação do próprio ilustrador nos evidenciando assim uma mudança de objetivos na elaboração do projeto editorial.

Esta mesma releitura da obra de Doré também pode ser encontrada em outra adaptação:

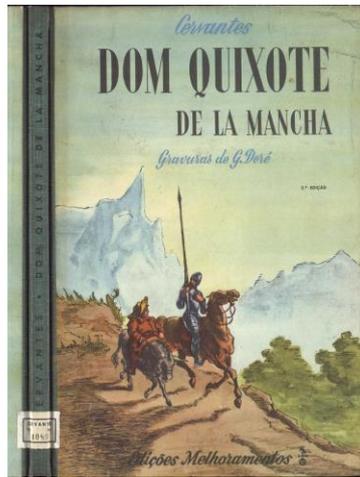


Figura 34– Capa da Adaptação 3. (Adaptado por José Pedretti Netto)

Na capa da adaptação 3, da figura 34, uma das informações em destaque é exatamente essa relativa à inspiração do capista e ilustrador, que não tem seu nome mencionado, nas ilustrações de Doré.



Figura 35 - Ilustração feita por Gustave de Doré “Adventure with the Windmills”

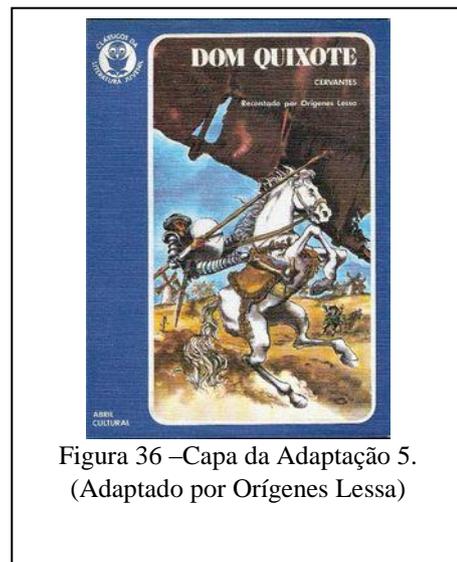


Figura 36 –Capa da Adaptação 5. (Adaptado por Orígenes Lessa)

Na adaptação 5, figura 36, a releitura da imagem traz como apresentação um dos mais famosos capítulos do clássico: a luta de Quixote com moinhos de vento.

Outra forma encontrada de ilustração nas versões adaptadas é a de trazer traços bastantes infantilizados e coloridos dos personagens, objetivo principal das obras que se destinam prioritariamente ao público infantil (adaptações 4, 7, 8 e 11/ver figura 9) de modo a atrair a atenção dos pequenos leitores.

Ainda encontramos uma adaptação (6) em que se objetiva um destaque dado à coleção em que se insere:

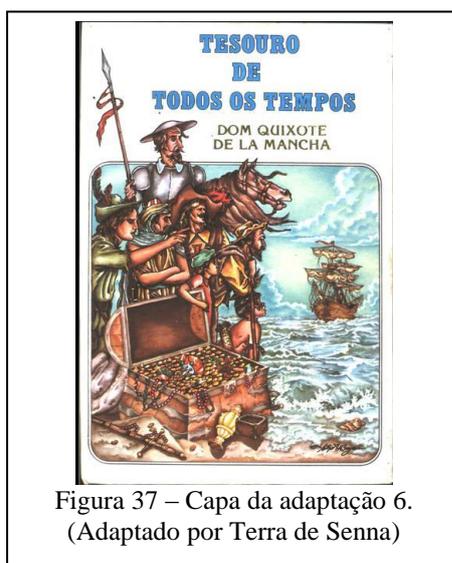


Figura 37 – Capa da adaptação 6.
(Adaptado por Terra de Senna)

Isto porque, conforme podemos observar na figura 37, o nome da coleção aparece acima e em letras maiores que o da obra. Além disso, *Dom Quixote* é colocado junto com outros personagens de adaptações que compõem diferentes títulos da série, como por exemplo *Peter Pan* e *Aladdin*. Por se tratar de uma obra juvenil, este objetivo nos evidencia um projeto editorial que busca a identificação com o leitor principalmente por meio da coleção, de modo a fazer que com que este leitor, por intermédio da escola ou por escolha própria, busque, leia e conheça todos os volumes da série.

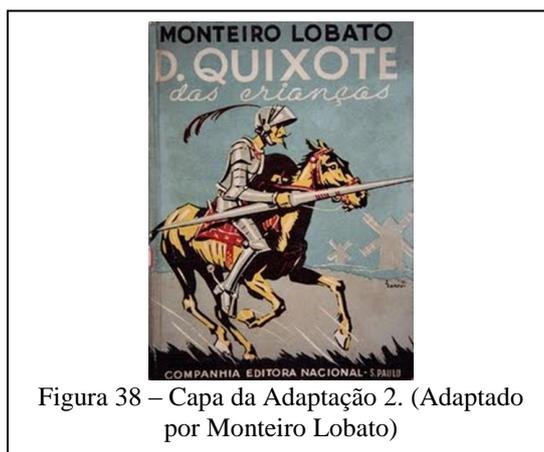


Figura 38 – Capa da Adaptação 2. (Adaptado por Monteiro Lobato)

Por fim, a última capa das que apresentam imagem, a adaptação 2, de Monteiro Lobato, não traz a mesma inovação que a versão de Lobato trouxe para a época da publicação, isto porque o herói para Lajolo (s.d., p. 18) “é, por assim dizer, tropicalizado: se no original de Cervantes Quixote já representa uma paródia dos heróis

da cavalaria, em sua versão brasileira ele é duplamente parodiado”. No entanto, essa paródia não está representada na capa pois J. U. Campos enfatiza em sua ilustração um cavalo forte e robusto, um cavaleiro sério e vestido com uma armadura bem elaborada, aspectos relativamente em contradição com aqueles adotados na escrita do texto de Cervantes e de Lobato.

Capítulo 3 - Estratégias editoriais de adaptação na representação do personagem D. Quixote de la Mancha para o público infantil e juvenil brasileiros e a constituição de perfis leitores

Muitos são os recursos que envolvem a adaptação de uma obra. São frequentemente utilizados e reconhecidos como formas de adaptação os procedimentos editoriais de origem linguística (escolhas lexicais e de estruturas frasais), de origem técnica (inserção de imagem, ampliação e variação de formas imagéticas, de composição formal e estética da página e dos livros) e de origem genérica (com a mudança e predomínio de certos gêneros para a adaptação dos textos de origem).

A análise destas estratégias de escrita pode nos fornecer indícios através dos quais podemos depreender representações do público leitor infantil e juvenil a que se dirigem essas adaptações, numa perspectiva comparativa e buscando levantar e discutir certos discursos sobre a leitura e sobre o leitor infantil e juvenil que subsidiam a produção desses textos, enfim, desses objetos culturais.

Göte Klinberg (1973, s.p.), conforme citado por Zilberman (1982, p.45-47) identifica em sua teoria quatro ângulos da adaptação:

- 1) Adaptação do assunto: considerando-se que a compreensão de mundo do receptor, assim como suas vivências são limitadas, o escritor obriga-se a uma restrição no tratamento de certos temas, idéias ou problemas;
- 2) Adaptação da forma: sempre visando ao interesse do leitor, assim como às condições especiais de sua percepção do real, é importante que a forma escolhida coincida com suas expectativas receptorais. Nesta medida, o enredo deve ter um desenvolvimento linear e personagens que motivem sua identificação;
- 3) Adaptação do estilo: o vocabulário e a formulação sintática não podem exceder o domínio cognitivo do leitor.
- 4) Adaptação do meio: a presença de ilustrações e tipos gráficos gráficos, assim como a escolha de um determinado formato e tamanho, enfim o aspecto externo do livro, são condições de atração das obras.

Neste capítulo objetivamos trabalhar com um dos aspectos do segundo ângulo: a adaptação da forma relativa à construção do personagem. Assim, buscamos analisar como o personagem Dom Quixote é representado nas obras que compõem o nosso *corpus*, seja por meio de sua descrição feita pelo narrador com ênfase em suas qualidades ou em seus defeitos (emprego de adjetivos, advérbios, perífrases etc.), seja

por meio da forma como as personagens secundárias descrevem o cavaleiro, seja pela maneira como este é apresentado em uma imagem, de modo a buscar apreender representações²⁹ partilhadas pelos editores, autores e ilustradores que produzem a obra em relação às competências e gostos de leitura ligadas a aspectos psicológicos, sociais e culturais, decisivos para o estabelecimento de formas de identificação dos leitores infantis e juvenis, a quem essas diferentes adaptações se dirigem.

Partindo da perspectiva de análise segundo a qual essas representações se encontram indiciadas na produção dessas adaptações, e podem ser apreendidas a partir da focalização de algumas escolhas de ordem, por exemplo, da construção do personagem, metodologicamente não trabalhamos com a recepção, com o efeito dessas escolhas junto aos leitores, mas com os objetos textuais que lhes são destinados e os discursos que neles se encontram inscritos sobre esses leitores. Essas representações inscritas na produção, por seu caráter social, histórico e cultural, também são compartilhadas por pais, professores, avaliadores de programas governamentais de escolha de livros destinados ao público infantil e juvenil, e respondem assim a suas demandas.

Deste modo, a forma como o personagem D. Quixote é descrito nas adaptações é um dado que nos ajuda na análise de certas imagens sobre o leitor. A exploração de certos traços da personalidade de Quixote, como a maior ênfase na loucura, seja para fins cômicos, ou para fins exemplares, é um indício interessante.

Por isso a análise dos adjetivos mais recorrentes, aqueles que se mantêm em todas as adaptações e aqueles que são abandonados, o modo como se afirma ou se explora a loucura dele, ora de modo eufórico, ora disfórico, são indícios para os quais olharemos mais atentamente.

²⁹ Ao nos referirmos à *representação*, nos apoiamos na definição dada por Roger Chartier (2002), que diz respeito à *representação do mundo social* em uma dimensão coletiva, sempre determinada pelos interesses de grupos; em que, se produzem práticas e estratégias, pois a *representação* não está dissociada dos discursos presentes na sociedade, discursos estes que de forma alguma são neutros. Chartier (1991) em retorno às obras de Marcel Mauss e Emile Durkheim nos diz que a “noção de representação coletiva” autoriza a articular, sem dúvida melhor que o conceito de mentalidade, três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe.” De acordo com a citação, podemos pressupor que, embora coletiva, a *representação* age individualmente de modo que cada um compartilha dessas *representações sociais* por as incorporarmos como realidade.

Este capítulo pretende, portanto, se debruçar mais especificamente sobre a análise das descrições de D. Quixote inscritas nas obras que compõem nosso *corpus*, publicadas por diferentes editoras brasileiras, da década de 1910 até os dias atuais. Observaremos no texto os recursos empregados nessas obras na construção da figura do cavaleiro andante.

3.1 Dom Quixote adaptado: do moralismo - 1915? a 1959

Este período compreende três adaptações de nosso *corpus*, duas delas são mais voltadas para o público juvenil: Adaptação 1 *Dom Quixote da Juventude* e Adaptação 3 *Dom Quixote de La Mancha*. A primeira se justifica com a escolha do próprio título e a segunda por se assemelhar à primeira na quantidade de páginas, na seleção lexical e nos paratextos, apesar de não trazer de forma explícita esta informação por meio do título, coleção, prefácio, etc. A outra adaptação, Adaptação 2 *Dom Quixote das crianças*, de Monteiro Lobato tem como público alvo o infantil prioritariamente, como o título anuncia.

Na versão mais antiga que compõe o nosso *corpus*, *Dom Quixote da Juventude* (1915?), é possível identificar uma apresentação mais eufórica e também mais disfórica da ‘loucura’ do personagem principal, antes mesmo de o leitor iniciar o primeiro capítulo. Tais representações estão presentes em um dos paratextos da obra, em uma espécie de prefácio denominado *Advertencia*, em que se justifica a adaptação deste clássico de Cervantes e sua adequação/recomendação para a juventude³⁰. Nela, D. Quixote é qualificado como alguém *cheio d’animo e fraco de senso*:

Offerecemos ao publico uma edição illustrada e nova, quanto possivel, da grande novella de Cervantes, supprimindo todos os episodios menos importantes, todas as passagens de pouco interesse, certas scenas demasiado realistas para a juventude, tendo deixado n’um conjuncto harmonioso, se bem que um pouco resumido, todos os pensamentos do auctor, todo o poema d’aquelle engenhoso fidalgo cervantino **cheio d’animo e fraco de senso**, que acompanhado do seu escudeiro andante resumia e concentrava em si as **illusões** e as **realidades**, as **virtudes** e as **fraquezas**, as **glorias** e as **desgraças** da humanidade.

³⁰ O termo *juventude* neste caso, nos parece uma forma genérica de dizer ao leitor que o público-alvo desta publicação são as crianças e jovens, isto considerando outro trecho do prefácio que diz: “Esperamos, pois, que esta edição resumida do immortal D. Quixote mereça a atenção das creanças, as sympathias da juventude, a aprovação dos paes e dos mestres, em uma palavra, a acceitação do publico.” (ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, n.p.)

(ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, n.p., grifo nosso)³¹

O uso do termo *fraco de senso* já nos evidencia que a ‘loucura’ não está sendo retratada apenas de forma eufórica pois o adaptador organiza uma série de qualificações do personagem valendo-se de oposições semânticas como: *fraco de senso* x *cheio d’animo*, *ilusões* x *realidades*, *virtudes* x *fraquezas* e, *glórias* x *desgraças*. Assim, logo no prefácio identificamos uma forma de apresentação própria de personagens complexos, por se valer de aspectos considerados positivos como *cheio d’animo*, *realidades*, *virtudes* e *glórias* e negativos como *fraco de senso*³², *ilusões* e *fraquezas*. Além disso, do prefácio destacamos o seguinte trecho:

São todos unânimes em que sua prosa é sempre admirável, inimitável, e de grande erudição o seu estylo; porém, não estão de accordo ao apreciarem, [...], o fim moral de suas obras

(ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, s.p.)

O excerto acima demonstra uma preocupação com uma certa moral, um certo ensinamento, aspectos estes que estão associados à concepção de infância que valoriza a leitura de clássicos e a moralidade presentes no universo infantil.

No primeiro capítulo, na apresentação do personagem aos leitores, o narrador descreve a loucura utilizando-se dos verbos *adoecer* e *perder*;

e assim, do pouco dormir e do muito ler, **adoeceu-lhe** o cerebro de uma tal maneira que acabou por **perder o juízo, tão terrivelmente**, que veio a ter o pensamento **mais extraordinario** que **até hoje nenhum louco** teve no mundo, e que foi parecer-lhe conveniente e necessario, não somente para prosperidade da sua honra, como para serviço da sua republica, fazer-se cavalleiro andante

³¹ Para a facilitação da leitura das citações de obras que compõem o *corpus*, organizamos uma tabela, consultar Anexo I

³² Consultamos FIGUEIREDO, Cândido. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/estaticos/about.html>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018. Tal obra teve sua primeira edição em 1899 e a segunda em 1913 (contemporâneo da adaptação analisada) os termos *fraco* e *senso*. Os dois termos apresentaram significados muito semelhantes aos usos de atualmente:

Fraco: que não tem força, pouco espesso, cobarde, mal fortificado, mal guarnecido, froixo, medíocre, etc.

Senso: juízo claro, acto de raciocinar, sisudez, circunspecção; siso, etc.

Desta forma, podemos pressupor que o a expressão utilizada em 1915? é colocada de forma relativamente disfórica e se relaciona com o primeiro significado do adjetivo louco: *que perdeu o uso da razão, demente, extravagante, imprudente, temerário, estulto, muito galhofeiro, estroina, apaixonado, furioso*. O Dicionário de Figueiredo (1913) é considerado por Verdelho (s.d) em seu artigo sobre o tema como um dos grandes dicionários do século de língua dos séculos XIX e XX. Disponível em: <http://clp.dlc.ua.pt/Publicacoes/Dicionarios_breve_historia.pdf>. Acesso em: 23 de janeiro de 2018.

Novamente podemos perceber, confirmando os indícios apresentados no prefácio, uma forma relativamente mais disfórica³³ de apresentação da loucura que, neste caso, estaria associada à falta de algo; o louco se caracteriza como aquele que perdeu o juízo, que *perdeu o bom senso* ou o *acto de julgar*, de acordo com o dicionário da época³⁴

Além disso, o uso de advérbios de intensidade como *tão*, *mais* e de modo, *terrivelmente*, assim como a expressão *até hoje nenhum*, demonstra um estilo de escrita que, neste trecho especificamente, enfatiza as características do personagem. Esse modo de descrição se assemelha com a fonte primária³⁵, no qual Cervantes se refere à caracterização de Quixote como aquele que perdeu o juízo:

Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra em sombra; e, assim, do pouco dormir e muito ler se lhe **secaram os miolos**, de modo que veio a **perder o juízo**. [...]

Então, já de todo sem juízo, veio a dar com o **mais estranho** pensamento com que **jamais** deu algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, [...], fazer-se cavaleiro andante.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p. 57 e 58, grifo nosso)

Ao fazermos a comparação do trecho referente com a obra adaptada, a caracterização do personagem que perdeu o juízo se mantém e a justificativa para tal fato ocorre com a expressão *lhe secaram os miolos* substituída por *adoeceu-lhe o cerebro*, na adaptação. Em certa medida, esta última forma expressa um modo eufemístico em relação à primeira e, por isso, diferentemente do prefácio, é possível

³³ Identificamos, nesta e em outras adaptações, traços potencialmente mais disfóricos. Consideramos que por se tratar de uma adaptação, publicada em um outro tempo e espaço, de um clássico consagrado culturalmente, entre outras razões, por causa da característica da loucura do personagem, não poderíamos tratar a disforia de forma total e exclusiva. O próprio sucesso da obra que a tornou um clássico, que por isso é adaptado, torna a loucura algo positivo (não em si), mas como recurso literário, como mote, como contraponto da realidade difícil e como meio de buscarmos na ficção o descanso da realidade.

³⁴ Cf: FIGUEIREDO, Cândido. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/estaticos/about.html>> Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

³⁵ Estamos considerando como fonte primária os dois volumes da obra integral intitulados *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* e *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, cujas edições têm como tradutor Sérgio Molina, publicados pela Editora 34, em 2008 e 2007, respectivamente. A escolha por esses volumes se justifica por serem obras bilíngues, cuja tradução pode ser cotejada com a versão em espanhol e, terem o renomado tradutor Sérgio Molina, que já traduziu mais de sessenta livros do espanhol e conquistou menção honrosa do prêmio Jabuti 2004 com a tradução do *Quixote*. Assim sendo, adotamos uma obra integral de Cervantes traduzida de referência no mercado editorial brasileiro

tratar aqui de uma representação mais positiva da loucura. Da mesma forma com que ocorre a alternância entre *nenhum* e *jamais*.

D. Quixote, todavia, não é um louco qualquer, ele teve *o pensamento mais extraordinario* dos loucos no mundo, o que de certa forma enfatiza o aspecto da loucura. Nos parece que o termo *extraordinario* é utilizado atualmente mais frequentemente com valor positivo. Apesar de seu uso parecer um tanto quanto eufórico para o leitor atual, é importante considerarmos as ocorrências de forma quantitativa e contextualizada a fim de depreendermos uma representação geral do personagem. Encontramos no dicionário da época³⁶ várias acepções para o termo *extraordinario* entre as quais *anormal* e *singular*³⁷ nos parece os mais adequados e caracterizam sentidos que não são exclusivamente positivos. Há ainda outras hipóteses que poderiam explicar tal ocorrência, como a variação linguística histórica, por se tratar de uma obra da década de 10; e o fato de termos livreiros impressores franceses na impressão e edição e não sabermos se eles se basearam na obra integral e primária, na língua de origem, de Cervantes ou em uma versão traduzida para o francês.

