



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

QUIXOTICES LÁ E CÁ DO OCEANO:

UMA ANÁLISE DE ADAPTAÇÕES INFANTIS E JUVENIS CONTEMPORÂNEAS DO CLÁSSICO CERVANTINO



Universidade Federal de São Carlos

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

**QUIXOTICES LÁ E CÁ DO OCEANO:
UMA ANÁLISE DE ADAPTAÇÕES INFANTIS E JUVENIS
CONTEMPORÂNEAS DO CLÁSSICO CERVANTINO**

Jéssica de Oliveira

Bolsista FAPESP N°2018/04533-7

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

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Luzmara Curcino

Coorientadora: Prof(a). Dr(a). Marta Neira Rodríguez

São Carlos - São Paulo - Brasil

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

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

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Jéssica de Oliveira, realizada em 09/12/2022.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Luzmara Curcino Ferreira (UFSCar)

Profa. Dra. Marta Neira Rodríguez (USC)

Profa. Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (UNESP)

Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante (UFSCar)

Profa. Dra. Cilza Carla Bignotto (UFSCar)

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

DEDICATÓRIA

*Para minha vó Maria Augusta que sempre acreditou
em minha trajetória acadêmica
e para os leitores de Quixotes..*

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Luzmara Curcino, por todos esses anos de trabalho conjunto. Ela é um exemplo a ser seguido e exerce com amor seu trabalho de orientação. Agradeço a paciência, confiança e incentivo em muitas vezes em que o desânimo e as dificuldades se apresentaram.

À minha coorientadora, Profa. Dra. Marta Neira Rodríguez, que muito gentilmente me recebeu na Universidad de Santiago de Compostela. Ainda que o tempo tenha sido breve, suas contribuições acrescentaram e ampliaram muito nossa visão sobre a temática. Obrigada pela disponibilidade e que possamos continuar com essas parcerias futuramente.

Aos Profs. Drs. Diógenes Buenos Aires de Carvalho e Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira por aceitarem compor a banca e lerem esse trabalho desde o momento da qualificação. Meus sinceros agradecimentos e admiração.

Às Profas. Dras. Joyce Rodrigues Ferraz Infante e Cilza Carla Bignotto, professoras do Departamento de Letras da UFSCar, por aceitarem compor a banca e com seu olhar ajudarem na construção deste trabalho.

Aos amigos do grupo LIRE, pelas discussões, pela caminhada compartilhada e pelo trabalho conjunto, especialmente à Pâmela Rosin e ao Andrei Cesar Silva.

Aos meus pais, a minha irmã e familiares, pelo apoio e incentivo constantes nessa jornada.

À Larissa por me ouvir e aconselhar nos momentos mais difíceis.

À minha querida instituição UFSCar, pelos mais de 10 anos de estudos proporcionados. Só quem vive a experiência da universidade pública entende o quanto a educação de qualidade pode transformar tudo. Ao fechar esse ciclo, me despeço agradecida e sabendo que sou “outra pessoa” do que quando entrei em 2009.

À FAPESP, pelo apoio financeiro nos Processos 2018/04533-7 e 2019/10521-4.

Alguns autores podem desempenhar um papel diferente ao de autor de um livro e se tornarem “fundadores de discursividade”, como autores “de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar [...]. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos. [...] Abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram.

(Michel Foucault “O que é uma autor?”)

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1	30
Tateando perspectivas teóricas para a análise de adaptações do Quixote	30
1.1. Uma teoria das representações dos leitores: contribuições da História Cultural.....	30
1.2. Uma teoria dos discursos sobre a leitura: contribuições da Análise do Discurso.....	40
1.3. Uma teoria da comparação de obras literárias: contribuições da Literatura Comparada	44
Capítulo 2	48
Da novela às HQ's: Dom Quixote para jovens.....	48
2.1. Enfim, HQs na escola!	50
2.2. Por que adaptar esse clássico... ainda mais em quadrinhos?.....	53
2.3. <i>Dom Quixote</i> em HQ, aqui entre nós, mas lá também!.....	59
2.4. Ilustrando <i>Dom Quixote</i> em HQ's: diálogos e idiossincrasias	71
2.5. <i>Dom Quixote</i> em HQ: os (des)encontros das linguagens	79
Capítulo 3	90
Dom Quixote em palavras, traços, formas e cores para crianças	90
3.1. A saga editorial de <i>Dom Quixote</i> : uma história repleta de adaptações.....	92
3.2. Ilustrações e livros infantis: sua abundância em adaptações literárias.....	97
3.3. Na linguagem para crianças: nomes e qualidades do cavaleiro da triste figura 107	
3.4. Das narrativas na narrativa de aventura do cavaleiro da triste figura	110
3.5. Traços e gestos de nosso cavaleiro da triste figura sob os lápis, pincéis e píxeis de ilustradores	113
3.6. Nas adaptações, a mímese do desenho infantil.....	123
Capítulo 4	125
Cem anos de adaptações brasileiras de Dom Quixote: as aventuras da primeira saída	125
4.1. A leitura traçada pelos paratextos	129
4.2. O leitor de aventuras	136