Diante dos excertos aqui analisados verificamos ora uma representação da loucura mais eufórica e positiva, ora potencialmente mais disfórica, o que pressupõe uma maior competência de leitura, se comparada à outras adaptações sobre as quais o adaptador, de acordo com suas representações de leitura e de leitores, simplifica a característica principal de Quixote optando por uma visão de disforia ou pela euforia.

Michel Foucault (1978, p. 43), em *História da Loucura*, analisando o tipo de loucura associada à obra de Cervantes nos relata uma visão disfórica ao dizer que a loucura de Quixote é a pela identificação romanesca e tal característica

sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade ou à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte. A loucura, em seus inúteis propósitos, não é vaidade; o vazio que a preenche é "um mal bem além de minha prática", como diz o médico a respeito de Lady Macbeth.

(FOUCAULT, 1978, p. 45)

A morte de Quixote (cap. LXXIV) ocorre em um único e último instante de lucidez, Foucault (1978, p. 45), no entanto, questiona esse fato nos perguntando: “Mas

³⁶ Cf. FIGUEIREDO, Cândido. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em:< <http://dicionario-aberto.net/estaticos/about.html>> Acesso em: 22 de janeiro de 2018

³⁷ O *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Cândido Figueiredo, ainda traz as acepções: *que não é ordinário, raro, grande, excessivo, muito distinto e admirável* como adjetivos.

será esta repentina sabedoria da loucura outra coisa que não "uma nova loucura que acaba de entrar-lhe pela cabeça?" (1978, p.45). E responde, nos dizendo que a loucura dissipada do cavaleiro só pode constituir uma única entidade com a própria morte:

Mas a morte, em si mesma, não traz a paz: a loucura ainda triunfará — verdade irrisoriamente eterna, para lá do fim de uma vida que, no entanto, tinha-se libertado da loucura através desse mesmo fim. Ironicamente sua vida insana persegue-o e só o imortaliza em virtude de sua própria demência; a loucura ainda é a vida imperecível da morte

(FOUCAULT, 1978, p. 46)

Essa loucura extrema, portanto, constitui o que estamos denominando como traço potencialmente mais disfórico nesta e em outras adaptações analisadas (considerando as consequências que esse traço traz ao personagem, ao enredo e ao modo de representação) se distinguindo, através de recursos editoriais, de um outro modo de representar a loucura no qual o adaptador se vale de uma posição mais eufórica. E, ainda nesse mesmo século, segundo o autor, a concepção de loucura deixa de ser tão extrema para ocupar um lugar intermediário “É que ela não mais é considerada em sua realidade trágica, no dilaceramento absoluto que a abre para um outro mundo, mas sim, apenas, na ironia de suas ilusões.” (FOUCAULT, 1978, p.46).

Em outros momentos dessa adaptação, também se faz alusão à loucura, mas de modo indireto, como, por exemplo, quando o padre e o barbeiro vão visitar D. Quixote depois de seu segundo retorno de sua empreitada aventureira de sair pelo mundo como cavaleiro andante, a fim de saberem se ele continuava se achando e se comportando como um cavaleiro andante:

Não foi necessário fazer outra experiência, pois D. Quixote tomando a palavra, viram n'um instante como, mettendo-se em cheio no **labyrintho das suas historias de cavallarias** e cavalleiros andantes, se despenhava do cume de sua **loucura** até o profundo abysmo da sua simplicidade

(ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, p. 166 e 167, grifo nosso)

A citação acima, na fonte primária, introduz um longo trecho em discurso direto que manifesta o diálogo entre D. Quixote, o barbeiro e o padre de modo que esse traço anunciado de sua personalidade, a loucura, não é mais designado ou qualificado diretamente, aparecendo de forma implícita na maneira como o cavaleiro andante se expressa (de forma labiríntica) e naquilo de que ele fala (sobre histórias irreais, do

passado ou da ficção, enfim, próprias aos livros que lia), a partir dos quais se poderia atestar sua ‘falta de juízo’, seus pensamentos ‘extraordinários’:

- Nisto de gigantes – respondeu D. Quixote -, se os houve ou não no mundo, as opiniões são diversas, mas a Sagrada Escritura, que não pode faltar um átomo à verdade, nos mostra que sim os houve, contando-nos a história daquele filisteuzaço do Golias, que tinha sete côvados e meio de altura, que é uma desmensurada grandeza. Também na ilha da Sicília se acharam canas das pernas e espáduas tão grandes que sua grandeza manifesta terem sido seus donos gigantes, e tão grandes como grandes torres, verdade esta confirmada pela geometria. Contudo, não sei dizer com certeza que tamanho teria Morgante, mas imagino que não deve haver sido muito alto; e o que me move a este parecer é achar na história onde se faz menção particular de suas façanhas que ele muitas vezes dormia sob teto, pois, se achava uma casa onde coubesse, está claro que não era sua grandeza desmensurada.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 57)

Além do modo como o narrador apresenta o personagem e do modo como apresenta o que diz o personagem, caracterizando sua loucura, outro recurso editorial adotado na obra (tanto na fonte primária como na adaptada) reside na forma como a loucura de D. Quixote é salientada na maneira como os demais personagens o veem e falam dele. Alguns exemplos situam-se nas falas da ama e sua sobrinha, Maritornes (filha do dono da estalagem), os duques, o padre e o barbeiro (amigos do cavaleiro andante), entre outros com quem ele se encontra ao longo de suas jornadas, assim como o próprio Sancho, seu companheiro de aventuras, que de formas diversas reagem ao que consideram ser excentricidades próprias de quem não se encontra em seu juízo perfeito:

Os caminhantes ficaram admirados das palavras de D. Quixote; porém, o vendeiro tirou-os d’aquella admiração dizendo-lhes quem era e que não se devia fazer caso d’elle porque estava fóra de juízo.

(ADAPTAÇÃO 1,???, 1915?, p. 158)

A sobrinha esteve a escuta do que dizia o tio e parecendo-lhe de mais juizo do que as que elle costumava dizer

(idem, p. 320)

Outros exemplos deste recurso podem ser encontrados nas falas de Sancho se referindo a D. Quixote:

Todas as cousas têm remedio menos a morte, e a todos ha-de chegar o seu dia quando menos pense. Este meu amo por mil cousas que vi é

um **louco para camisa de forças**, se bem que eu não lhe fique atrás, pois sou mais ente capto do que ele, pois sigo-o e sirvo-o, se é verdade o refrem que diz: diz-me com quem andas, te direi quem és;³⁸
(ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, p. 211, grifo nosso)

Volte-se Vossa Mercê, senhor D. Quixote, que por Deus lhe digo que são carneiros e ovelhas os que vae investir; volte-se. Desgraçado o pae que me fez! Que **loucura** é esta! O que é que elle faz?
(idem, p. 83, grifo nosso)

Isso não é o meu – respondeu Sancho: - digo que não tem nada de velhaco; é pelo contrario, uma boa alma: **não sabe fazer mal a ninguém, nem tem nenhuma malicia: uma criança é capaz de o convencer que é noite ao meio dia**, e por esta simplicidade o estimo como ao meu coração e não me resolvo a deixal-o **por mais disparates que faça**.
(idem, p, 227, grifo nosso)

No último trecho, a loucura em Quixote está relacionada com a facilidade de ser enganado assim como com a falta de percepção das coisas que o rodeiam e das pessoas que o cercam. Ela é tratada como ingenuidade. Neste contexto, a loucura ainda é apresentada de forma relativamente disfórica, mas o efeito de sentido é outro, não meramente constativo ou condenatório como em outras referências. Aqui ele é descrito também de forma terna e humanizada, talvez porque foi feita a aproximação de sua loucura com o comportamento infantil, tido por ingênuo, puro, despreparado, e que corresponde ao público com o qual a adaptação visa produzir certa identificação.

Ainda que as ações de D. Quixote associadas à sua insanidade possam constituir inúmeros episódios com potencial humorístico, como é o caso da aventura com o barco encantado, com o leão, o episódio do encantamento da Dulcineia, assim como a aventura dos moinhos de vento, etc. O efeito oposto também ocorre, alguns episódios principalmente do segundo volume, acabam por despertar um sentimento de pena do personagem, pois a loucura associada à ingenuidade traz consequências ruins a Quixote e consequentemente a Sancho. Em vários episódios Quixote e Sancho são enganados em função dessa característica comum: a ingenuidade. Um exemplo é aquele do segundo livro em que o cavaleiro se encontra com um casal de duques que se divertem, assim como seus criados, à custa da ingenuidade de Quixote que não enxerga a realidade mas somente suas fantasias:

³⁸ Optamos por transcrever as citações exatamente como aparecem na edição, incorreções ortográficas e léxico ou expressões em desuso podem aparecer devido à distância temporal da publicação.

Em quanto isto se passava com Sancho no governo de sua ilha, os encantadores não deixavam perder nada ao seu amo; pois forneciam-lhe tantas aventuras que não davam tempo umas ás outras. [...], ainda lhe fizeram peor diabrura: metteram-lhe no seu aposento grande quantidade de gatos, e com o miar dos bichos, com o ruido dos guizos, com o apagar das vélas que ardiam no aposento de D. Quixote, tal confusão e inferno se armou, que parecia uma legião de demonios que entravam pela janella dentro. [...].

(ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, p. 266)

Esses episódios podem produzir deste modo complexas formas de identificação com o personagem em função de sua loucura. Embora (ou talvez por isso) sua loucura seja apresentada como suscetível de produzir o riso dos leitores, estes também são levados a se solidarizar com o personagem quando outros o estigmatizam e o ridicularizam em função dessa sua característica.

A loucura é também manifesta como associada à doença, quando, por exemplo, Sancho utiliza a expressão *louco para camisa de forças*, na citação acima, ou então quando o barbeiro e o padre vão verificar o estado de saúde de Quixote:

porém o cura mudando o primeiro proposito, [...], quiz fazer uma completa experiencia, se o estado de saude de D. Quixote era falso ou verdadeiro;

(ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, p. 166)

Em relação à versão primária adotada, a expressão *louco para camisa de forças*, utilizada na adaptação encontra como referente, na versão de Cervantes, *louco de pedras*, no texto traduzido ou *loco de atar*, em espanhol. Deste modo, ela não é inovadora e o adaptador opta por manter uma expressão bem próxima, semanticamente, do texto de Cervantes, sobretudo se considerarmos a versão em espanhol.

O próprio Quixote, ainda que raramente, admite seu estado de loucura mas não apenas em termos patológicos:

Sou louco, e hei-de sel-o até que voltes com a resposta de uma carta que penso enviar por ti à minha senhora Dulcineia; e se fôr tal qual como julgo acabar-se-ha a minha penitencia, e se fôr ao contrario serei louco a valer, e sendo-o não sentirei nada.

(ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, p. 129)

Só o fato de reconhecer-se como 'louco' implica num grau de consciência que não se espera de um louco, em termos patológicos, como doença. Quando ele assume esse atributo que lhe outorgam, ele o faz de modo aparentemente racional, explicando a

razão de sua loucura (o seu amor por Dulcineia) e o modo dela se acabar. Embora o termo empregado seja o mesmo, não se trata do mesmo referente. A loucura que aos olhos de alguns ele manifesta é aquela de alguém que tem um problema mental, já a loucura que o personagem expressa é aquela relativa à paixão, estado emocional que não corresponde ao estado cotidiano, normal. Trata-se de uma loucura ocasional, ligada a um aspecto específico da vida, e da qual se pode ter consciência e afirmá-la, porque as sanções sociais, morais a esse estado são de outra ordem. O mesmo se pode adiantar em relação ao emprego genérico do termo loucura, e de suas variações sinonímicas, quando relativas ao modo distinto de crianças e jovens conceberem o mundo, a si e aos outros, que pode variar do olhar adulto. Não recai sobre esses tipos de loucura, as mesmas avaliações, julgamentos, críticas, porque elas apresentam traços semânticos distintos, e podem por isso ser aceitas como normais, como próprias de certos estágios da vida ou de certas experiências (desde que passageiras, desde que sob controle), e de modo a serem consideradas como altamente positivas. Como se trata de um texto para crianças e jovens, ela vai ser mais ou menos disforizada ou euforizada à medida que a concepção de infância e adolescência forem mais reconhecidas como fases importantes para o processo de desenvolvimento e maturidade físicos, psicológicos e afetivos, com suas singularidades, e com o direito de agir de forma mais divergente da ‘normalidade’ adulta.

O menino maluquinho, de Ziraldo A. Pinto é um exemplo mais recente que diz respeito a um tipo de loucura, maluquice, que não é sancionado negativamente pelas crianças, nem pela comunidade de modo geral, pelo contrário é valorizado. Biasioli (2007, p.100) ao levantar dados sobre os livros mais vendidos na década de 80 tendo como base a pesquisa de Arnaldo Cortina (2006), aponta a obra de Ziraldo entre os livros mais vendidos. Em levantamento com alunos sobre aceitação de obras infantis, Ferreira (2009, p.135) também confirma a aceitação de Ziraldo:

A obra de Ziraldo inovou a concepção de infância, ao apresentar um protagonista que, embora sofra com alguns conflitos existenciais causados pelo convívio em família, possui potencialidades que lhe permitem encontrar caminhos e soluções. Vale destacar que essa obra também cativou leitores de todas as idades os quais, por sua vez, também se reconheciam nas peripécias e comportamentos do protagonista.

(FERREIRA, 2009, p.135)

Nos parece então que a loucura, quando tratada de forma mais eufórica, é uma das formas pelas quais os adaptadores pretendem estabelecer vínculo e identificação entre o jovem leitor e o personagem de modo a assegurar as vendas e o interesse pela leitura.

E tal como o personagem declara, seu estado de loucura tem um caráter temporário, pois ao final da adaptação, no último capítulo, quando o cavaleiro encontra-se à beira da morte, seu devaneio cessa, ele acaba por nomear-se não mais como D. Quixote, mas agora como Alonzo Quijano, seu verdadeiro nome, tornando-se inimigo dos cavaleiros andantes e dos livros de cavalaria:

Eu já estou com o juízo claro, sem sombras caliginosas da ignorância que sobre elle me poz a amarga e continua lenda dos destestaveis livros de cavallaria.

(ADAPTAÇÃO 1, ???, 1915?, p. 321)

Este final dado à adaptação muito se assemelha ao da obra integral porque D. Quixote, na versão primária, segundo a tradução de Molina, também vive um despertar do estado de loucura:

Eu tenho juízo já livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância que sobre ele me pôs minha amarga e contínua lição dos detestáveis livros das cavalarias.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 840)

É próprio da adaptação o recurso editorial da condensação e supressão de capítulos ou trechos considerados pelo adaptador como menos relevantes, com isso, é interessante observar como, mantendo as passagens em que D. Quixote é descrito como louco, conseqüentemente, tem-se como efeito uma apresentação mais enfática, do que na fonte primária, dessa representação da loucura de D. Quixote. Assim, o leitor da adaptação se depara com um texto em que essa característica, proporcionalmente em relação à fonte primária, é apresentada com mais frequência, de modo que nessa versão D. Quixote seja apresentado mais frequentemente como 'louco'. Assim, em função desses procedimentos técnicos de recortes de passagens, que tornam na adaptação esse traço do personagem mais presente, mais saliente, é possível observar como se explora de modo complexo o potencial identificatório, do público a quem se destina a adaptação, com o personagem, em função dos modos de apresentação da loucura de

forma mais cômica e mais humanizada, ainda que sua dimensão patológica esteja presente.

A segunda adaptação, *Dom Quixote das crianças*, do consagrado Monteiro Lobato, já foi muito estudada e apresenta características muito diferentes das demais no que se refere à forma de adaptar. Segundo Prado (2009, p. 331):

Lobato elaborou suas adaptações de modo que ficassem fortemente vinculadas, amalgamadas, à produção de obras originais. Para tanto, lançou mão de dois importantes artifícios. Em primeiro lugar, há a configuração de um universo narrativo facilitador da inserção de outras histórias e da construção de uma instância narrativa propícia à apresentação de outros textos. É a criação do Sítio do Picapau Amarelo como o local onde transitam livremente as mais diversas personagens. Em segundo lugar, há a participação de Dona Benta como leitora que se torna narradora-adaptadora, mediando as leituras de seus netos e, por extensão, dos leitores em geral.

Estes dois fatores evidenciam o caráter inovador para a época de Lobato que se traduziu em um sucesso imediato não apenas desta obra, mas de tantas outras que compuseram e compõem até hoje o imaginário das crianças e jovens no período da infância e juventude. Adentrando propriamente no texto, encontramos três representações principais referentes à personalidade do personagem: o louco, o sonhador, que é apresentado em contraposição à loucura; e o valente.

A loucura, assim como em outras adaptações, é a característica que mais se sobressai, sobretudo pelo grande número de trechos em que figura e de sinônimos (*louco, doido, estranho, cabeça virada, maluquinho*, etc.) com os quais o leitor se depara e, também pelo fato de Lobato a tratar enfaticamente. Emília, por exemplo, durante a leitura de Dona Benta, começa a sofrer da mesma loucura do cavaleiro andante:

- Sinhá, veio ela dizer [tia Nastácia], Emilia parece louca. Entrou na cozinha montada no Rabicó, toda cheia de armas pelo corpo, com uma lança e uma espada, e uma latinha na cabeça que diz que é o “érmo” de Mambrino, e começou a me espetar com a lança gritando: “Miserável magico! Por mais que te pintes de preto e ponhas saia, não me enganarás! Perfido! Infame encantador!”

(ADAPTAÇÃO 2, LOBATO, 1936, p. 139)

Em outros casos, por exemplo, a ênfase se dá em trechos nos quais não há uma referência à fonte primária, caracterizando-se, portanto, como parte da criação de Lobato:

“O visconde, que não tinha ouvido o começo da história de D. Quixote, ficou apreensivo:
- Quem é esse **doido**? perguntou ele.”
(ADAPTAÇÃO 2, LOBATO, 1936, p. 62, grifo nosso)

O aspecto sonhador é colocado, na maioria das vezes, como uma especificação da loucura de forma a salientar a imaginação fértil do personagem. No exemplo abaixo, Dona Benta parece explicar às crianças que o cavaleiro possui outras qualidades ademais da loucura:

D. Quixote **não é sómente** o tipo de **maniaco**, do louco. E’ o tipo do sonhador, do homem que **vê as coisas erradas**, ou **que não existem**. **E’ também** o tipo do homem generoso, leal, honesto, que quer o bem da humanidade, que vinga os fracos e inocentes – e acaba sempre levando na cabeça, porque a humanidade, que é ruim inteirada, não compreende **certas generosidades**.
(ADAPTAÇÃO 2, LOBATO, 1936, p. 17-18, grifo nosso)

As formas *não é somente, é também*, que utiliza os advérbios *não* e *também* para modificar o verbo *ser* permitem a verificação dessa especificidade da loucura, que está relacionada à qualidade de sonhador. O adjetivo *maníaco*, embora já tivesse o sentido negativo que utilizamos atualmente, como é possível verificar em jornais da época, nesse contexto, pode ser entendido como *aquele que tem manias, excêntrico*. D. Benta especifica o lado sonhador da loucura como quem *vê as coisas erradas* e *que não existem* e os atos de loucura de Quixote são descritos como certas *generosidades*. Temos, então nesse trecho uma forma bastante eufórica de representar a loucura.

Por último a valentia, que pode ser analisada em trechos nos quais há correspondência com a fonte primária, como no capítulo em que Quixote enfrenta um leão. Na adaptação ocorre supressão de discurso direto e condensação do trecho:

O condutor desfez-se de gabos da extraordinária valentia do herói da Mancha, dizendo que tudo iria contar ao Rei.
(ADAPTAÇÃO 2, LOBATO, 1936, p. 134)

Tanto Cervantes como Lobato utilizam o léxico *valentia*:

- Vossa mercê, senhor cavaleiro, contente-se com o feito, que mais não pode haver em gênero de valentia, e não queira tentar segunda fortuna.

[...]

Então o tratador, pausadamente e pelo miúdo, contou o fim da contenda, exagerando, como ele melhor pôde e soube, o valor de D. Quixote, a cuja vista o leão acovardado não quis nem ousou sair da jaula,

[...]

Deu os escudos Sancho, atrelou o carreiro, beijou o tratador as mãos de D. Quixote pela mercê recebida e lhe prometeu contar aquela valorosa façanha ao mesmo rei, quando na corte estivesse.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 220-221)

É possível depreender ainda do enunciado da adaptação de Lobato que o cavaleiro é nomeado herói. Tal fato ocorre de forma frequente no texto adaptado. Embora visto dessa maneira, a loucura em Quixote no trecho a seguir, assim como em outros excertos da adaptação anterior, é apresentada de modo relativamente e predominantemente disfórico. Dona Benta e Narizinho de forma bem clara expõe ao leitor opiniões sobre a loucura estar relacionada à tristeza:

- De fato. Quando vocês crescerem e lerem este capítulo de Cervantes, vão de achar-lo engraçadíssimo – e ao mesmo tempo triste. A loucura é a coisa mais triste que ha...

(ADAPTAÇÃO 2, LOBATO, 1936, p. 97)

- Coitado! exclamou Narizinho nesse ponto. Cada vez mais fico mais penalizada da loucura do pobre D. Quixote. Um homem tão bom, de tão nobres sentimentos, a servir de peteca a esses bobos todos.

(idem, p. 102)

Tal característica é afirmada como *a coisa mais triste que há*. A expressão é relativamente disfórica mas não especificada com a finalidade do julgamento, do ato de sancionar negativamente o personagem louco. O objetivo é o de produzir compaixão por ele, de humanizá-lo. Por isso, Narizinho fica *penalizada*. Em comparação com a adaptação anterior, na qual em algumas vezes a loucura é vista como sinônimo de doença ou falta de algo, a forma relativamente disfórica desta obra se encontra atenuada e em menor grau.³⁹

³⁹ Ao analisarmos trechos potencialmente disfóricos buscamos elencar *grau e tipos de disforidade* a fim de compararmos, posteriormente, os resultados de modo a termos uma melhor compreensão das representações de leitura encontradas.

Igualmente à versão de Lobato, na adaptação 3, que tem José Pedretti Netto como adaptador, a loucura é apresentada de modo relativamente mais disfórico; logo na primeira página o leitor encontra na loucura a causa de Quixote ser chamado de “pobre”:

Convenceu-se o dono da estalagem de que seu hóspede era um **verdadeiro louco** e pensou em rir à custa do **pobre** homem.
(ADAPTAÇÃO 3, NETTO, 1950, p. 9, grifo nosso)

O emprego de dois adjetivos, *verdadeiro* e *louco*, enfatizam a qualidade da loucura do personagem. Tal ênfase ocorre também por meio da relação entre as orações coordenadas que se unem através da conjunção aditiva *e* aproximando as expressões *verdadeiro louco* e *pobre homem*.

Assim como a adaptação de Lobato (1936), na versão de Netto (1950), ao trazer a expressão *pobre homem* o narrador trata o personagem expressando o sentimento de pena. Podemos inferir uma identificação do leitor ao mesmo posicionamento do narrador, segundo o qual não se deve rir mas sim sentir pena, se comover ou agir de outra forma diante da loucura.

Esse mesmo trecho na versão integral menciona Quixote apenas como hóspede e, em lugar da expressão *verdadeiro louco* Cervantes utiliza *falta de juízo*, o que já nos indicia também sobre a forma enfática e valorativa adotada na expressão da loucura no texto adaptado:

O estalajadeiro, que, como já foi dito, era um pouco chocarreiro e tinha já as suas suspeitas da **falta de juízo** de seu hóspede, acabou de confirmá-las quando acabou de ouvir semelhantes razões e, para ter do que rir naquela noite, determinou de lhe seguir o humor; e assim, lhe disse ser muito acertado o seu desejo e pedido e que tal propósito era próprio e natural dos cavaleiros [...].
(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p.74, grifo nosso)

A expressão encontrada em Cervantes é bem menos enfática do que na adaptação. Além disso, a visão na qual o narrador ou outro personagem sente pena de Quixote, na fonte primária adotada, especificamente nesta citação, é ausente. Em outro exemplo, porém, o adaptador inclui em seu texto um trecho do clássico em que Sansão Carrasco sente pena de Quixote:

– Meu nome, senhor, é Sansão Carrasco e moro na mesma vila de Dom Quixote. **Tenho pena** da loucura do Cavaleiro de Triste Figura e acredito que sua cura está no repouso completo.

(ADAPTAÇÃO 3, NETTO, 1950, p. 129, grifo nosso)

- [...] sou do mesmo lugar que D. Quixote de La Mancha, cuja loucura e sandice move a que **lhe tenhamos dó todos quantos o conhecemos**, e entre os que mais o tiveram estou eu; e crendo estar sua saúde em seu repouso e em que ele esteja quedo em sua terra e em sua casa, [...].

(CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 761, grifo nosso)

O sentimento de pena extraídos das citações acima exemplificam, especificamente nestes capítulos, uma visão potencialmente mais disfórica da loucura, em outros casos, verificamos o uso de termos que semanticamente acentuam ainda mais o aspecto negativo da loucura:

O dono da estalagem, ansioso por ver-se livre de **tal maníaco**, nem lhe exigiu o pagamento das despesas.

(ADAPTAÇÃO 3, NETTO, 1950, p. 12, grifo nosso)

A expressão “*tal maníaco*” não possui correspondência na fonte primária. É preciso fazer uma distinção do que ocorre na citação acima: o adaptador escolhe colocar na fala do personagem *dono da estalagem* a qualificação *tal maníaco*, de modo que essa forma de dizer caracteriza mais o dono da estalagem (como alguém intolerante, que não compreende, que não é sensível, que fez galhofa etc.) do que uma apresentação da loucura assumida pelo narrador.

A importância de fazer essa distinção consiste em observarmos que ao tratar a loucura de forma mais disfórica, quem a invoca é um personagem caracterizado negativamente. Deste modo, o sentido visado é o de produzir identificação nos leitores com os personagens que sentem pena de Quixote, que o ajudam, que não o julgam, etc.

Tendo em vista estas análises, embora a loucura se apresente de uma forma ainda relativamente disforizada, ainda que humanizada, em muitos trechos o adaptador exalta o personagem o nomeando de *herói* (p.49) *nosso herói* (p. 51) *valeroso cavaleiro* (p. 58) *o famoso* (p. 67), etc. Além disso, a qualidade da loucura é apresentada de forma enfática pela seleção de trechos da fonte primária nas quais a característica aparece.

Em suma, o que depreendemos ao analisar as três adaptações do período é que todas elas tratam a característica da loucura ora de forma mais eufórica ora de forma mais disfórica. Esse fato, próprio de personagens complexas, assim como D. Quixote, é apresentado também nas adaptações infantis e juvenis, já que os adaptadores, optam por

apresentar ao leitor as duas visões e não apenas uma, como ocorre com outras versões adaptadas do *corpus* publicadas em outro momento.

Percebemos ainda diferentes graus no que se refere aos trechos potencialmente mais disfóricos, na Adaptação 1, *Dom Quixote da juventude*, os excertos analisados representam a loucura associada à doença, à falta de algo como o juízo ou senso e, o léxico adotado expõe uma forma semântica mais negativa do que as outras duas adaptações, de Lobato e Netto. Estas últimas, quando dizem sobre aspectos relativamente mais disfóricos da loucura os inserem juntamente com a explanação de um sentimento de pena por meio de outros personagens.

A exploração de tal sentimento se caracteriza como um recurso editorial que busca identificação dos leitores por meio do posicionamento dos personagens. E, de certa forma, podemos associá-lo a uma escolha mais humanizada de representação do personagem principal de modo a projetar um ensinamento moral às crianças e jovens: diante da loucura não se deve rir, abusar, explorar etc. É preciso ter pena e se comover.

Embora a adaptação 1, não revele o sentimento de pena nas citações analisadas exemplificamos acima, no prefácio desta edição, uma certa preocupação com a moralidade presente na obra.

Diante do exposto, as características elencadas por Nelly Novaes Coelho no primeiro capítulo que se referem a este período, moralismo e tradicionalismo cultural, este último identificado pela valorização de obras clássicas, se confirmam nas três adaptações.

3.2. Dom Quixote adaptado: da loucura para fazer rir - 1960 a 1989

Neste período também analisaremos três adaptações, todas elas pertencem à coleções: Adaptação 4, *Vida e proezas de Dom Quixote*, da coleção *Alegria da infância*, Adaptação 5, *Dom Quixote*, da coleção *Clássicos da Literatura Juvenil* e Adaptação 6, *Dom Quixote de La Mancha*, coleção *Tesouro de Todos os Tempos*. A primeira é mais voltada para o público infantil e, as demais, por serem obras que se inserem em coleções que se preocupam em divulgar os grandes clássicos têm como público-alvo mais especificamente os jovens.

A adaptação 4, *Vida e Proezas de D. Quixote*, por ser originalmente escrita para o público alemão e traduzida posteriormente ao português, difere um pouco das outras

sobretudo pelo acréscimo de um prefácio elaborado pelo adaptador já anunciando características de seu personagem principal:

Dom Quixote então, cuja história vou logo lhes contar, era um pobre fidalgo espanhol, cujo maior desejo era ser um cavaleiro. [...]. Não, êle não se contentava com o seria, poderia e teria! Ao invés disso, ergueu-se de sua poltrona, bateu com o punho cerrado na mesa e exclamou de olhos brilhantes: “Eu sou um cavaleiro! Eu tenho inimigos! Eu irei auxiliar os fracos!

(ADAPTAÇÃO 4, KÄSTNER, 1964, p. 7)

Diferentemente das outras obras analisadas até aqui, em que é dado relevo à característica da loucura, empregando o termo e seus equivalentes, nesta apresentação do adaptador alemão, e em sua tradução, não se nomeia a loucura. Ela não é dita, mas enunciada indiretamente, demonstrada por meio de uma ação do personagem, pela ênfase feita na simulação da afirmação de Quixote de sua condição de cavaleiro. A qualidade da loucura não se encontra na sua designação e especificação, mas na atitude que a revela.

Ainda no prefácio, as descrições prosseguem em dois trechos de uma forma bastante modalizada e sutil em relação à loucura:

As aventuras que êle viveu, Miguel de Cervantes anotou, e em seu livro afirmou que a culpa dos **estranhos atos** de Dom Quixote, cabia aos inúmeros romances sôbre cavaleiros, que então estavam em moda e que êle os leu todos. É bem possível.

(ADAPTAÇÃO 4, KÄSTNER, 1964, p. 7, grifo nosso)

Com Dom Quixote o caso era diferente. Êle **perdeu o juízo** durante a leitura. (Bem, a vocês isto não pode suceder).

(idem, p.8, grifo nosso)

O que verificamos nos enunciados do prefácio acima é que a palavra *loucura* não aparece, em vez dela, o adaptador cita apenas estas duas referências indiretas: aquele que possui *estranhos atos* e que *perdeu o juízo*.

Nos primeiros capítulos do livro, a caracterização da loucura de Quixote não ocorre por meio do discurso direto dos personagens que ele encontra em suas aventuras, mas pela reação de susto ou de riso que este encontro gera e também pelo uso do discurso indireto:

O taberneiro, que não sabia se devia **rir** ou ter **receio**, disse amém a tudo.

(ADAPTAÇÃO 4, KÄSTNER, 1964, p. 11, grifo nosso)

acompanhado do **riso** das criadas e do praguejar dos condutores de bêstas.

(idem, p. 15, grifo nosso)

Dom Quixote partiu em direção ao grupo perplexo. O primeiro padre, **de susto**, caiu da montaria. O outro enveredou para o campo. As damas na carruagem **clamavam por socorro**.

(idem, p. 26, grifo nosso)

Os outros, **aterrorizados**, juravam tudo que êle quisesse ouvir

(idem, p. 27)

O taberneiro tinha seu dinheiro. O cavaleiro, seus gigantes e feiticeiros. E os hóspedes tinham **diversão**.

(idem, p. 31, grifo nosso)

Tais reações indicam outra forma de apresentação da loucura, se comparado às adaptações anteriores. Ela não é mais relacionada diretamente a um caráter patológico, de doença, mas a uma atitude que leva ao riso, ou ao temor e ao susto junto aos personagens secundários.

Na fonte primária que adotamos, estes encontros não se apresentam ao leitor da mesma forma. Assim, é possível depreender uma certa interpretação que o adaptador fez de alguns trechos da obra de Cervantes e que enfatizam em certa medida, o caráter risível e assustador dos gestos de Quixote, no julgamento desses personagens. Para ficarmos em dois exemplos apenas, as citações da fonte primária abaixo exemplificam a diferença em relação ao texto adaptado:

Antes porém que êle tivesse terminado, Dom Quixote partiu em direção ao grupo perplexo. O primeiro padre, **de susto**, caiu da montaria.

(ADAPTAÇÃO 4, KÄTNER, 1964, p. 26, grifo nosso)

E sem esperar nova resposta picou Rocinante e, de lança baixa, arremeteu-lhe contra o primeiro frade, com tanta fúria e denodo que se o frade não se deixasse cair da mula ele o teria deitado por terra

(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p. 124)

No primeiro exemplo, na adaptação, se enfatiza a reação de susto do frade. No segundo, o riso. Ambas reações não estão presentes no texto de Cervantes:

E o terceiro [comerciante] comentou com escárnio: “Talvez ela [Dulcinéia] seja estrábica e desdentada!”. E todos **riram**.

(ADAPTAÇÃO 4, KÄSTNER, 1964, p. 16, grifo nosso)

- Senhor cavaleiro – replicou o mercador -, suplico a vossa mercê em nome de todos estes príncipes que aqui estamos que, para não carregar nossa consciência confessando coisa por nós jamais vista nem ouvida, [...], seja vossa mercê de mostrar-nos algum retrato dessa senhora, [...], ainda que o seu retrato nos mostrasse ser balda de um olho e de outro verter mínio e enxofre, ainda assim, por comprazer a vossa mercê, diremos em seu favor tudo o que quiser.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p. 87)

É somente a partir do terceiro capítulo da adaptação que a palavra loucura irá aparecer, e em comparação com as demais adaptações, quantitativamente seus usos são menos frequentes, aparecendo em seis episódios, e dos quais dois são comentários do narrador:

O que, por tudo neste mundo, havia dado na telha de Sancho Pança, para que fôsse acompanhar o **maluco** cavaleiro?

(ADAPTAÇÃO 4, KÄSTNER, 1964, p. 19, grifo nosso)

Em resumo: êle permaneceu sentado e até achou a viagem de volta para casa bastante interessante! (Êstes **loucos** são difíceis de se compreender mesmo).

(idem, p. 40, grifo nosso)

O termo *maluco*, sinônimo de louco, nos parece uma forma bastante popular no vocabulário juvenil e infantil. Ao adotar a palavra *loucos*, no segundo enunciado, o narrador a coloca entre parêntesis para especificar que se trata de um comentário. O uso do plural gera generalização, os *loucos* são, neste caso, Quixote e outros loucos do mundo. Em ambos enunciados, temos uma apresentação potencialmente mais eufórica da loucura do que disfórica da loucura.

Novamente o léxico *maluco* é empregado, desta vez de forma reiterada:

Aí o comandante o observou por bastante tempo e depois disse: “Vós [Quixote] sois **maluco!**”

[...]

“O senhor está com a razão, senhor capitão”, disse êle [padre] preocupado, “meu amigo está um pouco **maluco**.”

“Um pouco?”, perguntou o capitão irritado. “Um pouco bastante.”

O padre disse: “Ou pouco ou muito **maluco**, isto não é motivo para metê-lo no xadrez!”

[...]

“Deixe-o por minha conta!”, pediu o cura. “Eu o levarei para minha casa, e não o perderemos de vista. Êle nem sempre foi **maluco!** E talvez em casa mediante bom tratamento êle volte **a ser normal!**”.

(ADAPTAÇÃO 4, KÄSTNER, 1964, p. 37-38)

Dois dias já haviam se passado desde que toda aquela ilustre companhia estava na estalagem; e, cuidando que já era tempo de partir, buscaram um modo para que, sem se darem ao trabalho Dorotéia e D. Fernando de voltar com D. Quixote a sua aldeia, mas ainda com a invenção da liberdade da rainha Micomicona, pudessem o padre e o barbeiro levá-lo como desejavam até sua terra para ali procurar a cura de sua loucura.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p.651, grifo nosso)

Percebemos, neste caso, que o adaptador cria diálogos e simplifica a linguagem utilizando-se de termos bem próximos da oralidade como *aí, um pouco bastante*. Tal simplificação é um indício de representação do modo como o adaptador vê a competência de leitura de seu público alvo. Além disso, a loucura, na adaptação, é constituída como anormalidade pois esperam que Quixote *volte a ser normal*; em Cervantes, buscam a cura para ela. Deste modo, temos enunciados relativamente mais disfóricos neste capítulo. É preciso considerar, entretanto, que este último exemplo é um caso bastante específico. Se considerarmos os aspectos até aqui analisados, como a simplificação e aproximação do léxico e a priorização da comicidade e das reações de riso e de susto que o cavaleiro proporciona com os demais personagens que o encontram ao longo de enredo, identificaremos, no geral, que há mais trechos nos quais temos uma visão relativamente mais eufórica do que disfórica.

Os recursos editoriais que se relacionam à caracterização de D. Quixote na adaptação 6, assim como na obra de Erich Kästner (ADAPTAÇÃO 4), também visam à apresentação da loucura de forma não tão enfática e menos negativa, fazendo deste modo, com que outras qualidades ligadas ao excentrismo do personagem possam aparecer, ainda que de modo menos frequente, tais como o caráter sonhador, cômico, imaginativo, bondoso e ingênuo. Duas destas características aparecem mais de uma vez: a imaginação e o traço cômico do cavaleiro andante, são as que mais se sobressaem em relação à loucura, propriamente dita:

Sancho Pança estava meio torto de susto; D. Quixote embora não menos assustado, dava asas à sua imaginação...

(ADAPTAÇÃO 6, SENNA, 198?, p. 35)

Ao ver a figura [Quixote] impressionante e cômica, o estalajadeiro teve uma imensa vontade de rir da grotesca personalidade.

(idem, p. 11)

Além do uso do termo *louco*, a adaptação 6 traz em seu texto uma série de sinônimos que lhe equivaleriam, tais como: *cabeça desmiolada*, *esquisito*, *estranha criatura* e *maluco*. Todos estes termos, por seu caráter informal, cômico, leve, dispõem de um potencial de identificação que pode aproximar mais o personagem do público alvo.

Além disso, em comparação com a fonte primária, ocorre uma adaptação lexical peculiar. No texto de Cervantes, na maioria dos casos, não encontramos as mesmas palavras nos trechos a que se referem as adaptações deste período, e em outros casos não há até mesmo os trechos correspondentes na fonte primária. São exemplos:

- Vão para o inferno, patetas! gritou a suposta princesa; não podemos perder tempo com malucos!