Lista

- Figura 1** Informações sobre a primeira adaptação brasileira de Dom Quixote.....p.21.
- Figura 2** Capas das três adaptaçõesp.60.
- Figura 3** Amostra de 2 páginas de Dom Quixote em quadrinhos (volume 1).....p.62.
- Figura 4** Amostra de 3 páginas de Dom Quixote em quadrinhos (volume 2).....p.64.
- Figura 5** Amostra de 2 páginas de diferentes capítulos da adaptação Lanza en astillero.....p. 65.
- Figura 6** Amostra de 2 páginas de diferentes capítulos da adaptação Lanza en astillero.....p.66.
- Figura 7** Amostra de uma página do sumáriop.67.
- Figura 8** Capa das adaptações em quadrinhos de Galhardo.....p.73.
- Figura 9** Comparações feitas da capa e do interior do livro entre as ilustrações de Galhardo e de Doré.....p.74.
- Figura 10** Capa Lanza en astillero.....p 77.
- Figura 11** Dom Quixote em quadrinhos (volume 01).....p.82.
- Figura 12** Dom Quixote em quadrinhos (volume 2).....p.83.
- Figura 13** Lanza en astillero.....p.84.
- Figura 14** Lanza en astillero.....p.85.
- Figura 15** Lanza en astillero.....p. 86.
- Figura 16** Ilustrações de Gustave Doré no livro *Contes de ma mère l'oye*.....p.91.
- Figura 17** Capa da primeira edição de Dom Quixote em 1605.....p.94.
- Figura 18** Os livros ilustrados de Randolph Caldecott inovaram, ao expandirem a função da imagem em relação ao texto; eles permitiam que os artistas dessem mais relevância para as palavras adicionando-lhes significado visual.....p.103.
- Figura 19** Thomas Bewick criou novas técnicas de xilogravura, contribuindo para a produção de livros ilustrados e imagens pictóricasp. 103.
- Figura 20** *O Cavaleiro do Sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha*.p.115.
- Figura 21** *Quixote de pernas para o ar*.....p116.

Figura 22 As orelhas dos livros da adaptação <i>O cavaleiro do Sonho</i> , de Ana Maria Machado e Candido Portinari.....	p.118.
Figura 23 <i>Dulcinea, a nena Cabaleira</i>	p.120.
Figura 24 <i>O Exército de ovelhas</i>	p. 122.
Figura 25 Exemplos de paratextos encontrados nas adaptações publicadas até os anos de 1980.....	p.131.
Figura 26 Paratextos de adaptações infantis a partir de 1980.....	p.132.
Figura 27 Paratextos de adaptações infantis a partir de 1980.....	p.133.
Figura 28 Paratextos de adaptações infantis a partir de 1980.....	p.134.
Figura 29 Capa da adaptação de José Angeli.....	p.136.

RESUMO:

Nossa jornada na companhia das adaptações do clássico universal *D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra publicadas para o público infantil e juvenil brasileiro se iniciou no Mestrado, quando nos dedicamos especialmente à análise das variações na representação da ‘loucura’ e do ‘louco’, na apresentação do Cavaleiro da Triste Figura. Adaptações de obras literárias consagradas da literatura universal dispõem de uma significativa expansão no mercado editorial brasileiro e de sua sistemática e progressiva adoção em instituições de formação de leitores, como escolas e bibliotecas, além de ocuparem importante espaço nas estantes de livrarias e nos catálogos de editoras. Desde o nosso encontro com algumas das adaptações deste clássico temos buscado depreender da análise dos procedimentos adotados nessas recriações certas representações dos leitores para quem se destinam. Constituímos para este fim um *corpus* de adaptações infantis e juvenis do clássico *Dom Quixote de la Mancha* com edições publicadas de 1915(?) até os dias atuais, tendo nos detido mais especificamente nas adaptações mais recentes. Buscamos em nossas análises prováveis transformações de procedimentos de adaptação que concebemos como indícios relevantes da imagem compartilhada pelos editores, adaptadores, ilustradores e demais profissionais envolvidos na produção dessas obras em relação às competências, interesses e gostos dos leitores visados. Com vistas à realização dessas análises, iniciamos, no 1º capítulo, com uma breve contextualização dos estudos e estudiosos de que nos valem no percurso, a saber, de alguns princípios da Análise do discurso, da História cultural e dos Estudos Comparados. No 2º capítulo, nos dedicamos a apresentar um tipo bem atual e específico de adaptação, aquele das HQs, refletindo sobre as decisões dos editores, adaptadores e ilustradores no gesto de migração da novela cervantina para este formato conciso, prioritariamente visual com certo apelo humorístico destinado normalmente ao leitor juvenil. No 3º capítulo buscamos realizar uma análise comparativa de adaptações mais recentes, que ainda não tinham sido objeto de análises em outros estudos já consagrados ao tema, publicadas no Brasil e na Espanha e destinadas ao público infantil, detendo-nos mais especificamente na análise comparativa de suas ilustrações, descrevendo as relações de homologia semântica estabelecidas entre os recursos visuais e verbais na construção dessas narrativas adaptadas. Por fim, no último capítulo, nos debruçamos sobre o traço ‘aventureiro’ explorado na constituição do cavaleiro andante em 13 adaptações brasileiras, uma por década, de 1910 até os dias atuais, destinadas ora ao público infantil ora ao juvenil. Em nossa análise, procedemos por comparação, cotejando tanto a fonte primária que adotamos, a tradução bilíngue em dois volumes de Sérgio Molina (2007, 2008), com as suas respectivas adaptações, quanto comparando uma adaptação às outras. Com a análise, em cada capítulo, de um aspecto distinto da produção das diversas adaptações de Quixote que compuseram nosso *corpus* de pesquisa, buscamos contribuir com a proliferação de comentários, de estudos, de retornos que constituem a saga desta belíssima e instigante novela de Cervantes, esse “fundador de discursividade”, cuja voz ecoou e ecoa ao longo dos séculos e se faz ouvir, em alto e bom som, não apenas do lado de lá, como também do lado de cá do Oceano.

Palavras-chave: Adaptações Literárias, Leitor juvenil, Leitor infantil, *Dom Quixote*, Análise do Discurso.

RESUMEN:

Nuestra investigación en compañía de las adaptaciones del clásico universal D. Quijote de La Mancha, de Miguel de Cervantes Saavedra publicado para el público infantil y juvenil brasileño comenzó en el Máster, cuando nos dedicamos especialmente al análisis de las variaciones en la representación de 'locura' y 'loco', en la presentación del Caballero de la Figura Triste. Las adaptaciones de obras literarias consagradas de la literatura universal tienen una expansión significativa en el mercado editorial brasileño y su adopción sistemática y progresiva en instituciones de formación de lectores, como escuelas y bibliotecas, además de ocupar un espacio importante en estanterías de librerías y catálogos de editoriales. Desde nuestro encuentro con algunas de las adaptaciones de este clásico hemos tratado inferir a partir del análisis de los procedimientos adoptados en estas recreaciones ciertas representaciones de los lectores destinados. Constituimos un *corpus* de adaptaciones infantiles y juveniles del clásico Don Quijote de la Mancha con ediciones publicadas desde 1915(?) hasta nuestros días, habiéndonos detenido más específicamente en las adaptaciones más recientes. Buscamos en nuestros análisis probables transformaciones de procedimientos de adaptación que concebimos como indicaciones relevantes de la imagen compartida por editores, adaptadores, ilustradores y otros profesionales involucrados en la producción de estas obras en relación con las competencias, intereses y gustos de los lectores. Con el fin de realizar estos análisis, comenzamos, en el capítulo 1, con una breve contextualización de los estudios y estudiosos que utilizamos en nuestra investigación, es decir, algunos principios de análisis del discurso, historia cultural y estudios comparativos. En el capítulo 2, nos dedicamos a presentar un tipo de adaptación muy actual y específica, la de los cómics, reflexionando sobre las decisiones de los editores, adaptadores e ilustradores en el gesto de migración de la novela cervantina a este formato conciso, principalmente visual con cierto atractivo humorístico generalmente destinado al lector juvenil. En el capítulo 3 buscamos realizar un análisis comparativo de adaptaciones más recientes, que aún no habían sido objeto de análisis en otros estudios ya dedicados al tema, publicados en Brasil y España y dirigidos a niños, nos detuvimos más específicamente en el análisis comparativo de las ilustraciones, describiendo las relaciones de homología semántica establecidas entre los recursos visuales y verbales en la construcción de estas narrativas adaptadas. Finalmente, en el último capítulo, analizamos el rasgo "aventurero" explorado en la constitución del caballero caminante en 13 adaptaciones brasileñas, una por década, desde 1910 hasta nuestros días, destinadas al público infantil o juvenil. En nuestro análisis, comparamos tanto la fuente primaria que adoptamos, la traducción bilingüe en dos volúmenes de Sérgio Molina (2007, 2008), con sus respectivas adaptaciones, como también la comparación de una adaptación con las demás. Con el análisis, en cada capítulo, de un aspecto distinto de la producción de las diversas adaptaciones del Quijote que compusieron nuestro corpus de investigación, buscamos contribuir a la proliferación de comentarios, estudios, retornos que constituyen la saga de esta bella y excitante novela de Cervantes, este "fundador de la discursividad", cuya voz ha resonado a lo largo de los siglos y se escucha, alto y claro, no solo de este lado, sino también al otro lado del océano.

Palabras clave: Adaptaciones literarias, Lector juvenil, Lector infantil, Quijote, Análisis del discurso.

ABSTRACT:

Our journey accompanied by Miguel de Cervantes Saavedra's universal classic *D. Quixote de La Mancha* adaptations, published for Brazilian childish and juvenile audiences began at master's, when we dedicated ourselves especially to the analysis of variations in representations of the 'craziness' and the 'crazy', in the presentation of the Knight of a Sad Figure. Adaptations of established literary works from universal literature benefit from a significant Brazilian editorial market expansion and its systematic and progressive adoption in readers formation institutions, such as schools and libraries, as well as fill an important space in libraries' bookshelves and publishing companies' catalogs. Since our encounter with some of this classic's adaptations we have been attempting to deduce certain representations of intended readers from an analysis over the adopted procedures on these recreations. We constitute to this end a *corpus* of childish and juvenile adaptations from the classic *Dom Quixote de la Mancha* with editions published from 1915(?) until recent days, detaining ourselves specifically on newest adaptations. We search in our analyses likely adaptation procedures' transformations that we understand as relevant clues of the image shared by editors, adapters, illustrators and other professionals involved in the production of such works related to intended readers' abilities, interests and preferences. Regarding the conduction of these analyses, we begin, at 1st chapter, with a brief contextualization of works and scholars we resort to in the course, namely, of some principles from Discourse Analysis, Cultural History and Comparative Studies. At 2nd chapter, we dedicate ourselves to present a current and specific adaptation type, of the comic books, thinking over the decisions from editors, adapters and illustrators in the migration process from Cervantes' story to this concise format, primarily visual with a certain humorous appeal destined normally to the juvenile reader. At 3rd chapter we strive to perform a comparative analysis of recent adaptations, which weren't considered as analysis objects by other established works in this theme, published in Brazil and Spain and aimed to childish audience, focusing specifically on the comparative analysis of its illustrations, describing the semantic homology relations established between visual and verbal resources in the construction of these adapted narratives. At last, in the final chapter, we lean over the 'adventurous' trait explored in the wandering knight's constitution in 13 Brazilian adaptations, one per decade, from 1910 until recent days, destined at times to childish audiences and at other times to juvenile audiences. In our analysis, we proceed by comparison, confronting the primary source we adopted, the bilingual translation in two volumes by Sérgio Molina (2007, 2008), with its respective adaptations, when comparing one adaptation with the others. With the analysis, in each chapter, of a distinct aspect of the several Quixote adaptations' production that are part of our research *corpus*, we strive to contribute with spread of comments, from studies, about regresses that constitute the saga of this beautiful and instigating novel by Cervantes, a "discursiveness founder", whose voice echoed and echoes through centuries and is made heard, loud and clear, not only on that side, but as well on this side of the Ocean.