(ADAPTAÇÃO 6, SENNA, 198?, p. 58)

- Arredem, muitieramá! Despejem o caminho, que vamos de muita pressa.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 145)

Observa-se que não há, na versão primária, nenhuma espécie de ‘xingamento’ proferido pela suposta princesa, tal como encontramos na adaptação com as designações *patetas* e *malucos*. De acordo com dicionários da época⁴⁰, o termo *pateta* expressa uma pessoa tola e maluca, desde modo constitui no enunciado um sinônimo para o termo *maluco*. Tais termos trazem em seu emprego uma certa informalidade que é muito apreciada na linguagem juvenil, desta forma, os supostos ‘xingamentos’ acabam por produzir uma aproximação e empatia dos jovens.

Em outro trecho percebemos que o uso da palavra *cômica* enfatiza, por meio da adaptação, a ação posterior na qual o estalajadeiro tenta conter o riso ao encontrar-se com o cavaleiro:

Ao ver a figura impressionante e cômica do cavaleiro, o estalajadeiro teve uma imensa vontade de rir da grotesca personalidade. Conteve-se, entretanto, notando que a estranha figura empunhava uma lança. E

40 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DICIONARIO brasileiro da língua portuguesa. 4. ed. São Paulo: Mirador Internacional, 1980.

não só conteve o riso, como dirigiu-se ao cavaleiro, humildemente e submisso:

(ADAPTAÇÃO 6, SENNA, 198?, p. 11)

O texto de Cervantes, em um tom bem mais descritivo, faz com que o leitor crie uma imagem das características de vestimenta do personagem principal descrevendo detalhes da armadura. O aspecto cômico e estranho (excêntrico) fica sugerido, ao contrário do que ocorre na adaptação como vimos no trecho acima:

e, muito além teria chegado se nesse instante não saísse o estalajadeiro, homem que, por ser muito gordo, era muito pacífico, o qual, vendo aquela figura mal traçada, armada de armas tão desiguais como eram arreios de bridão, lança, adarga e corselete, esteve a ponto de acompanhar as donzelas em suas joviais efusões. Mas, temendo, a máquina de tantos petrechos, determinou de lhe falar comedidamente e, assim lhe disse:

(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p. 68)

Este mesmo episódio, foi analisado na adaptação 3, de José Pedreti Netto:

Convenceu-se o dono da estalagem de que seu hóspede era um **verdadeiro louco** e **pensou em rir** à custa do pobre homem.

(ADAPTAÇÃO 3, NETTO, 1950, p. 9, grifo nosso)

Nela, a comicidade e a ênfase na insanidade de Quixote também se encontra de forma bastante explícita nas expressões *verdadeiro louco* e *pensou em rir*. Ainda em relação ao caráter cômico, observamos que ao longo do texto adaptado, nos encontros dos personagens secundários com D. Quixote, durante nove vezes, o ato de rir da figura do cavaleiro é evidenciado de um modo disfórico já que muitas vezes divertem-se às custas dele usando de sua ingenuidade:

Os guardas soltaram uma gargalhada tão estridente, que o cavalo não mais se conteve: investiu com tanto vigor contra o guarda insolente,

(ADAPTAÇÃO 6, SENNA, 198?, p. 41)

O barbeiro assistiu de joelhos a toda essa cena e fazendo os maiores esforços para não rir.

(idem, p. 47)

Ofereceram-lhe um lauto jantar, onde todos se divertiram com suas aventuras.

(idem, p. 91)

Embora tais passagens possuam correspondência na fonte primária, alguns trechos adaptados acabam por enfatizar este aspecto cômico quando da condensação do enredo. Assim, o leitor, ao realizar a leitura total da adaptação, poderá depreender uma representação que de modo geral é mais disfórica da loucura, isto porque apesar desta qualidade não ser apresentada de forma enfática e exclusiva, são bastante reiterados (através da seleção de enredo) os trechos em que se divertem às custas da “ingenuidade” de Quixote. Em um raro momento, o narrador expõe uma apreciação a respeito de uma dessas cenas cômicas ocasionadas pelos atos de loucura do personagem:

Pondo um fim à cena grotesca, o vigário e o barbeiro levaram o cavaleiro para a cama,
(ADAPTAÇÃO 6, SENNA, 198?, p. 51)

A palavra grotesca, acima mencionada, têm como significado, de acordo com dicionários da época⁴¹, excêntrico, caricato, ridículo e que suscita riso ou escárnio. Tais acepções caracterizam a opinião do narrador de que a cena é cômica.

Em algumas vezes, quando se utiliza os termos *louco/loucura* na adaptação, eles são enunciados de uma forma bastante disfórica:

Depois, tomava um copo d’água, afirmando tratar-se de um presente de um seu amigo, o feiticeiro Esquize, voltando, uma vez bebida a água, aos tais livros **até sofrer um novo acesso de loucura**.
(ADAPTAÇÃO 6, SENNA, 198?, p.20, grifo nosso)

Atrapalhados, os guardas não sabiam a quem atender: se a D. Quixote, que ali estava, como um **louco furioso**, ou se aos presos que corriam,
(idem, p. 41, grifo nosso)

As expressões destacadas dos enunciados acima são inovadoras por não terem uma correspondência no texto primário do clássico. Elas foram criadas pelo adaptador e caracterizam um modo um tanto disfórico de representar a loucura, seja por meio do adjetivo *furioso*, neste caso, não se trata de um louco qualquer, os guardas se deparam com um *louco furioso* cujas atitudes são imprevisíveis. Ou, pelo uso do verbo *sofrer* em que a causa se encontra nos termos *acesso de loucura*.

⁴¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DICIONARIO brasileiro da língua portuguesa. 4. ed. São Paulo: Mirador Internacional, 1980.

A análise da Adaptação 5, que tem como adaptador Orígenes Lessa, resultou em uma descrição de um fidalgo que é, ao longo de toda obra, enfaticamente exaltado pela sua condição de cavaleiro andante:

A glória o chamava. **A humanidade precisava do seu braço e da sua lança**. E, sem dizer palavra a ninguém, completamente armado da cabeça aos pés, certa manhã montou o espantado Rocinante e, **nobre e ativo**, esgueirou-se pela porteira do curral. **Louco de alegria** de não ter encontrado resistência, Dom Quixote saiu **ao encontro da humanidade e da glória!**

(ADAPTAÇÃO 5, LESSA, 1972, p. 10, grifo nosso)

Da citação acima é possível depreender uma apresentação que coloca a cavalaria andante em uma alta posição, para isso os adjetivos *nobre* e *ativo* e o substantivo *glória* são utilizados. Em outros trechos, ao longo do texto, o adaptador ao mencionar Quixote o faz juntamente com outros adjetivos: *ilustre fidalgo* (p. 23); *nobre senhor* (p.25), *nosso herói* (p. 26), *nobre e augusto fidalgo* (p. 37), *fidalgos honrados* (p.129), etc. Outra ocorrência que merece destaque, em relação ao enunciado acima, é a descrição prioritariamente mais eufórica da loucura: a expressão metafórica *louco de alegria* confirma isso. Neste caso, a loucura não é vista como doença, falta de algo - se comparada à primeira adaptação, *Dom Quixote da juventude* - ela também não é algo que mereça pena ou compaixão, como nas adaptações 2 e 3, de Lobato e Netto, antes disso, a loucura está relacionada com outras palavras ou expressões que também são positivas, como por exemplo, *glória* e a *humanidade precisava do seu braço e da sua lança*.

A apresentação se diferencia da visão de Cervantes assim como da adaptação de Lobato na qual Dona Benta nos diz:

Cervantes escreveu este livro para fazer troça da cavalaria andante, querendo demonstrar que tais cavaleiros não passavam duns loucos.

(ADAPTAÇÃO 2, LOBATO, 1936, p. 17)

A loucura, na adaptação de Lessa, também se apresenta de forma tão recorrente como a nobre profissão da cavalaria andante e da valentia e, na maioria dos trechos em que esta qualidade é apresentada aos leitores, se busca a identificação com o público-alvo ao tratá-la de forma prioritariamente eufórica:

-**É lelé da cuca**- disse, no espanhol do seu tempo, um dos moleiros que o salvaram.”

(ADAPTAÇÃO 5, LESSA, 1972, p. 134, grifo nosso)

Ao ouvir aquelas palavras e ao ver a triste figura do herói, logo o identificou com o **herói maluco** já popular pelas histórias de feira.

(idem, p. 135, grifo nosso)

- É – disse o bom escudeiro, convencido. – Vossa mercê conseguiu o **“fino” da loucura**.

(idem, 1972, p. 78, grifo nosso)

A busca desta identificação evidenciada pela escolha de palavras como *lelé*, *maluco*, *o fino da loucura*, caracteriza-se por uma tentativa, por parte do adaptador e da equipe editorial, de aproximação com uma linguagem considerada mais própria do universo infantil e juvenil ou adequada a ele. A adoção dessa linguagem também caracteriza mais fortemente um estilo do adaptador, e um maior distanciamento, se comparado ao dos demais adaptadores, em relação à linguagem adotada por Miguel de Cervantes na escrita de seu texto.

As três adaptações deste período se diferenciam no tratamento dado à loucura que, de um modo geral, se apresenta mais eufórica ou mais disforicamente. As adaptações 4 e 5, no conjunto analisado são relativamente mais eufóricas, isto porque, na primeira o adaptador opta por trazer em seu texto poucas palavras que se referenciam à loucura e prioriza as reações de comicidade e de susto que as atitudes de Quixote causam nos personagens secundários. Na segunda, porque as escolhas lexicais utilizadas para compor a descrição são, de modo geral, bastante positivas como: *louco de alegria*, *herói maluco*, *a glória o chamava*, etc.

A adaptação 6, entretanto, apresenta de modo geral uma visão mais disfórica da loucura, isto porque apesar desta qualidade ser incluída de forma mais enfática em alguns episódios, são bastante reiterados (através da seleção de enredo) os trechos em que se divertem às custas da “ingenuidade” de Quixote.

Um aspecto, contudo, se assemelha nas três versões do *corpus*, é notável em todas elas uma simplificação do léxico através de escolhas mais informais e que se aproximam do vocabulário do leitor infantil e jovem. O adaptador busca esta aproximação do público por meio da linguagem através de usos como: *maluco*, *lelé da cuca*, *cabeça desmiolada*, *esquisito*, *estranha criatura*, etc. A simplificação lexical pode se configurar como um reflexo da escolarização da literatura infantil e juvenil do período pois, como vimos no primeiro capítulo, com a modernização e expansão do

mercado editorial, essas adaptações eram publicadas especificamente para atender uma demanda escolar.

Com exceção da adaptação 4, *Vida e proezas de Dom Quixote*, que foi traduzida do alemão, as duas outras versões têm adaptadores brasileiros José Pedretti Netto e Terra de Sena, este último “pseudônimo do escritor, jornalista, dramaturgo, poeta e humorista Lauro Nunes (1896-1972)” (COBELO, 2015, p.76). Os adaptadores brasileiros compuseram as duas adaptações mais voltadas ao público juvenil do período. Tal fato pode ser representativo do que vimos no primeiro capítulo a respeito da especificidade juvenil na literatura brasileira, especificidade esta que é criada através de uma necessidade do período (décadas de 60 e 70).

3.3. Dom Quixote adaptado: da diversidade de Quixotes -1990 a 2013

Neste último período, nossa seleção do *corpus* abrangeu um número maior de adaptações, isto porque a oferta de adaptações de *clássicos* da literatura no mercado editorial aumentou progressivamente, sobretudo nas últimas décadas. A escolha de um maior número de adaptações, portanto, se justifica na medida em que mantivemos uma certa equivalência. São sete ao total: três mais infantis e quatro que se dirigem, enquanto projeto editorial, ao público juvenil. A adaptação 7, *Dom Quixote*, de José Angeli, faz parte da Série Reencontro infantil; as adaptações 9 e 11, *O cavaleiro do Sonho* e *Dom Quixote das Crianças (em HQ)*, respectivamente, trazem na diagramação e no próprio texto uma forma bastante infantil de recontar o clássico. As versões 8 e 12, *Dom Quixote de La Mancha* e *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, podem ser consideradas juvenis sobretudo pela quantidade de páginas que nos mostram uma preocupação da editora em trazer uma versão não tão simplificada do extenso enredo da fonte primária. Ainda restam os dois volumes de Caco Gualhardo (Adaptações 10 e 13), que se diferem do público alvo da outra HQ (Adaptação 11), pois nelas a linguagem em composição com as imagens são menos caricaturais como no caso da outra, e se alinham ao conjunto de produções desse gênero HQs, destinado prioritariamente ao público jovem.

Na obra *O Cavaleiro do Sonho: as aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha*, que tem como adaptadora Ana Maria Machado, a apresentação da qualidade de louco varia em relação à fonte primária e a outras adaptações:

Como diziam todos, vivia [fidalgo] delirando e parecia um **louco**
(ADAPTAÇÃO 9, MACHADO, 2005, p. 8, grifo nosso)

- brigando cada vez que alguém vinha dar água aos animais e mexia nas armas que cobriam o poço – que o homem [hospedeiro] resolveu se livrar logo daquele **doido**.

(idem, 2005, p. 13, grifo nosso)

Espancou-o de novo, e ainda riu do coitado, dizendo que pagava com mais chicotadas e que ele [menino] podia reclamar com o **maluco magricelo**.

(idem, 2005, p. 14, grifo nosso)

A dimensão cômica é mais tangível nas escolhas lexicais dessa adaptação. Empregar como sinônimos para *louco* os termos *doido* e *maluco*, não apenas atualizam e simplificam o léxico como também os despatologizam e diminuem sua carga negativa. Contribui para isso o acréscimo do qualificativo *magricelo* no último sintagma referido. Produz-se com essas escolhas uma aproximação maior com o léxico do público contemporâneo e jovem e com os usos mais cotidianos, banais, de baixo potencial ofensivo de palavras como *doido* e *maluco*, que ao invés de se referirem a doentes, podem ser empregadas para expressar uma opinião em relação às escolhas e decisões, a comportamentos que alguns casos se quer inclusive elogiar, como é o caso do emprego de *doido* para se referir a algo emocionante, a alguém audacioso, corajoso, ou a algo engraçado, como no caso do emprego de *maluco* como gíria para se referir a *amigo*. Esse paralelo pode ser estabelecido nesta adaptação em várias passagens:

O que nunca mudou em Dom Quixote foi sua **coragem**.
(ADAPTAÇÃO 9, MACHADO, 2005, p. 35, grifo nosso)

Seu sonho de consertar o mundo também não morreu. E **seu exemplo de arriscar a vida** pelo sonho de justiça também não se acabou com ele. Volta e meia reaparece, quando menos se espera.

(idem, p. 45, grifo nosso)

E o fato de ser engraçado:

Todos **vinham rir** de Dom Quixote. Até os mordomos inventavam **gozações**

(ADAPTAÇÃO 9, MACHADO, 2005, p. 37, grifo nosso)

Era engraçado ver aqueles dois. Um era magrelo e comprido, num cavalo ossudo. O outro era gorducho e baixinho, num burrico pequeno.

(idem, p. 18, grifo nosso)

Nos trechos em que os personagens secundários riem de Quixote, como está expresso nos enunciados *vinham rir de Dom Quixote e até os mordomos inventavam gozações*, o narrador faz um comentário negativo:

A partir de um certo ponto, porém, são os outros que o enganam, pregam peças nele, se reúnem para rir do fidalgo. **Como se ninguém suportasse a idéia de alguém querer consertar o mundo e, para isso, ter coragem e enfrentar qualquer um.**

(ADAPTAÇÃO 9, MACHADO, 2005, p. 34, grifo nosso)

Assim como as adaptações analisadas no primeiro período, que também apresentam uma visão negativa sobre rir e enganar alguém, a intensidade em relação ao fato é bem menor nesta do que nas outras. Isto porque a exposição de um sentimento de pena, de humanização não aparece na adaptação de Machado, pelo contrário, vimos no enunciado que ocorre uma valorização da coragem. Além disso, a afirmação do narrador nos parece muito mais um comentário, do que uma espécie de moralismo que, se houver, está imbricado de uma forma bem sutil e indireta.

Outro paralelo feito com a *loucura* refere-se à personalidade sonhadora de Dom Quixote, no sentido de sonhar em consertar e melhorar o mundo. O próprio título *O Cavaleiro do Sonho* já traz evidências sobre a qualidade de sonhador que será explorada como sinônimo, embora potencialmente e prioritariamente eufórico, em relação à designação *louco, doido* que lhe equivaleriam, mas que tem como traço semântico mais recorrente a disforia. Em vários outros momentos também é possível identificar, através da leitura, a descrição do fidalgo nesta maneira mais simpática de descrição de sua loucura, aqui tratada como excentricidade salutar, ou à qual não devemos reprovar:

Um belo dia, **teve uma idéia**. Achava que esses heróis da cavalaria **estavam fazendo muito falta** para **consertar o mundo**. E resolveu que essa era sua **vocação**: seguir o seu **sonho** e virar cavaleiro andante.

(ADAPTAÇÃO 9, MACHADO, 2005, p. 8, grifo nosso)

Todos os termos ligados indiretamente à descrição do perfil do personagem e que podem ser relacionados a seu estado mental, a seu comportamento desviante, compõem um campo semântico positivo, eufórico (*ter ideia, fazer falta, consertar, vocação e sonho*).

É ao final da história, que o adjetivo sonhador vai tornar mais evidente sua relação afirmativa e positiva em substituição à memória negativa atualizada em geral pela concepção da *loucura*. Ana Maria Machado (2005, p. 45) desenvolve em seu texto uma interessante ligação entre a morte do personagem e o sonho de justiça apresentando aos leitores que D. Quixote morreu mas vive na lembrança dos homens, assim como o ‘seu sonho de consertar o mundo’ comum a várias pessoas, e finaliza ao fazer uma comparação entre dois sonhadores: Dom Quixote e Portinari.

Valendo-se da metáfora do sonho, como uma utopia de um mundo melhor, logo, como um traço positivo, embora por vezes incompreendido, observa-se a preocupação pedagógica da editora e da adaptadora ao fazer esta junção do personagem de ficção e do artista brasileiro. Tal preocupação responde a certas demandas do mercado editorial da atualidade tais como apresentar para um público obras clássicas de diferentes linguagens (literatura e pintura), fomentar o contato com diferentes linguagens (verbal e visual), estabelecer interdisciplinaridade etc. Essas preocupações respondem ainda às orientações de programas governamentais voltados para aquisição de textos para a formação escolar.

Todas as citações que trazemos desta versão não possuem uma correspondência direta a um trecho específico da fonte primária. Assim concluímos que estas várias formas de apresentar o personagem D. Quixote, e nas quais o aspecto sonhador se sobressai, são oriundas de interpretações, de apropriações que a adaptadora fez do texto primário de Cervantes e que as colocou em sua versão em função das representações de leitura em que se baseou em relação ao seu público-alvo. Portanto, o que verificamos é a representação de um cavaleiro no qual a loucura é uma característica não tão enfatizada (se considerarmos o paralelo feito da loucura com outras qualidades como o caráter sonhador e corajoso), e potencialmente mais eufórica, esta última conforme vimos em parágrafos anteriores.

As duas adaptações de Caco Galhardo, *Dom Quixote em quadrinhos* v. 1 (2005) e *Dom Quixote em quadrinhos* v. 2 (2013), também representativas deste período, apresentam um recurso editorial que nos pareceu bastante curioso para o gênero HQ. Dentre todas as adaptações que constituem nosso *corpus* apenas nestas o adaptador faz uso, de modo geral, do texto da fonte primária, segundo a tradução de Sérgio Molina, de forma a eleger os parágrafos e capítulos considerados por ele mais relevantes e suprimir

o restante⁴². Poucas são as vezes em que o adaptador utiliza suas próprias palavras em algum dos quadinhos, e quando isto ocorre é com o objetivo de resumir alguma aventura ou para dar alguma explicação ao leitor.

A opção por não reescrever, e se valer de um texto primário, como a tradução de Molina, que não foi originalmente destinado ao leitores infantis e juvenis, neste tipo de adaptação para HQ, além de ser uma estratégia bastante interessante é justificada no posfácio do primeiro volume:

O texto de Cervantes é tão perfeito e a tradução de Sérgio Molina tão certa, que cuidei de transpô-los do jeitinho que estão no livro. Até o final do encontro entre Dom Quixote, Sancho e os cabreiros, o que se lê nesta adaptação, tirando uma interferência ou outra, são trechos retirados diretamente da tradução do original. Dali para frente, já não meto minha mão no fogo, ou melhor, já comecei a meter minha mão no texto.

(ADAPTAÇÃO 10, GALHARDO, 2005, p. 47)

Pelo fato de termos, numa mesma obra, a mistura entre uma linguagem antiga e uma linguagem contemporânea, a saber, um texto verbal tomado de empréstimo a uma tradução de uma obra do século XVII – com seu vocabulário de época e suas construções sintáticas em desuso, o que, eventualmente poderia ocasionar dificuldades de leitura ou rejeição da obra destinada a um público contemporâneo e jovem – e um predomínio de imagens, próprias do gênero HQ, revela não apenas a especificidade dessa escolha técnica, mas também uma tendência da produção literária da atualidade, mais voltada para a intertextualidade, para as linguagens híbridas, para a mistura entre gêneros de prestígio e gêneros populares⁴³. Além disso, isso pode ser interpretado também como um cuidado da editora e do adaptador em afastar certas críticas que se fazem do uso que tem se tornado mais frequente e sistemático de HQs em contexto escolar e em substituição à leitura propriamente das obras originais⁴⁴.

⁴² Considerando a extensão dos dois volumes da obra de Cervantes, os quais têm cerca de 1000 páginas, é possível constatar que a supressão, como recurso editorial, ocorre nestes casos de forma acentuada. Em nossas pesquisas anteriores analisamos algumas formas editoriais de supressão em adaptações juvenis. Cf. OLIVEIRA; CURCINO (2014).

⁴³ Sobre esta tendência editorial um outro fenômeno pode ser analisado: *mashups* literários. Cf. CONTI, Clarissa Neves. *A recepção dos mashups literários nacionais: uma análise discursiva de representações do leitor jovem*. 2016. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. (No prelo).

⁴⁴ Sobre isto consultar dados sobre a compra de clássicos adaptados pelo PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) no artigo *O negócio dos quadinhos*, de Paulo Ramos na Revista *Carta Educação*. Disponível em: <<http://www.cartaeducacao.com.br/artigo/o-negocio-dos-quadinhos/>>. Acesso em: 27 de abril de 2017.

No breve contexto histórico da literatura infantil e juvenil elaborado no primeiro capítulo vimos que, de acordo com Lajolo e Zilberman (2017, p. 80) os traços mais evidentes das obras destinadas às crianças e jovens no período contemporâneo (que também se manifestam na literatura não infantil) são o recurso da intertextualidade e o apelo à metalinguagem.

Paulo Ramos (2010, p. 17), pesquisador que atua nas áreas de Leitura Crítica das Histórias em Quadrinhos, Linguagem em Novos Contextos e Linguagem e Comunicação, assume uma postura polêmica e muito pertinente pois nos leva a uma reflexão de outra ordem sobre esse tipo de obra:

É muito comum alguém ver nas histórias em quadrinhos uma forma de literatura. Adaptações em quadrinhos de clássicos literários – como ocorreu com *A Relíquia*, de Eça de Queirós, e *O Alienista*, de Machado de Assis, para ficar em dois exemplos – ajudam a favorecer esse olhar. Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário.

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens.

No que se refere à adaptação em HQs de Dom Quixote cujo adaptador é Caco Galhardo, observa-se pela seleção dos trechos, que a loucura é a característica do personagem que mais se destaca na obra. A decisão por manter a linguagem da fonte primária, sem fazer muitas interferências, visa afastar certas críticas previsíveis no que se refere às histórias em quadrinhos: a facilitação da leitura do clássico pelo fato de resumirem demais o texto e o desrespeito e a banalização do texto verbal, em virtude da adaptação lexical e inserção de ilustrações, para ficarmos em dois exemplos. Por isso, como forma de validação das HQs e também de sua futura aceitação em instituições escolares, o adaptador decide pela manutenção do léxico da versão primária, pressupondo que, apesar da distância da linguagem e de eventuais dificuldades de interpretação, a ilustração ajudaria na compreensão e seria o elemento que despertaria o gosto pela leitura de texto cuja linguagem é tão diferente da que é empregada hoje.

O próprio fato da escolha de adaptar um clássico neste gênero pressupõe uma dupla injunção no projeto editorial: agradar pais, professores com a edição de um

clássico na linguagem de Cervantes; mas também explorar a ilustração de modo a agradar os jovens leitores. No primeiro volume a loucura aparece de modo mais enfático, vejamos:



A figura acima apresenta em dois quadrinhos, por meio de um texto misto, a caracterização da expressão “secar os miolos”. Isso é feito a partir de uma ilustração bastante literal do termo, no primeiro quadrinho, na qual destaca-se o interior da cabeça de Quixote e, no segundo quadrinho, a imagem de sua perda do juízo no qual o ilustrador destaca a confusão do personagem, por meio do desenho de elementos que rodeiam sua cabeça, assim como pela baba, que remete à expressão popular “*tão louco que chegar a babar*”. Buscando transpor para a linguagem imagética o que é enunciado verbalmente, o adaptador explora a dimensão caricata, exagerada, fantástica na escolha dos gestos, na recuperação das imagens coletivas, na seleção das cores, de modo a dar destaque para a loucura, por meio dessas imagens metafóricas que a ela remetem. Com elas, o adaptador explora também a distância que produz estranhamento em relação ao que é enunciado no texto verbal da fonte primária.

O ESTALAJADEIRO, QUE ERA UM POUCO CHOCARREIRO E TINHA JÁ SUAS SUSPEITAS DE FALTA DE JUÍZO DO SEU HÓSPEDE, DISSE-LHE QUE DE MANHÃ, SENDO DEUS SERVIÇO, FARIAM AS DEVIDAS CERIMÔNIAS, DE MODO QUE ELE FICASSE ARMADO CAVALEIRO, E TÃO CAVALheiro COMO NENHUM OUTRO NO MUNDO PODERIA SER.

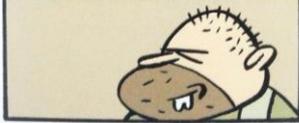


Figura 40- Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. v. 1, p. 9

MAS EU TENHO CULPA DE TUDO, POR NÃO TER AVISADO VOSSAS MERCÊS DOS DISPARATES DO MEU SENHOR TIO, PARA QUE OS PUDESSEM REMEDIAR E QUEIMASSEM TODOS ESTES EXCOMUNGADOS LIVROS.



Figura 41- Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. v.1, p. 15

VALHA-ME NOSSA SENHORA! SERÁ POSSÍVEL QUE VOSSA MERCÊ SEJA TÃO DURO DA MOLEIRA E TÃO MOLE DOS MIOLos QUE NÃO VEJA QUE É A PURA VERDADE O QUE LHE DIGO, E QUE ESSA SUA PRISÃO E DESGRAÇA É MAIS FRUTO DA MALÍCIA QUE DO ENCANTAMENTO?



Figura 42 - Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. v.1, p. 44

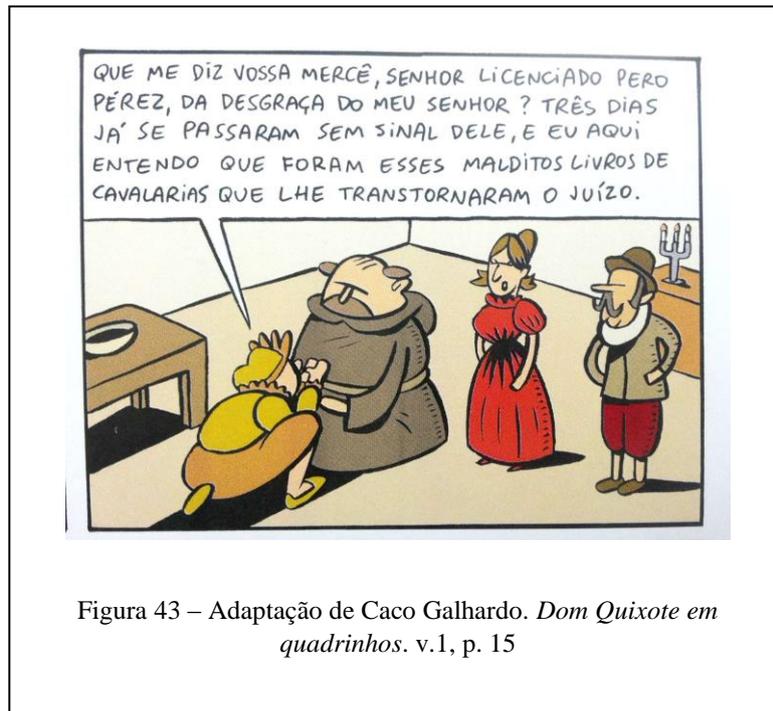
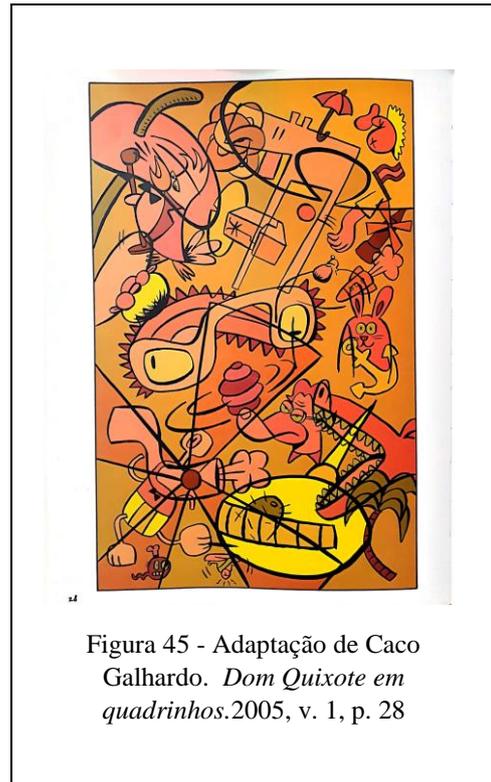
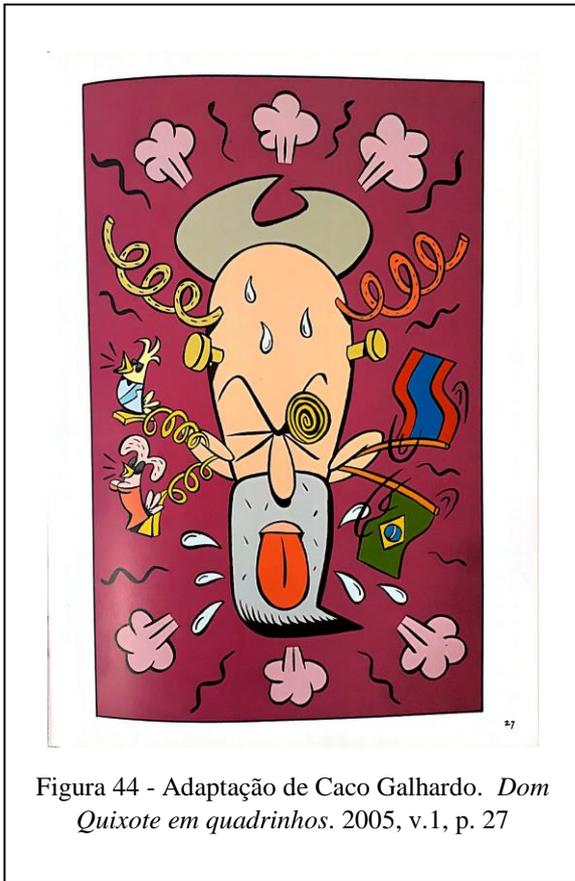


Figura 43 – Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. v.1, p. 15

O conjunto de figuras acima (figuras 40, 41, 42 e 43) nos apresentam um outro recurso, a caracterização da loucura de D. Quixote sendo retratada através da opinião que outros personagens têm dele. *Falta de juízo, disparates, duro da moleira e mole dos miolos* e *transtornaram os juízos* são as expressões verbais utilizadas em sua caracterização. Entre elas é possível observar que a forma mais ofensiva dessas que foram apresentadas – *duro da moleira e mole dos miolos* – é dita por Sancho diretamente a Quixote, o que indica a relação de intimidade entre eles, e que atenua seu potencial ofensivo em relação à loucura.

Nesse conjunto, com exceção da figura 40, é possível observar a demonstração da preocupação dos personagens que acompanham Quixote e que é apresentada por meio de gestos sintomáticos e socialmente compartilhados desse estado. No entanto, apesar de nas adaptações se buscar, por meio da imagem, expor essa preocupação que se manifesta verbalmente em diferentes trechos da obra de Cervantes que apresenta a opinião dos personagens em relação à loucura de Quixote, e apesar de seu caráter grave e dramático, as imagens ‘quebram’, em certa medida, essa gravidade, convertendo-a em uma apresentação engraçada, curiosa, estranha, conforme o gosto que se pressupõe ser o de adolescentes.



As figuras 44 e 45 são referentes a duas páginas inteiras, pressupõem um trabalho editorial de ilustração (e em outros casos de texto misto) que além de representar caricaturalmente indícios físicos da loucura, valem-se de ícones já comuns à linguagem dos quadrinhos para a expressão da confusão, da mistura, do delírio, da bagunça, que seriam formas de explicar como funciona a mente de um louco.

Deste modo, em todas as figuras acima (páginas 120 – 122), é possível depreender indícios de apresentação do personagem principal que embora traga a seu leitor o texto da versão primária, ainda assim o coloca em uma posição em que a loucura é a qualidade mais enfática, seja por meio da seleção e recorte dos trechos em que tal característica aparece com mais destaque, seja pela ilustração de cada quadrinho evidenciando a preocupação que os demais personagens têm sobre como D. Quixote é afetado pela sua loucura. Vejamos alguns exemplos do segundo volume da adaptação de Galhardo (Adaptação 13) e as expressões utilizadas para qualificar a loucura do cavaleiro:



Figura 46 - Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. 2013, v.2, p. 21



Figura 47 - Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. 2013, v.2, p. 12



Figura 48- Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. 2013, v.2, p. 49

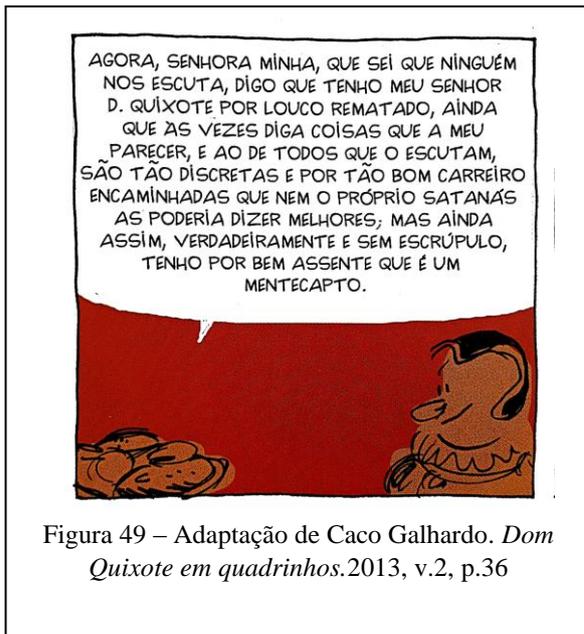


Figura 49 – Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. 2013, v.2, p.36



Figura 50 - Adaptação de Caco Galhardo. *Dom Quixote em quadrinhos*. 2013, v.2, p. 36

Na figura 46 Sancho especifica um tipo de loucura, a do atrevimento, estabelecendo uma certa relação entre os adjetivos *louco* e *atrevido*. Em outras passagens do livro, como também nas demais figuras acima, a loucura é apresentada pelo modo como os personagens secundários (Sancho e outros personagens) veem Quixote. Na figura 47, por exemplo, o escudeiro menciona a fama que Quixote adquiriu utilizando a expressão *grandíssimo louco* de modo que o primeiro adjetivo enfatiza o segundo. Neste enunciado, Sancho em conversa com Quixote se refere aos comentários ouvidos sobre eles no povoado, portanto, neste caso, não há uma caracterização pessoal da loucura, ocorre uma apresentação do que o vulgo pensa, tal fato evidencia ainda mais a característica de modo a criar no leitor uma representação legítima dessa qualidade.

Outras expressões podem ser observadas também nas figuras de número 48 e 49 como as formas *engraçado louco* e *louco rematado*. Ocorre ainda o emprego de três sinônimos como *sandices*, *mentecapto* e *parvo*, nas figuras 48 e 50, mas a palavra *louco* é mais utilizada, e a encontramos nove vezes nestes casos em que há a descrição feita por algum personagem sobre D. Quixote.

O adaptador, nos dois volumes desta versão, opta por manter, em quase todo o texto, a linguagem da obra integral traduzida por Sérgio Molina (adotada também como

fonte primária deste trabalho) e seleciona apenas os trechos que considera mais pertinentes para o projeto editorial.

Considerando este fato, buscamos no dicionário mais antigo que encontramos, a saber, *Vocabulario portuguez & latino*, publicado em Coimbra em 1728⁴⁵, tendo como parâmetro os anos da primeira publicação de Quixote; a palavra *rematar* e encontramos como significado o adjetivo *grande*. As palavras *sandice*, *mentecapto* e *parvo* também foram pesquisadas e significam *loucura*, *privado de juízo/ sem entendimento* e *tonto*, respectivamente. Assim, o que vemos nos significados das expressões *engraçado louco* e *louco rematado* e das palavras analisadas são formas relativamente mais eufóricas da loucura que em simbiose com as ilustrações enfatizam o aspecto engraçado do personagem.

Diferentemente das obras anteriormente analisadas, nas quais a loucura era sancionada ou tratada de forma a moralizar o público leitor, a exploração da comicidade, nestas adaptações em HQ, nos mostra que tal característica é explorada de modo a divertir os leitores e, a ilustração ocupa um importante papel neste objetivo.

Em comparação com o primeiro volume analisado acima (Adaptação 10), percebemos neste que as ilustrações não trazem o sentimento de preocupação dos personagens secundários em relação ao cavaleiro; os gestos e expressões, neste caso, não evidenciam o texto verbal que se apresenta de uma forma mais incisiva do que as ilustrações propriamente.

No segundo volume (Adaptação 13), diferentemente do primeiro, o personagem principal passa por vários infortúnios e desventuras por ele vividas. Deste modo, Dom Quixote nomeia-se muitas vezes como *desditoso* e, ao final do enredo, assim como na fonte primária, já doente, recupera sua lucidez e reconhece que se aventurou em virtude da loucura que o dominava:

pois já anos nos ninhos de outrora não há pássaros agora. Eu fui louco e já sou são, fui D. Quixote de la Mancha e sou agora Alonso Quijano, o bom. Que o meu arrependimento e a minha verdade possam com vossas mercês tornar-me à estimação que de mim se tinha.

(ADAPTAÇÃO 13, GALHARDO, 2013, p. 54)

Este trecho na fonte primária de Cervantes se apresenta da seguinte forma:

⁴⁵ Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2018.