Keywords: Literary Adaptations, Juvenile reader, Childish reader, *Dom Quixote*, Discourse Analysis.

Introdução

Desde sua primeira publicação em 1605, data já conhecida como um marco inaugural do romance moderno, até os dias de hoje, a obra universal *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, passou por distintos momentos de recepção, reconhecimento, memorização, recriação, e em especial para apropriações em espaço escolar. Entre as formas de sua recriação encontram-se as adaptações para os públicos infantis e juvenis. Estas não se restringem à atualização linguística, à inserção mais massiva da linguagem imagética e à alteração da extensão das narrativas. Elas também implicam mudanças de gênero discursivo, algumas bastante inusitadas. A novela cervantina se tornou, desde sua primeira adaptação, romance, conto, desenho animado, filme, cordel, história em quadrinhos e tantos outros. Suas recriações não encontraram limites. Das viagens do herói relatadas na obra de papel para as viagens transatlânticas de suas diferentes edições, a saga deste Cavaleiro da Triste Figura encontra as mais distintas linguagens e paragens, os mais distintos públicos e recepções.

Partindo do pressuposto caro à História Cultural da Leitura, especialmente difundido por Roger Chartier (1991, 2002) segundo o qual se encontram inscritas, na materialidade dos objetos culturais destinados à leitura (de toda sorte de impressos ou de textos virtuais que circulam ou circularam entre nós com maior ou menor acesso e repercussão), as representações de seus leitores, ou seja, de seus hábitos, gostos ou competências compartilhados culturalmente ou aqueles de que se crê serem carentes, temos buscado em nossas pesquisas no âmbito do LIRE¹, desde a graduação, contribuir com os estudos dedicados à análise das formas materiais dos objetos culturais de leitura a partir das quais se pode depreender discursos sobre essa prática e sobre os leitores que a realizam.

Entre os objetos culturais privilegiados para a depreensão desses discursos, sem dúvida, as adaptações são fontes muito promissoras. Elas revelam uma necessidade que, em uma dada sociedade, em um determinado período, é afirmada por um grupo em relação a outro, é idealizada por uns com base no que acreditam ser o desejo, a necessidade, as condições de recepção do outro grupo. Encontram-se, portanto, nas

¹ Laboratório de estudos leitura (LIRE-CNPq/UFSCar), coordenado pela Profa Dra Luzmara Curcino.

escolhas de adaptação de um texto os valores e os julgamentos compartilhados pelos responsáveis por essas escolhas em relação àqueles em nome de quem eles intervêm em um texto, em uma versão do texto, de modo a reproduzirem o que creem ser as expectativas, os gostos, as habilidades do outro, assim como proporem uma versão depurada, por vezes esteticamente, outras moralmente, outras politicamente, tornada breve, didática e de mais fácil acesso para finalidades muitas vezes bem distintas daquelas para as quais a obra foi produzida e consumida por outros públicos ou em outros tempos. As adaptações são, portanto, por sua própria natureza, uma produção preche de indícios das representações compartilhadas sobre um grupo de leitores e suas práticas.

Na Iniciação Científica, durante a graduação em Letras, pudemos realizar um estudo sobre as adaptações de clássicos da literatura intitulado *Como se leem os clássicos hoje: análise de projeções de leitura inscritas em adaptações de obras da literatura brasileira*². Em tal pesquisa analisamos quatro obras adaptadas de textos clássicos da literatura brasileira, voltadas para o público juvenil, a saber, *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, ambas respectivamente das coleções *Machado de Assis em sua Essência* e *Clássicos Rideel*, publicadas e reeditadas desde 1994 pela editora *Rideel* e presentes em bibliotecas escolares e públicas do país, além de vendidas tanto via internet, em livrarias, em revistas de produtos de beleza quanto em supermercados. Constatamos, em nossa análise à época, que sua produção e circulação fundamentava-se numa representação bastante precarizada das competências leitoras e de conhecimento de mundo de seu público, manifesta pelos procedimentos editoriais de recortes drásticos de fragmentos e de extensão das obras, de atualização desnecessária de muitas palavras que se acreditava desconhecidas do público e de explicação, em notas de rodapé, de termos e de certos aspectos do contexto histórico bastante banais e de conhecimento comum, mas supostamente desconhecidos desses leitores, segundo o ponto de vista dos que propuseram essas adaptações. O leitor jovem para o qual se destinavam essas adaptações é assim representado em sua carência vocabular e de domínio da história, em sua impaciência e limitações para o consumo de textos mais extensos e complexos, em sua necessidade de um material facilitado para usos práticos em resposta a demandas escolares desses cânones escolares nacionais, e isso de tal forma que a representação desses leitores em muito se assemelha a uma caricatura rasteira e