- Dai-me alvíssaras, bons senhores, de que eu já não sou D. Quixote de la Mancha, senão Alonso Quijano, a quem meus costumes deram renome de “bom”. Já sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda a infinita caterva da sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas da andante cavalaria; já conheço minha needade e o perigo em que me pôs a lição delas; já, por misericórdia de Deus encarnentado em cabeça própria, as abomino.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 841)

Ao compararmos os dois trechos, podemos perceber na adaptação o recurso editorial da supressão, da parte em que D. Quixote maldiz as histórias de cavalaria, e o acréscimo, correspondente ao segundo período quando ele fala em estimacão. Tais recursos podem equivaler a uma dada representacão dos leitores, uma vez que a supressão da referênciacão à obra de Amadis de Gaula, talvez pressuponha ser esta uma informacão desnecessária assim como não conhecida dos jovens leitores, o que levaria a uma dificuldade de compreensão desta fala. Quando acrescenta o segundo período, o adaptador tem o cuidado em utilizar uma linguagem formal a fim de manter uma coerência entre o trecho de Cervantes e o adaptado.

Ainda que na adaptação Dom Quixote assuma este tom de alguém desafortunado devido à seleçãõ de alguns trechos do segundo volume da obra de Cervantes, sobretudo nos últimos quadrinhos, um dos objetivos de um projeto editorial como este é promover uma identificacão, assim como o primeiro volume, com o público jovem prioritariamente, deste modo, a visãõ eufórica do louco cavaleiro ainda permanece e as desventuras acabam por contribuir com a imagem do *louco mais engraçado* (figura 48 acima).

A adaptação 8, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, cuja obra foi primeiramente destinada ao público jovem falante de espanhol e depois traduzida em português por Sérgio Molina, nos apresenta uma forma de adaptar na qual os adaptadores pouco interferem no texto. Eles o resumem. Ainda assim, essa adaptação, em termos da totalidade da obra integral e primária, é a mais completa do nosso *corpus*, em relação ao enredo, considerando o fato de que os adaptadores condensaram os 126 capítulos que compõem a fonte primária sem suprimir nenhum, obedecendo, assim, a estrutura do texto de Cervantes. Para tanto, os adaptadores optam por condensar além de trechos descritivos, as ações e principalmente as falas de Sancho e Quixote. Estas últimas, que na fonte primária ocupam grande extensão, passam a ser relatadas em discurso indireto de modo a resumi-las.

Graças a tais recursos, a apresentação da loucura do cavaleiro andante não é enfatizada em sua descrição/qualificação como em outras adaptações. A ênfase dessa característica, neste caso, está na manutenção do enredo das aventuras vividas pela dupla. Nos trechos em que a característica da loucura é mencionada, é possível depreender uma tendência a apresentá-la de modo mais disfórico, equiparando-a à doença.

-Ai, senhor – retrucou a sobrinha -, mesmo assim, acho que é melhor queimar todos eles. Não me admiraria se meu tio, depois de curado **da doença cavalheiresca**, também começasse a ler desses aí e resolvesse virar pastor e sair pelos montes cantando e recitando poesias.

(ADAPTAÇÃO 8, JEANMAIRE; DURINI, 2005, p. 31, grifo nosso)

Ficarei aqui fazendo loucuras até você voltar com a resposta de uma carta que vou mandar para Dulcinéia e, dependendo da resposta que você me trazer, vou **sarar ou enlouquecer de vez**.

(idem, p. 74, grifo nosso)

Então, Dom Quixote ficaria obrigado a acompanhar a dama até onde ela o levasse, que seria a própria casa do cavaleiro, e lá tentariam **achar remédio para a loucura** dele.

(idem2005, p. 79, grifo nosso)

Das citações acima, em dois casos, em relação à fonte primária, há uma correspondência direta de palavras utilizadas por Cervantes e pelos adaptadores na caracterização da loucura:

D. Quixote concederia tudo quanto lhe pedisse nesses termos, e que assim o tirariam dali e o levariam de volta ao seu lugar, onde tratariam de ver se **havia remédio para sua estranha loucura**.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p. 354, grifo nosso)

- Ai senhor, - disse a sobrinha -, bem pode vossa mercê mandá-los queimar como os outros, pois não seria de estranhar que, tendo sarado meu senhor tio da **doença cavalheiresca**, lendo estes resolvesse virar pastor e andar pelos bosques e prados cantando e tangendo, e, o que seria pior, fazer-se poeta, que, segundo dizem, é doença incurável e contagiosa.

(idem, p. 103, grifo nosso)

Ainda em relação à adaptação 8, outra qualidade de Quixote que se destaca é a de sua sabedoria. Desta forma, em alguns trechos a sabedoria e a loucura são colocadas de modo equivalente. Isso ocasiona duas reações distintas nos demais personagens: a do

reconhecimento de que se trata de um homem sábio que em função de suas leituras enlouqueceu, e a de estranhamento diante dessa relação de sabedoria e loucura.

E continuou discursando sobre as armas e as letras sem comer nada, enquanto os outros escutavam e reconheciam que era um homem que entendia de muitas coisas e falava muito bem. E por isso mesmo todos lamentavam tanto o fato de ele ter enlouquecido por culpa dos livros de cavalaria.

(ADAPTAÇÃO 8, JEANMAIRE; DURINI, 2005, p. 108)

Esse mesmo trecho na fonte primária também pressupõe esse sentimento de dó, de comoção frente à situação do cavaleiro, por parte de personagens que estavam jantando na estalagem. No entanto, Cervantes não utiliza um termo tradicional relativo à loucura. Em vez disso, emprega o equivalente semântico “perdido”:

ao ver que um homem que mostrava tão bom entendimento e bom discurso em todas as coisas que tratava, o tivesse perdido tão rematadamente em se tratando de sua negra e amarga cavalaria.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p. 544)

Em outra passagem, o adaptador se distancia um pouco mais do texto de Cervantes ao colocar em paralelo com a loucura a qualidade da sensatez, enquanto este nos chama a atenção para outro aspecto, *as razões* de Quixote, com o sentido de motivos no enunciado, correspondem aos adjetivos *discretas* e *disparatadas*:

Pai e filho voltaram a se admirar da loucura do cavaleiro, misturada com sensatez, e de sua ideia fixa em buscar as desventuradas aventuras.

(ADAPTAÇÃO 8, JEANMAIRE; DURINI, 2005, p. 183)

admiraram pai e filho das entressachadas razões de D. Quixote, ora discretas, ora disparatadas, e de sua teima e o seu afinco em se entregar de todo em todo à busca das suas desventuradas aventuras,

(CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 238)

Outra obra que compõe nosso *corpus* de adaptações é intitulada *Dom Quixote de La Mancha* (Adaptação 12), cujo adaptador é o escritor, tradutor e poeta Ferreira Gullar. Nela, assim como em outros títulos analisados, também se apresenta a loucura como a característica principal do personagem Quixote, tal característica é a que mais se explora e se sobressai. São pelo menos 50 o número de sequências no texto que fazem

menção à loucura. Além desse atributo, outros também são explorados de forma menos explícita, menos frequente.

Assim se faz referência ao cavaleiro de espírito imaginativo, puro e corajoso. Todos esses atributos possuem uma correspondência no texto primário de Cervantes, ainda que sob a forma de adaptações lexicais e de síntese de parágrafos, feitas por Ferreira Gullar:

Foi quando se ouviu o som de uma trombeta, que logo despertou a **imaginação** de Dom Quixote,
(ADAPTAÇÃO 12, GULLAR, 2005, p. 76, grifo nosso)

se admiraram da **loucura** e da **inteligência** de Dom Quixote
(idem, p. 150, grifo nosso)

-E o verdadeiro Dom Quixote de la Mancha, **o famoso, o valente, o sensato, o enamorado, o desfazedor de ofensas, o tutor de pupilos e órfãos, o amparador de viúvas, o protetor de donzelas,**
(idem, p. 210, grifo nosso)

Os enunciados das duas primeiras citações trazem a apresentação de um cavaleiro que está suscetível à característica da imaginação influenciada pelos acontecimentos ao longo da narrativa. Além disso é possível depreender que a *loucura* e a *inteligência* são empregadas de modo equivalente, assim como na adaptação 8, analisada anteriormente. No último enunciado temos uma fala de Sancho tentando convencer um jovem que aquele era o Quixote verdadeiro e, para isso, se utiliza de uma série de adjetivos e locuções adjetivas como *valente*, *sensato*, *protetor de donzelas*, etc. que são derivadas da característica de ser cavaleiro. Além disso, o uso da anáfora *o*, dá ênfase desejada por Sancho às qualidades.

No que se refere à loucura podemos depreender que tal característica é enfatizada devido à quantidade de trechos em que a palavra ou seus sinônimos aparecem no texto adaptado de Gullar. Em muitas passagens o adaptador se utiliza dos mesmos termos da fonte primária, como as expressões *miolo mole* e *moleira/cabeça dura*:

- Valha-me Nossa Senhora! – respondeu Sancho levantando a voz. – Será possível que vossa mercê seja tão duro da moleira e tão mole dos miolos que não veja que é pura verdade o que lhe digo, e que essa sua prisão e desgraça é mais fruto da malícia que do encantamento?
(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p. 678)

Na versão adaptada, a adaptação lexical de *moleira* para *cabeça* e a manutenção da expressão *miolo mole* se explicam pela atualidade do que é enunciado em relação às competências de interpretação dos jovens leitores:

- Valha-me Nossa Senhora! – exclamou Sancho. – Como é possível que tenha a cabeça tão dura e o miolo tão mole, a ponto de não ver que é pura verdade o que lhe digo?

(ADAPTAÇÃO 12, GULLAR, 2005, p. 71)

São expressões metafóricas que além de ainda serem frequentes, também fazem parte de um léxico mais informal, próprio da oralidade e ainda atual.

Em outros trechos a apresentação da loucura, tal como observada na adaptação, não se verifica na fonte primária, no ponto equivalente do texto:

A ama, ao ver Sancho e seu amo se trancarem no quarto, logo entendeu de que assunto iriam tratar e, por isso, saiu à procura de Sansão Carrasco para lhe pedir ajuda. Acreditava que, por ser jovem e bem falante, mais chance teria de **trazê-lo de volta ao juízo**. O bacharel, depois de ouvir-lhe os argumentos, concordou em ajudá-la, prometendo ir ver Dom Quixote depois que almoçasse.

(ADAPTAÇÃO 12, GULLAR, 2005, p. 90, grifo nosso)

Ao compararmos a citação anterior com a fonte primária, verificamos que o adaptador utiliza a expressão *trazê-lo de volta ao juízo* de acordo com seu objetivo de fazer uma síntese de um extenso trecho no texto de Cervantes (2 páginas) no qual consta a conversação em discurso direto entre a ama e Sansão Carrasco:

Achou-o passeando pelo pátio de sua casa e, vendo-o, se deixou cair a seus pés, tressuando e aflita. Quando Carrasco a viu em tão doloridas e sobressaltadas demonstrações, lhe disse:

- Que é isso, senhora ama? Que lhe aconteceu, que parece que a alma lhe sai pela boca?

-Não é nada, meu bom Sansón, somente meu amo que se safa, safa-se sem dúvida!

[...]

E com isto se foi a ama, e o bacharel foi logo procurar o padre para comunicar com ele o que a seu tempo se dirá.

(CERVANTES SAAVEDRA, 2008, p. 110)

Tal recurso ocorre de forma bem menos frequente que o anterior, segundo o qual o adaptador opta por fazer poucas interferências na estrutura do texto e trazer as mesmas

palavras da fonte primária que se referem à loucura, ou termos cujos significados se aproximam bastante, como é o caso de *cabeça* e *moleira*.

Assim, a adaptação em questão trata a representação da loucura de D. Quixote de uma forma enfática, seja porque o adaptador seleciona trechos da fonte primária e os insere sem fazer muitas interferências, seja porque em outros excertos o adaptador se utiliza da inserção da característica da loucura para suprimir um trecho considerado demasiado extenso para a versão adaptada. Na maioria dos casos, a loucura é apresentada de uma forma eufórica, assim como que de certo modo na obra de Cervantes, considerando que reside na loucura a grande curiosidade e mistério que constroem a imagem de Quixote e o tornam um personagem universal ⁴⁶. De acordo com Silva e Carvalho (2015, p. 190 e 191):

Para transpor o conteúdo humorístico do texto-fonte e torná-lo um conteúdo atrativo para seu público leitor, Gullar conserva as seguintes características da figura daquele cavaleiro às avessas – um homem velho, esquelético, feio, fraco e lunático.

Nesse sentido, verifica-se que a ausência dos atributos físicos e psicológicos próprios dos heróis leva o leitor a reconhecer Dom Quixote como um anti-herói, fato esse realizado através do confronto das ideias pré-existentes em seu imaginário sobre a figura do herói, que geralmente protagoniza cenas de bravura e heroísmo bem sucedidas e não cenas ridículas que fatalmente conduzem o leitor ao riso.

A loucura, então, contribui para a constituição do perfil do anti-herói, mas ao mesmo tempo é ela a característica com maior potencial de produção de identificação junto aos leitores, pelo caráter cômico mas também idealista do personagem.

Outra adaptação, no formato HQ, e que compõe nosso *corpus*, é intitulada *Dom Quixote das crianças* (Adaptação 11) cuja especificidade é a de se tratar de uma *adaptação da adaptação*. Ela foi inspirada e produzida a partir da versão de Lobato (Adaptação 2) que André Simas recria, aproximadamente 70 anos depois, no gênero HQ, atuando como adaptador e ilustrador do texto.

Assim, o texto verbal, que já se constitui em Lobato como uma condensação, condensa-se ainda mais nesta versão adaptada que possui 64 páginas. Nelas, encontram-se 16 quadrinhos nos quais há alguma alusão das características psicológicas de D.

⁴⁶ Há trabalhos que se propõem a questionar até que ponto a loucura de Quixote se constitui como verdade e até que ponto como excesso de razão, a adaptação de Gullar não objetiva tanto aprofundamento. À título de exemplificação trazemos um curto vídeo do historiador Dante Gallian: <https://www.youtube.com/watch?v=UjbCiJmfVfo>. Acesso em: 30 de outubro de 2017.

Quixote. Sua qualidade de sonhador se sobressai em relação à da loucura e das demais, priorizando nestes quadrinhos a ênfase na imaginação e nos sonhos do personagem:



Figura 51 – Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. *Dom Quixote das crianças*. 2009, p.36

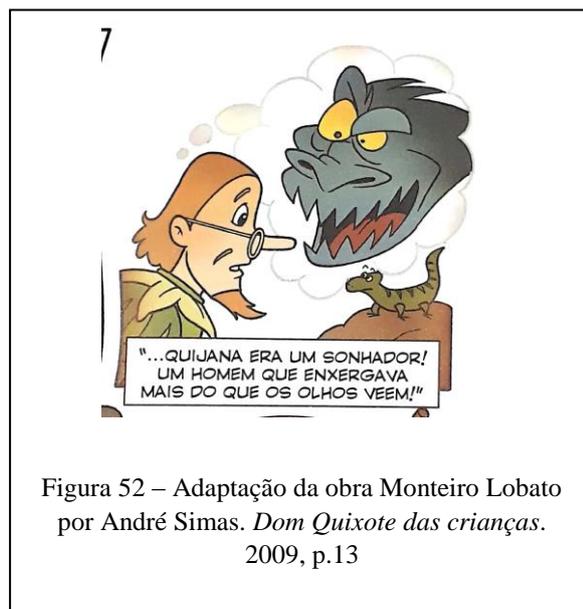
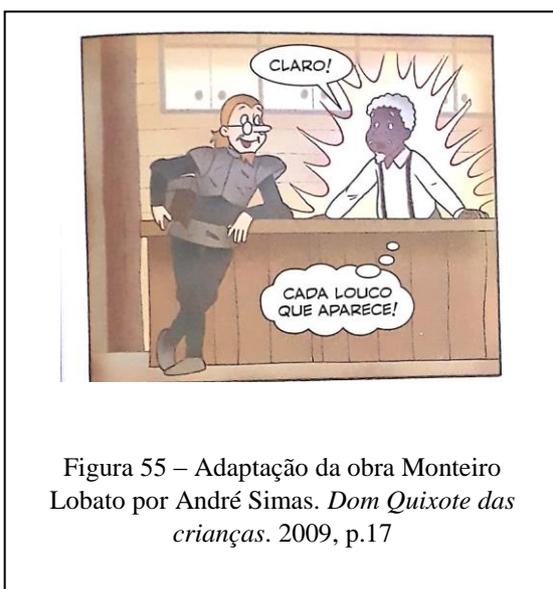


Figura 52 – Adaptação da obra Monteiro Lobato por André Simas. *Dom Quixote das crianças*. 2009, p.13

As figuras 51 e 52 são um exemplo disso. É possível depreender ainda que as imagens trazem os personagens do Sítio do Picapau Amarelo (criação de Lobato) como protagonistas do enredo de Cervantes objetivando assim atrair o público infantil prioritariamente. Além disso, a expressão de Dona Benta assim como o balão de pensamento de Quixote condizem com o efeito de ênfase da qualidade de sonhador.

É importante ressaltar ainda que os dois quadrinhos acima não possuem nenhuma correspondência com a adaptação de Lobato, o que se caracteriza por ser outro dado sobre a ênfase do aspecto sonhador e que, difere, como vimos, da obra de Lobato já que esta apresenta ao seu leitor uma visão enfática da loucura sobre as demais qualidades.

A loucura de D. Quixote pode ser vista nesta adaptação de André Simas em quatro quadrinhos:



Na figura 53 o termo *delírios* indica um suposto sintoma da loucura de Quixote que é colocada pela expressão *ficou maluco*, das ilustrações esta é a que mais representa a loucura entre as quatro se considerarmos a cena que envolve Quixote em uma ação de “luta” com os livros. Narizinho, neste quadrinho, demonstra um sentimento de pena em relação ao cavaleiro assim como vimos em algumas adaptações anteriores analisadas, como a de Lobato (Adaptação 2) e a de Netto (Adaptação 3). Explora-se, desta forma uma visão mais humanizada em relação à loucura do cavaleiro.

Nas figuras 54 e 56 temos o diálogo (Quixote nestas ilustrações não é retratado) entre Dona Benta com Emilia ou Narizinho. Na primeira o termo *maluco* aparece duas vezes: como pergunta e como relativização. Não se afirma que ele é maluco em nenhuma dessas duas ocorrências do quadrinho 47. Além disso a escolha de *maluco* é mais próxima do universo lexical infantil e se apresenta distante de uma visão em que a característica está ligada à doença. Na figura 56, o termo *doidinho* é empregado e novamente temos uma linguagem que se aproxima do universo infantil, desta vez, utilizando-se de diminutivos. Portanto, os recursos editoriais que envolvem o emprego de *maluco* e *doidinho* transmitem um aspecto de informalidade, de uma linguagem mais oralizada própria do vocabulário infantil, garantindo com isso, uma forma potencialmente mais eufórica da loucura. *Maluco* e *doidinho* não são xingamentos, são formas de aproximação, em outras adaptações analisadas vimos termos bem mais disfóricos do que estes como *louco para camisa de forças* e *adoeceu-lhe o cerebro* (Adaptação 1).

Em apenas uma vez o adjetivo *louco* é utilizado, na figura 55, neste caso a ilustração apresenta um personagem que não está agindo de modo estranho ou tendo alguma ação que possa se caracterizar em loucura e a palavra é empregada em uma expressão relativizada, *cada louco que aparece*. Assim, quando o adaptador utiliza sinônimos que semanticamente são menos enfatizadores do que loucura, esta última aparecendo apenas uma vez, ele a trata de forma não enfática abrindo possibilidades para outras formas de apresentação de Quixote.