² Pesquisa apoiada pela Fapesp (processo N°2012/15234-4).

sensivelmente preconceituosa acerca de jovens das classes econômicas subalternizadas em fase escolar.

No mestrado, também nos dedicamos à análise de adaptações literárias, mas dessa vez elegemos como objeto específico adaptações para o público infantil e juvenil do clássico universal *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*³. Constituímos para isso um *corpus* de 13 obras adaptadas, uma ou mais de cada década, do início do século XX até a primeira década do século XXI, quando então se completou o centenário da publicação da obra de Cervantes. Em nossa análise nos detivemos em estratégias editoriais e de escrita empregadas em diferentes versões e edições publicadas entre os anos de 1915(?) a 2013, no intervalo de quase um século, nos dedicando mais especificamente à análise de elementos encontrados nos paratextos (orelhas dos livros, presença da biografia do autor, de ilustrações, de glossários, de propostas de exercícios de interpretação de texto, etc.) e nas capas desses livros, de forma a depreendermos o modo como autores, editores e tradutores se dirigem aos seus leitores potenciais e exploram, mais enfaticamente aspectos como o do nome do autor e do adaptador/tradutor nas capas, que colocam em cena diferentes funcionamentos da *função autor*, tal como descrita por Michel Foucault (2009), como uma função discursiva. Mais detidamente, levantamos as representações desse público leitor e de suas competências a partir da análise do modo de caracterização da personagem principal, *D. Quixote de La Mancha*, em cada uma dessas adaptações, buscando responder as seguintes questões: Que formas de qualificação e de modalização foram empregadas? que efeitos se buscou produzir com essas escolhas? Que papel desempenhou nas adaptações a caracterização do Quixote como um louco?⁴

Tendo em vista a quantidade considerável de adaptações com as quais travamos contato no mestrado, e os vários aspectos que não puderam ser contemplados na análise que compuseram o *corpus* de nossa dissertação, assim como o fato de que o rol dessas adaptações dessa obra é frequentemente acrescido com lançamentos de novas versões, formatos e em novos modos de circulação, decidimos dar continuidade ao estudo desse *corpus* de modo a abordar outros aspectos constitutivos da escrita dessas versões

3 Pesquisa intitulada *Representações Discursivas do leitor infantil e juvenil inscritas em adaptações do clássico Dom Quixote de La Mancha para o público brasileiro*, que também contou com o apoio da Fapesp (processo nº 2016/02531-1). Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/10500?show=full>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.

⁴ Resultados dessa análise podem ser conferidos em Curcino & Oliveira (2016) e Oliveira & Curcino (2020).

adaptadas. Assim, nos propusemos a ampliar o número, a contemplar exemplos de diferentes gêneros, a considerar mais prontamente estratégias de escrita não analisadas no mestrado, e com isso verticalizar nossa análise das representações de leitura e de leitores inscritas nessas adaptações infantis e juvenis do clássico *Dom Quixote de la Mancha*, incluindo no rol das adaptações brasileiras algumas produzidas na própria terra e na própria língua de Cervantes.

Adotando uma abordagem de análise comparativa de obras, entre sua versão original e suas adaptações destinadas aos públicos jovem e infantil, visamos ampliar e aprofundar a análise de estratégias de escrita comuns a várias obras adaptadas. Buscamos essas representações observando os recortes que afetam a extensão do texto e seu enredo; a ordem e os conteúdos dos capítulos preservados ou subvertidos; as novas subdivisões inseridas no texto, algumas graças às ilustrações incluídas; as escolhas dos novos gêneros discursivos orientadores dessas mudanças do texto original quanto à sua *construção composicional* e seu *estilo verbal*⁵, que incidem diretamente sobre os procedimentos de seleção dos capítulos a serem mantidos, contemplados, sobre as formas de sua junção em busca de coesão e da manutenção de suas estruturas narrativas, assim como da ordem dos episódios, ou então da supressão de toda esta divisão de capítulos, como ocorre com as versões em HQ.