A adaptação 11, portanto, tem por objetivo editorial a apresentação de um D. Quixote que seja antes sonhador do que louco, e quando ele é nomeado como tal isso é feito de forma não enfática, assim como eufórica da loucura. Esta forma não enfática pode ser justificada pois colocam a loucura em uma posição equiparada com várias outras características que são apenas citadas, em poucas páginas, e não muito exploradas:

era um amante de livros!
(ADAPTAÇÃO 11, 2009, SIMAS/LOBATO, p.11)

Esse Dom Caixote era um arruaceiro!
(idem, p.21)

...Dom Quixote tinha muita disposição para aventuras!
(idem, p.24)

A versão adaptada de José Angeli, *Dom Quixote*, assim como a anterior também é bastante enxuta e possui apenas 46 páginas. Nela também é possível depreendermos diferentes formas de apresentar D. Quixote, sendo a loucura, assim como em tantas outras adaptações aqui analisadas, a qualidade mais valorizada na obra por ser a mais frequente quantitativamente no texto verbal.

O adaptador, à moda de Monteiro Lobato, opta por utilizar como recurso editorial a supressão de longos fragmentos e, ao suprimir, trazer a sua própria forma de narrar, ou seja, trazer suas próprias palavras:

Dom Quixote era um homem muito sonhador. Vivia imaginando grandes aventuras em que sempre fazia o papel de herói. Morava numa pequena aldeia na Província da Mancha, na Espanha, onde havia nascido. Como tinha pouco o que fazer, sobrava-lhe tempo para sonhar e ler muitos livros. Gostava dos livros de aventuras, principalmente os que contavam as incríveis histórias dos cavaleiros andantes. Eles o deixavam muito empolgado. Porém, de tanto ler e fantasiar, seu cérebro começou aos poucos a confundir-se. O passado e o presente se misturavam.
(ADAPTAÇÃO 7, ANGELI, 1999, p. 4)

Este mesmo trecho, na fonte primária, corresponde a um extenso fragmento (aproximadamente duas páginas) que compõe quase todo o primeiro capítulo. Tendo optado por transpor a obra em sua própria linguagem, o adaptador apresenta a loucura de modo não tão equivalente ao do texto de Cervantes, como ocorre, por exemplo, no último capítulo do livro:

Dom Quixote de la Mancha, o Cavaleiro da Triste Figura, foi tão bom, tão puro e tão honesto em suas **loucas** façanhas, que sua história é contada até hoje no mundo inteiro,
(ADAPTAÇÃO 7, ANGELI, 1999, p. 46, grifo nosso)

Neste enunciado, como em outros desta adaptação, a loucura é apresentada como uma característica que qualifica suas práticas e não o sujeito. Ela também é atenuada de sua carga valorativa negativa de modo a compor o rol mais diluído de outras características do perfil do personagem. Vejamos alguns trechos nos quais há outras representações de Quixote além da loucura:

Sancho Pança explodia de alegria. Esse sim era seu valente cavaleiro andante! Um herói invencível!

(ADAPTAÇÃO 7, ANGELI, 1999, p. 21)

Parece que o destino havia resolvido não dar descanso aos nossos bravos viajantes

(idem, p. 24)

Imediatamente os prisioneiros começaram a jogar pedras e mais pedras sobre os desastrados heróis.

(idem, p. 27)

Se a loucura, como vimos, nesta obra é caracterizada através de uma apresentação não enfática, por conseguinte, no que se refere à visão eufórica ou disfórica, identificamos a forma eufórica - o uso de termos como *maluco*, *estranha figura* e *amalucado fidalgo* nos parece um recurso no qual o adaptador busca por meio de uma linguagem específica, considerada adequada ao público ou de uso comum desse público, como forma de produção de identificação do leitor com a personagem.

A visão eufórica, a forma não enfática, a quantidade de outras características relacionadas ao personagem, a opção por fazer uso de supressão no qual o adaptador utiliza suas próprias palavras, em conjunto, faz parte de um projeto editorial no qual cada escolha não ocorre de modo fortuito. Sabemos que estas escolhas e outros recursos editoriais são pressupostos quando da formulação de qualquer obra adaptada.

Neste período, o que mais se sobressai não são semelhanças, mas as diferenças entre as adaptações, primeiramente porque três delas se encontram em formato HQ no qual texto verbal e ilustração adquirem equivalência na análise. Entre as adaptações em HQ (dois volumes de Caco Galhardo e a de André Simas) identificamos um modo relativamente mais eufórico de representar a loucura. Elas se diferenciam, no entanto, na ênfase dada à característica pois, nas adaptações de Galhardo o texto se constitui mais enfático do que na de Simas. Além disso, vimos também que em relação à comicidade e ao riso, na adaptação de Simas explora-se uma certa humanização da

característica no personagem de modo que o ato de rir de D. Quixote é algo potencialmente mais sancionado do que nas publicações de Galhardo.

As demais adaptações, apresentam como semelhança um texto no qual se depreende uma visão relativamente mais eufórica da loucura. A adaptação 8, de Jeanmaire e Durini, se constitui como exceção na qual a seleção de trechos sobre a loucura encontra-se relacionado a um caráter mais patológico, o uso de termos mais relacionados à doença semanticamente evidenciam tal visão.

A variedade nas setes adaptações do período também é encontrada no tratamento ora mais ou menos enfático que a característica da loucura ocupa no texto. Assim também como a comicidade e o riso enquanto uma das consequências da loucura que às vezes são colocados de forma mais ou menos sancionada aos leitores. Há ainda outras peculiaridades que diferenciam uma adaptação da outra na representação dos variados Quixotes como o recurso editorial da intertextualidade e a forma de explorar outras derivações da loucura, por exemplo, o aspecto sonhador, o heroísmo da função de cavaleiro, etc.

Diante do exposto, o modo como foi apresentado o personagem Dom Quixote em relação à loucura nas obras adaptadas que analisamos varia em relação à maior ou menor ênfase com que essa característica é abordada, no modo como ela é mais ou menos euforizada, ou no modo como ela significa a cada escolha de sua substituição lexical por sinônimos que se equivalham relativamente. Se ao longo da história a concepção da loucura e do louco variaram e com ela a nossa percepção, assim como nossas emoções a seu respeito, o modo como ela é objetivada, incorporada e apresentada nas adaptações de Dom Quixote para um público infantil ou jovem testemunham essas mudanças de sua concepção.

Assim, a seleção de trechos e capítulos da obra de Cervantes em que se ressalta essa característica do personagem, as escolhas de maior ou menor proximidade com o texto original no modo como ela é apresentada, descrita, usada como qualificativo do sujeito ou de suas práticas ou qualificada ela mesma, se apresentam como formas distintas de promoção de formas de identificação entre o texto, a obra e o personagem com seu público-alvo. Essas escolhas e as modificações que delas derivam não são resultado de escolhas fortuitas e respondem a demandas específicas do mercado e de seu modo de constituir segmentos, públicos.

Por isso, ao fazermos uma comparação das obras em cada período considerando as formas enfática ou não enfática de apresentação da loucura assim como sua maior ou

menor euforicidade (ver anexo 2), foi possível identificar que no primeiro período (1915? a 1959) todas as adaptações são mais enfáticas, retomam com mais frequência, exploram de modo mais intensivo e extensivo a característica da loucura na descrição do personagem, assim como ela é apresentada de modo menos eufórico, seja por sua descrição ainda ligada a dimensão patológica, como doença, distúrbio, seja por concebê-la como algo digno de tristeza, que cause pena ou dó do personagem.

As adaptações que compõem este primeiro período estão muito atreladas à forma como Cervantes representou a loucura em seu clássico universal. Foucault (1978), na *História da Loucura*, dando atenção a presença da loucura na literatura do fim do século XVI e início do XVIII, classifica a loucura em Cervantes como *A loucura pela identificação romanesca*. “Na obra de Shakespeare, são as loucuras que se aparentam com a morte e o assassinato. Na de Cervantes, as formas que se entregam à presunção e a todas as complacências do imaginário. [...]” (FOUCAULT, 1978, p. 45).

Analisando a citação de Foucault à luz de trechos de Cervantes, observa-se uma apresentação da loucura, no clássico de Cervantes, que é enfatizada e disfórica. Foucault (1978, p. 45) nos relata que a loucura ocupa um lugar extremo, portanto enfática, e que ela opera sobre o dilaceramento, não há recurso contra a loucura que levará o personagem à morte, por consequência temos uma visão disfórica. Deste modo, o que se conclui neste primeiro período das adaptações é que elas representam a loucura de forma mais aproximada daquela de Cervantes. Podemos aventar que esses primeiros adaptadores buscam intervir menos, alterar menos o texto primário e integral, antecipando críticas que se direcionariam à recepção de obras adaptadas neste período. O próprio Lobato, que já era reconhecido intelectualmente como autor, sofreu críticas, e embora suas adaptações tenham um caráter inovador sobretudo porque ele insere Quixote no enredo dos personagens do Sítio, ainda assim o modo como apresenta a loucura do personagem é bastante próximo ao modo como Cervantes o fez. Além disso, o moralismo também está presente nas três versões adaptadas, os adaptadores por meio da seleção de trechos ou da inserção de enunciados adaptados expõe aos leitores uma opinião que se vale de uma forma mais repressiva de rir de alguém, de modo a valorizar uma forma humanizada, mais compassiva com o personagem.

É interessante observar que no segundo período (1960 a 1989) ocorre uma transição na qual a adaptação mais voltada ao público infantil (Adaptação 4) vai se opor ao primeiro período e representar a loucura de forma não enfática e eufórica. Esse modo de representação se estenderá até o último período (1990 a 2013), sendo esta a forma

mais recorrente na apresentação da loucura em adaptações destinadas ao público infantil prioritariamente desde a década de 60 até atualmente. São elas: *Dom Quixote* (Adaptação 7), de José Angeli; *O cavaleiro do sonho* (Adaptação 9), de Ana Maria Machado e, *Dom Quixote das crianças* (Adaptação 11), de André Simas adaptado da obra de Monteiro Lobato.

No que se refere às obras mais voltadas para o público juvenil, o segundo período (1960 a 1989) também apresenta essa transição, mas, neste caso, encontramos uma obra que assume uma posição mais eufórica da loucura (em contraposição à relativa disforia apresentada em período anterior) mantendo a ênfase na loucura (Adaptação 5). Além desta, há uma versão que mantém uma relativa disforia apresentada no período anterior, porém sua inovação está em não enfatizar a loucura (Adaptação 6). Ainda em relação a estas adaptações voltadas para jovens, o terceiro período (1990 a 2013) nos traz uma visão antes eufórica da loucura e, diferentemente das versões infantis, um texto no qual é dada a ênfase à condição de loucura do cavaleiro andante. Uma exceção neste período, a adaptação 8, que nos apresenta um texto mais disfórico e menos enfático, isso pode se relacionar ao fato de corresponder a uma tradução de uma adaptação originalmente escrita em espanhol por Federico Jeanmaire e Ángeles Durini, traduzida em português por Sérgio Molina.

Como resultado, identificamos também que o segundo período, de um modo geral, nos apresenta uma simplificação do léxico cujo objetivo é o buscar uma certa aproximação do público leitor por meio da linguagem adotada. E que, no último período é representativa a distinção no tratamento ora mais ou menos enfático que a característica da loucura ocupa no texto, na comicidade, na intertextualidade, no gênero, etc. Tal fato pode estar relacionado à liberdade que os adaptadores e editores vêm conquistando em relação às adaptações literárias, as quais possuem grande demanda no mercado livreiro atualmente.

Considerações finais

Nesta pesquisa, que resultou nesta dissertação de mestrado, nos dedicamos a depreender e analisar regularidades e variações em certas estratégias editoriais e de escrita empregadas nas adaptações desse clássico universal, de modo a considerá-las como indícios das representações de práticas de leitura do leitor infantil e juvenil. Para tanto nosso *corpus* foi composto por adaptações literárias do clássico *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. As adaptações que compõem o *corpus* são 13 versões adaptadas de D. Quixote, produzidas e distribuídas no Brasil entre 1915? e 2013. Nossa análise de dados pautou-se em duas obras integrais e bilíngues da versão de Cervantes, a saber, as traduções *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (v.1), e; *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de La Mancha* (v.2.) Ambas publicadas pela editora 34 e realizadas pelo renomado tradutor Sérgio Molina.

Muitos são os recursos que envolvem a adaptação de uma obra. São frequentemente utilizados e reconhecidos como formas de adaptação os procedimentos editoriais de origem linguística, de origem técnica e de origem genérica. Diante disso, optamos por analisar as características de apresentação do personagem principal, *Dom Quixote de La Mancha*, sobre as quais a mais destacada, de um modo geral, é a loucura.

Assim, a forma como o personagem D. Quixote é descrito nas adaptações é um dado que nos ajuda na análise de certas imagens sobre o leitor. A exploração de certos traços da personalidade de Quixote, como a maior ênfase na loucura, seja para fins cômicos, ou para fins exemplares, é um indício interessante. Por isso a análise dos adjetivos mais recorrentes, aqueles que se mantêm em todas as adaptações e aqueles que são abandonados, o modo como se afirma ou se explora a loucura dele, ora de modo mais eufórico, ora disfórico, são indícios para os quais nos atentamos.

Assim sendo, ao fazermos uma comparação das obras em cada época foi possível identificar que no primeiro período (1915? a 1959) todas as adaptações são mais enfáticas. As adaptações que compõem este primeiro período estão muito atreladas à forma como Cervantes representou a loucura em seu clássico universal. Além disso, o moralismo também está presente, os adaptadores por meio da seleção de trechos ou da inserção de enunciados adaptados expõe aos leitores uma opinião que se vale de uma forma mais repressiva de rir de alguém, de modo a valorizar uma forma humanizada, mais compassiva com o personagem.

No segundo período (1960 – 1989), é notável um tratamento dado à linguagem que preze pela simplificação do léxico através de escolhas mais informais e que se aproximam do vocabulário do leitor infantil e jovem. A simplificação lexical pode se configurar em um reflexo da escolarização da literatura infantil e juvenil do período pois, como vimos no primeiro capítulo, com a modernização e expansão do mercado editorial, essas adaptações eram publicadas especificamente para atender uma demanda escolar. No que se refere à caracterização da loucura, vimos que as três adaptações deste período se diferenciam que, de um modo geral, se apresenta mais eufórica ou mais disforicamente. O tratamento dado à euforia varia de acordo com os projetos editoriais, nos quais se explora a comicidade ou a ingenuidade de Quixote.

No último período (1990 – 2013) a loucura é representada pela variedade de formas, ora mais ou menos enfático, isto porque a oferta de adaptações de *clássicos* da literatura no mercado editorial aumentou progressivamente, sobretudo neste momento. Assim também como a comicidade e o riso enquanto uma das consequências da loucura que às vezes são colocados de forma mais ou menos sancionada aos leitores. Há ainda outras peculiaridades que diferenciam uma adaptação da outra na representação dos variados Quixotes como o recurso editorial da intertextualidade e a forma de explorar outras derivações da loucura como o aspecto sonhador e o heroísmo da função de cavaleiro.

Foi possível concluir ainda que os adaptadores vêm ganhando destaque e em muitas vezes assumem a posição de autoria considerando a sua visibilidade presenciada na distribuição da capa. Em relação às capas, embora em algumas delas se apresente o nome do autor atrelado ao do adaptador, na maioria o nome do autor da obra primária não é mencionado na capa, mas sim no interior do livro dando maior ou menor visibilidade a este. O emprego de diferentes modos de nomear o autor (*Cervantes*, *Miguel de Cervantes* e *Miguel de Cervantes Saavedra*) também foi observado. Tal fato pode estar relacionado a pressuposição de certo conhecimento da criança e do jovem sobre a autoria da obra, ou dos responsáveis pela aquisição e apresentação dessa obra para esse público. No entanto, as adaptações optam por trazer de forma mais ou menos enfática de acordo com os objetivos, quando da formulação de um projeto editorial, algumas informações do autor, isso caracteriza o valor simbólico adquirido pelo *função autor* junto ao mercado editorial.

Quanto às imagens das capas, embora a loucura seja um traço essencial das adaptações na produção de identificação com os leitores, elas apresentam Dom Quixote,

de modo geral, de forma heroica, como um cavaleiro, enfatizando a idealização do perfil aventureiro de um cavaleiro andante, sentado sobre seu cavalo, junto ou não de seu escudeiro e vestindo armadura. Vimos também que a intertextualidade entre arte e literatura é uma prática recorrente na elaboração das capas das versões adaptadas pois, em muitas delas, havia a presença de obras de arte de pintores famosos que retrataram a história de Cervantes em suas telas. Tal prática se relaciona com uma representação de leitura que contempla a intertextualidade e a considera importante na formação de leitores que estão em fase escolar.

Outra prática recorrente, sobretudo nas adaptações mais voltadas ao público infantil, é a de infantilização da imagem do personagem de modo a atrair e se aproximar dos pequenos leitores.

Os paratextos que compõem as “orelhas de livro” trazem diversas informações como vida do autor, dos adaptadores e tradutor e resumos da obra. Tal prática pressupõe uma demanda na qual infere-se que não basta aos leitores conhecerem apenas uma versão condensada do clássico de Cervantes. Busca-se também que eles saibam através da leitura da adaptação quem foi Miguel de Cervantes Saavedra, quem são os adaptadores e tradutores, em que época e período se inscreve a obra de Cervantes, por que ela é tão importante para o período, etc.

Além disso verificamos outros paratextos nos quais objetiva-se reforçar uma suposta compreensão do enredo e das personagens. Aos leitores, neste caso, espera-se uma leitura cuja compreensão geral de aspectos mais importantes do enredo e dos personagens é o suficiente. Assim, no que se refere às representações de leitura e de suas competências leitoras percebemos que as adaptações infantis e juvenis e seus projetos editoriais estão intrinsecamente relacionados a demandas editoriais escolares.

É indiscutível termos uma opinião contrária às adaptações infantis e juvenis de um clássico distante temporalmente em 400 anos. As versões adaptadas, neste caso, se fazem necessárias e se constituem como um gênero cuja importância está em servir como ponte para a leitura da obra primária. Para tanto, consideramos que a escola possui a responsabilidade em fazer com que esses textos sejam conhecidos e a adoção de adaptações que respeitem o autor, em sua função; o leitor, em não o subestimar, se faz necessária. Muitos são os recursos editoriais disponíveis atualmente para buscar uma suposta identificação com o leitor, mas os recursos por si só não garantem a formação de leitores perenes.

Referências

ABREU, M. *Leitura, História e História da Leitura*. 3. ed. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 2000. v. 1. 640p.

_____. *Os Caminhos dos livros*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 2003. v.1. 382p.

_____. “Infelizmente, não poderemos publicar sua obra” – o nome do autor e o juízo estético. In: _____. *Cultura letrada: Literatura e leitura*. 1.reimp. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 42-58. (Paradidáticos)

_____. *Diferentes formas de ler*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Marcia/marcia.htm>>. Acesso em 10 de março de 2010.

_____; BRAGANÇA, A. (Org.). *Impresso no Brasil dois séculos de livros brasileiros*. 1. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2010. v.1. 664p.

AGUIAR, V. T.(Org.); CECCANTINI, J. L. (Org.); MARTHA, A. Á. P. (Org.). *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. 1. ed. São Paulo; Assis: Cultura Acadêmica; ANEP, 2010. v. 1. 320p

_____; MARTHA, A. A. P. (Org.). *Literatura infantil e juvenil: leituras plurais*. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. v. 1. 260p.

ANTUNES, B.; CECCANTINI, J. L. C. T. Os clássicos: entre a sacralização e a banalização. In: PEREIRA, R. F.; BENITES, S. A. L. (Org.). *Á roda da leitura: língua e literatura no jornal proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 73 – 90.

ARIÈS, P. *História Social da Criança e da Família*. Trad. de Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981

ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

BENÁC, H. O romantismo francês. *Organon*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 8, p. 5-27, 1963. Disponível em:< <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/38726/24825>>. Acesso em: 31 de agosto de 2017.

BIASIOLI, B. L. As interfaces da literatura infanto-juvenil: panorama entre o passado e o presente. *Terra Roxo e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*. Londrina, v. 9, p. 91-106, 2007. Disponível em:< http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol9/9_9.pdf>. Acesso em: 22 de maio de 2017.

BRITTO, L. P. L. *Máximas Impertinentes*. Disponível em: <http://www.leiabrasil.org.br/pdf/material_apoio/LuizBritto.pdf>. Acesso em: 18 de agosto de 2014

BOMENY, H. *A educação no segundo governo Vargas*. Em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/EleVoltou/Educacao>>. Acesso em: 28 de agosto de 2017.

BOSI, A. Plural, mas não caótico. In: _____. *Cultura brasileira: temas e situações*. 4 ed. 5 reimp. São Paulo: Ática, 2004, p. 7-15. (Série Fundamentos).

_____. Alfredo Bosi: Ler com a alma. São Paulo: *Jornal Portal Vermelho*. Entrevista concedida a Eduardo Rosal. et al. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/rdemo/noticia/180100-11>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018.

CALVINO, I. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos*. 2. ed. 4. reimp. Trad. Nilton Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9-16.

CAMARGO, L. A imagem na obra lobatiana. In: LAJOLO, M; CECCANTINI, J. L. (Org.). *Monteiro Lobato, Livro a Livro: obra infantil*. 1ª reimp. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 33 – 50.

CANO, W. Urbanização: sua crise e revisão de seu planejamento. *Revista de Economia Política*, São Paulo, v. 9, n.º1, p. 62-82, janeiro-março de 1989. Disponível em: <<http://www.rep.org.br/pdf/33-5.pdf>>. Acesso em: 21 de maio de 2017

CARVALHO, D.B.A. Adaptação literária para crianças e jovens: perfis dos adaptadores no Brasil. In: CARVALHO, D. B. A.; MAGALHÃES, M. S. R.; LOPES, S. A. T. (Org.). *Caminhos e bifurcações: ensaios em estudos literários*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2012, p. 54-71.

_____. A adaptação literária e a formação de leitores. In: PINHEIRO, A. S.; RAMOS, F. B. (Org.). *Literatura e Formação continuada de professores: desafios da prática educativa*. 1ed. Campinas: Mercado de Letras, 2013, v. 01, p. 253-274

_____. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*. Teresina: EDUFPI; Curitiba: CRV, 2014.

CECCANTINI, J.L. (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. 1. ed. São Paulo/Assis: Cultura Acadêmica/ANEP-Associação Núcleo Editorial Proleitura, 2004. 414p.

_____; PEREIRA, R. F. (Org.). *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. 1. ed. São Paulo; Assis: UNESP; ANEP, 2007. 264p.

_____. (Org.); MARTHA, A. A. P. (Org.). *Monteiro Lobato e o leitor de hoje*. 1. ed. São Paulo/ Assis: Cultura Acadêmica / ANEP, 2008. 153p.

_____. De raro poder fecundante: Lobato editor. In: _____.; Lajolo, M. (Orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. 1ª reimp. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 67-84.

_____. Um lugar ameno para o ensino da literatura. *Revista Desenredo*, Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, v.2, n.1, jan/jun 2006. Disponível em: < <http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/504/311> >. Acesso em: 9 de julho de 2014.

CHARTIER, Anne-Marie. Que leitores queremos formar com a literatura infanto-juvenil? In: PAIVA, Aparecida et al (Org.). *Leituras Literárias: Discursos Transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999. (Coleção Tempos)

_____. (Org.). *Práticas da leitura*. 2. ed. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Trad. Maria Manuela Galhardo. Algés: Editora Difel, 2002. (Coleção Memória e Sociedade)

_____. *O que é um autor?: Revisão de uma genealogia*. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

COBELO, S. *As adaptações do Quixote no Brasil (1886-2013): uma discussão sobre retraduações de clássicos da literatura infantil e juvenil*. 2015. Tese. (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em:< <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-11092015-150808/pt-br.php>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018.

COELHO, N. N.. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Quiron, 1983.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: Das origens Indo-Européias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991 (Série Fundamentos, 88)

_____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*, 6ª ed. São Paulo: Ática, 1997 (Série Fundamentos, v. 87)

COURTINE, Jean-Jacques. O professor e o militante: contribuição à história da Análise do Discurso na França. In: _____. *Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública*. Trad. Nilton Milanez e Carlos Piovezani Filho. São Carlos: Claraluz, 2006.

_____. O Conceito de formação discursiva. In: _____. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EDUFSCar, 2009

CURCINO, Luzmara. Prefácio: Roger Chartier leitor de Michel Foucault, o respeito a um legado e o enfrentamento de seus limites: reflexões sobre autoria. In: CHARTIER, R. *O que é um autor?*. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

_____.; OLIVEIRA, J. Adaptações literárias e os jovens leitores: em análise a coleção ‘Clássicos Rideel’. In: MARTHA, A. A. P.; AGUIAR, V.T. *Entre livros e leitores: escritos vários*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2016. D’ÁVILA, A. *Literatura infanto-juvenil*. 3. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1964. (Coleção Didática do Brasil, 20)

FEIJÓ, M. *O prazer da leitura: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores*. São Paulo: Ática, 2010.

FERREIRA, E. A. G. R. *Construindo histórias de leitura: A leitura Dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma “Biblioteca vivida”*. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em: <http://polo3.assis.unesp.br/posgraduacao/teses/letras/ferreira_eagr_dr_assis.pdf> Acesso em: 10 de maio de 2017.

_____; VALENTE, T. A. A literatura no contexto de mercado: aspectos norteadores da produção juvenil. In: FERREIRA, E. A. G. R. et al. (Org.). *Formação de Mediadores de Leitura: módulos 1 e 2*. 1ª ed. Assis: ANEP, 2015, p. 57-71.

_____.; ZANCHETTA JR., J. O trabalho com a literatura infantil em âmbito escolar. In: FERREIRA, E. A.G. R. et al. (Org.). *Formação de Mediadores de Leitura: módulos 1 e 2*. 1ª ed. Assis: ANEP, 2015, p. 104-114.

FOUCAULT, M. *História da Loucura*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *A Ordem do Discurso*. 15. ed. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007 (Leituras Filosóficas)

_____. O que é um autor. In: MOTTA, Manuel de Barros da (Org). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2. ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v.3, p. 264-298. (Coleção Ditos e Escritos III)

FREITAS, M. C. (Org.) *História social da infância no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

GALVÃO, A. M.O.; BATISTA, A. A. G. *A leitura na escola primária: alguns elementos históricos*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio21.html>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2017.

GOMES, I. L. Uma breve introdução à história das histórias em quadrinhos no Brasil. In: Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 6, 2008, Niterói. *Anais...* Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Uma%20breve%20introducao%20a%20historia%20das%20historias%20em%20quadrinhos%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 21 de maio de 2017.

GOUVÊA, M. C. S. de. A literatura como fonte para a história da infância: possibilidades e limites. In: LOPES, A.; FARIA FILHO, L. M. de.; FERNANDES, R. (Org.). *Para a compreensão da história da infância*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 19-37.

GREGORIN FILHO, J. N. Adolescência e literatura: entre textos, contextos e pretextos. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n.17, p. 110-120, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/29044>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018.

HUNT, P. depoimento. [21 de outubro, 2010]. *Jornal O Globo*. Entrevista concedida a Guilherme Freitas e Leonardo Cazes. Disponível em: <

<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/peter-hunt-um-bom-livro-infantil-feito-de-respeito-334171.html>> Acesso em: 18 de dezembro de 2017.

_____. Crítica, Teoria e Literatura Infantil. Trad. de Cid Knipel. São Paulo: CosacNaify, 2015.

LAJOLO, M. Literatura: leitores e Leitura. São Paulo: Moderna, 2001.

_____. Lobato, um D. Quixote no caminho da leitura. In: LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002, p.94-109.

_____. Linguagens na e da literatura infantil de Monteiro Lobato. In:_____; CECCANTINI, J. L. (Orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. 1ª reimp. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 15-29.

_____. *Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL.pdf>> Acesso em: 18 de Agosto de 2014.

_____; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: História e histórias*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Fundamentos)

_____; _____. *Um Brasil para Crianças: Para conhecer a Literatura Infantil brasileira: Histórias, autores e textos*. 4. ed. São Paulo: Global ed., 1993.

_____; _____. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*. Curitiba: PUCPress, 2017.

LEÃO, A. B. A livraria Garnier e a história dos livros infantis no Brasil: gênese e formação de um campo literário (1858-1920). *História da Educação*, v.11, n.21, 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/29396>>. Acesso em: 01 de março de 2017.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1968. Não paginado (Obras Completas de Monteiro Lobato 1a. Serie - Literatura Geral v.11/12).

MACHADO, A. M. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MARTHA, A. A. P. (Org.); AGUIAR, V. T. (Org.); CECCANTINI, J. L. C T (Org.). *Narrativas juvenis: geração 2000*. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2012.224p.

_____. Temas e formas da narrativa juvenil brasileira contemporânea. In: Simpósio Nacional de Letras e Linguística, 2., 2011, Uberlândia. *Anais...Uberlândia*: EDUFU, 2011, p. 1-9. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_2498.pdf>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018.

_____. Olívio Jekupé: Identidade indígena na produção contemporânea de literatura infantojuvenil paranaense. In: MARTHA, A. A. P.; VALENTE, T. A. (Org.). *Produção Cultural Paranaense para crianças e jovens*. 1ed. Assis: ANEP, 2016, p. 175-192.

MOYA, A.; OLIVEIRA, R.. História (dos quadrinhos) no Brasil. In: MOYA, A. *Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 197- 236.

OLIVEIRA, J.; CURCINO, L. Representações do leitor infantojuvenil inscritas em procedimentos editoriais de adaptações de clássicos da literatura brasileira. In: MOMESSO, M. R. Et. Al. (Org). *Leitura e escrita na educação básica: socializando pesquisas, ensino e práticas*. Porto Alegre: CirKula, 2014.

POSSENTI, S. Sobre a leitura: o que diz a Análise do Discurso? In: MARINHO, M.(Org.). *Ler e navegar: espaços e percursos da leitura*. Campinas: Mercado de Letras - ALB, 2001.

PRADO, A. O. M. A. *Adaptação, uma leitura possível: um estudo de Dom Quixote das crianças, de Monteiro Lobato*. Três Lagoas, 2007. 138 p. Dissertação de Mestrado (Estudos Literários) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Disponível em: < <http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/bitstream/123456789/1096/1/Amaya%20Obata%20Mouri%C3%B1o%20de%20Almeida%20Prado.pdf>>. Acesso em: 23 de março de 2017.

_____. Dom Quixote das crianças e de Lobato. In: LAJOLO, M; CECCANTINI, J. L. *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra infantil*. 1ª reimp. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 325-338.

PRIORE, M. D. O Papel Branco, a Infância e os Jesuítas na Colônia. In: PRIORE, Mary Del. (Org.). *História da criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1991. (Caminhos da história).

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010. (Coleção Linguagem & Ensino).

RENSI, L. T. S. *A obra infanto-juvenil de Jerônimo Monteiro: Modelo para consumo*. Campinas, 1988. 95 p. Dissertação de Mestrado (Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269622/1/Rensi_LeilaTeresinhaSimoes_M.pdf>. Acesso em: 17 de agosto de 2017.

SILVA, J. S.; CARVALHO, D. B. A. A adaptação literária de Dom Quixote para jovens: estratégias narrativas e o diálogo com o leitor. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v.1, n 23, p.179-205, jan./jun., 2015. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/viewFile/14465/12983>>. Acesso em: 30 de outubro de 2017.

SCHARF, R. F. *A escola e a leitura: prática pedagógica da leitura e produção textual*. Tubarão, 2000. Dissertação de Mestrado (Educação) – Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponível em: < http://portal.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/06_12_2011_11.30.14.70026e3210fab816595ac3b52a394f2f.pdf> .Acesso em: 31 de agosto de 2017.

SOUZA, R. C. S. *A ficção juvenil brasileira em busca de identidade: a formação do campo e do leitor*. 2015. Tese (Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em <<https://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2016/Mencoes-Honrosas/LetrasLinguistica-Raquel-Cristina-Souza-Souza.PDF>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018.

TURCHI, M. Z. Espaços da crítica da literatura infantil e juvenil. In: TURCHI, M. Z.; SILVA, V. M. T. (orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

_____.; Tendências atuais da literatura infantil brasileira. In: Congresso Internacional da Abralic, XI, 2008, São Paulo. *Resumos...* Disponível em:<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/047/MARIA_TURCHI.pdf> Acesso em: 16 de dezembro de 2017.

_____.; SILVA, V. M. T. (Org.). *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*. 1. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2002. 207p.

_____.; CAMARGO, G. F. O. (Org.). *Trilhas na formação do jovem leitor: imaginários sociais e cidadania*. 1. ed. Goiânia: Cãnone Editorial, 2015. 217p.

VERRÍSSIMO, J. *A educação nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906. Disponível em: <<https://archive.org/stream/aeducaonacional00vergoog#page/n111/mode/2up/search/tran%20sladados>>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. 2. ed. São Paulo: Global, 1982. (Teses, 1)

_____. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n.17, p. 22-42, 2016. Disponível em:<<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/29413/21240>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018.

- **Obras que constituem o corpus**

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O Dom Quixote da Juventude*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1915? (Bibliotheca da Juventude)

_____. *Dom Quixote das crianças*. Adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, v.25. (Literatura infantil da biblioteca pedagógica brasileira, 1)

_____. *Dom Quixote de La Mancha*. 2ª ed. Adaptação de José Pedretti Netto. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1950.

_____. *Vida e Proezas de Dom Quixote*. 2ª ed. Tradução de Pedro A. Brieser.

Adaptação de Erich Kastner. São Paulo: Edições melhoramentos, 1964.

_____. *Dom Quixote*. Adaptação de Orígenes Lessa. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972. (Clássicos da Literatura Juvenil)

_____. *Dom Quixote de La Mancha*. 11ª ed. Adaptação de Terra de Senna. Rio de Janeiro: MCA Editorial, 198?. (Coleção Tesouro de Todos os Tempos)

_____. *Dom Quixote*. Adaptação de José Angeli. São Paulo: Scipione, 1999 (Série Reencontro Infantil)

_____. *O cavaleiro do sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha*. Adaptação de Ana Maria Machado. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2005.

_____. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* Tradução de Sérgio Molina. Adaptação de Federico Jeanmaire e Ángeles Durini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Dom Quixote em Quadrinhos*. Tradução de Sérgio Molina. Adaptação de Caco Galhardo. São Paulo: Peirópolis, 2005, v.1. (Clássicos em HQ)

_____. *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de La Mancha*. 1ª ed. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007, v.2.

_____. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. 5ª ed. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2008, v.1.

_____. *Dom Quixote em Quadrinhos*. Adaptação de André Simas. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2009. (Monteiro Lobato em quadrinhos)

_____. *Dom Quixote de La Mancha*. 5ª ed. Tradução e Adaptação de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

_____. _____. Tradução de Sérgio Molina. Adaptação de Caco Galhardo. São Paulo: Peirópolis, 2013, v.2. (Clássicos em HQ)

Anexos

1) Lista de adaptações do *corpus* – divisão de períodos e informações editoriais

Legenda de cores: Amarelo (1º período 1915? - 1959)

Azul (2º período 1960 - 1989)

Rosa (3º período 1990 - 2013)

Citação na dissertação	Ano	Título	Tradução	Adaptação	Ilustrações
Adaptação 1	1915?	O Dom Quixote para a juventude			
Adaptação 2	1936	Dom Quixote das crianças		Monteiro Lobato	Gustave Doré/J.U. Campos
Adaptação 3	1950	Dom Quixote de la Mancha		Jose Pedretti Netto	Gustave Doré
Adaptação 4	1964	Vida e proezas de Dom Quixote	Pedro A. Brieese	Erich Käsmer	Horst Lemke
Adaptação 5	1972	Dom Quixote		Orígenes Lessa	Walter Hune
Adaptação 6	198?	Dom Quixote de la Mancha		Terra de Senna	não sabe-se
Adaptação 7	1999	Dom Quixote		José Angeli	Clarissa Ballario
Adaptação 8	2005	O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha	Sérgio Molina	Federeico Jeanmaire e Ángeles Durini	Eulogia Merle/Joana Jackson
Adaptação 9	2005	O caveleiro do sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha		Ana Maria Machado	Candido Portinari/Gustave Doré/Ferro
Adaptação 10	2005	Dom Quixote em quadrinhos	Sérgio Molina	Caco Galhardo	Caco Galhardo
Adaptação 11	2009	Dom Quixote das Crianças (HQ)		André Simas/Monteiro Lobato	André Simas
Adaptação 12	2011	Dom Quixote de la Mancha	Ferreira Gullar	Ferreira Gullar	Gustave Doré
Adaptação 13	2013	Dom Quixote em quadrinhos v.2	Sérgio Molina	Caco Galhardo	Caco Galhardo

Cit. na dissertação	Qtde. de p.	Editora	Coleção/Série	Edição
Adaptação 1	326	Livraria Garnier	Biblioteca da Juventude	
Adaptação 2	172	Companhia Editora nacional	Biblioteca Pedagógica Brasileira	1ª
Adaptação 3	134	Edições Melhoramentos		2ª
Adaptação 4	63	Edições Melhoramentos	Alegria da Infância	2ª
Adaptação 5	191	Abril Cultural	Clássicos da Literatura Juvenil	1ª
Adaptação 6	99	MCA	Coleção Tesouro de todos os tempos	11ª
Adaptação 7	47	Editora Scipione	Reencontro Infantil	1ª
Adaptação 8	292	Martins Fontes		1ª
Adaptação 9	50		Mercuryo Jovem	1ª
Adaptação 10	46	Editora Peirópolis	Clássicos em HQ	1ª
Adaptação 11	52	Globo	Monteiro Lobato em quadrinhos	2ª
Adaptação 12	222	Editora Revan		5ª
Adaptação 13	55	Editora Peirópolis	Clássicos em HQ	1ª

2) Resumo dos Resultados da análise da característica da loucura no corpus

			não enfatizada	enfatizada	mais eufórica	mais disfórica
Adaptação 1	1915?	O Dom Quixote para a juventude		x		x
Adaptação 2	1936	Monteiro Lobato Dom Quixote das crianças		x		x
Adaptação 3	1950	Jose Pedretti Netto Dom Quixote de la Mancha		x		x
Adaptação 4	1964	Erich Kästner Vida e proezas de Dom Quixote	x		x	
Adaptação 5	1972	Orígenes Lessa Dom Quixote		x	x	
Adaptação 6	198?	Terra de Senna Dom Quixote de la Mancha	x			x
Adaptação 7	1999	José Angeli Dom Quixote	x		x	
Adaptação 8	2005	Federeico Jeanmaire e Ángeles Durini O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha	x			x
Adaptação 9	2005	Ana Maria Machado O caveleiro do sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha	x		x	
Adaptação 10	2005	Caco Galhardo Dom Quixote em quadrinhos		x	x	
Adaptação 11	2009	André Simas/Monteiro Lobato Dom Quixote das Crianças (HQ)	x		x	
Adaptação 12	2011	Ferreira Gullar Dom Quixote de la Mancha		x	x	
Adaptação 13	2013	Caco Galhardo Dom Quixote em quadrinhos v.2		x	x	