O léxico é outro recurso editorial sobre o qual nos detivemos, como a maior ou menor presença de adjetivos e de diminutivos, resultante de uma atualização linguística e de escolhas enunciativas de uma modalidade mais informal, conversacional na reconstrução da narrativa. Essas variações lexicais muito nos dizem sobre as pressuposições de competência leitora infantil e juvenil compartilhadas pelos responsáveis pela adaptação. Aliada ao léxico, a inserção de imagens nos coloca diante de uma série de relações semânticas que tanto são responsáveis por uma dada legibilidade dessas adaptações quanto sua mais bem definida segmentação de públicos, já que os textos mais ilustrados e mais concisos verbalmente tendem a ser destinados às crianças, especialmente àquelas ainda não alfabetizadas, para uma leitura que muitas vezes somente pode ser realizada por meio da imagem.

5 Entre as propriedades que caracterizam os gêneros discursivos, Bakhtin (2006) menciona, além da “construção composicional” e do “estilo verbal”, o “conteúdo temático”, e ressalta o caráter “relativamente estável” dessas características para a definição de um gênero.

De início, no projeto de nossa pesquisa de doutorado, prevíamos trabalhar com um *corpus* de treze obras adaptadas do clássico *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, publicadas no Brasil em diferentes períodos, sob formatos e gêneros distintos. Essas adaptações foram selecionadas de modo a dispormos (no caso das adaptações antigas) de pelo menos uma por década, a partir de 1915(?), e, entre as mais recentes, dispormos das mais singulares, em função das modificações quanto ao gênero, quanto ao estilo, quanto a linguagem e quanto ao público-alvo. Outro critério usado em sua seleção relacionava-se à importância e o reconhecimento obtido por seus adaptadores no cenário cultural, tais como Monteiro Lobato, Ana Maria Machado e Ferreira Gullar, escritores reconhecidos nacional e internacionalmente por suas obras autorais⁶.

Fizemos alguns rearranjos na seleção deste *corpus* inicialmente previsto, de modo a mais bem contemplar nosso objetivo geral de apreender representações da leitura e dos leitores por meio da análise comparativa de adaptações de *Dom Quixote de la Mancha* para o público infantil e juvenil, publicadas especialmente no Brasil, ao longo do século XX até nossos dias. Para tanto, buscamos:

- a) Contrastar eventuais regularidades e diferenças nas formas de representação discursiva dos leitores infantis e juvenis a partir da análise dessas obras adaptadas e de suas mudanças editoriais mais sensíveis (no gênero editorial, no gênero discursivo, na priorização da linguagem das imagens) no decorrer do período concernido pelas obras;
- b) identificar, com a análise dos textos, mudanças linguísticas, algumas mais comuns ao processo de adaptação de uma obra, como o da atualização de termos, outras mais inusitadas, como os processos de modalização por meio de emprego de diminutivos e aumentativos e de formas linguísticas de interrupção da narrativa para a interpelação do leitor;
- c) selecionar e descrever as formas de caracterização da qualidade ‘aventuresca’ da personagem Quixote, nessas adaptações, em consonância com o que se antecipa serem os interesses do público leitor visado, explorando diferentes estratégias capazes de motivar a identificação dos leitores, em especial dos leitores jovens com as aventuras e desventuras do cavaleiro;
- d) analisar eventuais diferenças nas estratégias empregadas e nos modos de representação dos leitores presentes nos textos das adaptações publicadas em português mas resultantes de traduções de versões estrangeiras, ou em relação às adaptações estrangeiras que circulam junto ao público infantil e juvenil da Espanha,

⁶ Uma das adaptações deste *corpus* é antes uma tradução de uma adaptação estrangeira. Referimo-nos à obra *Vida e proezas de D. Quixote*, escrita originalmente em alemão, tendo como adaptador Erich Kästner e tradutor brasileiro Pedro A. Briese.

mais precisamente da Galícia, de modo a identificar semelhanças e diferenças quanto a essas escolhas nos processos de adaptação.

A razão principal que nos levou a definir esse *corpus* e esses objetivos é a grande vitalidade da produção de adaptações deste clássico no Brasil. Além disso, embora haja avanços significativos de estudos sobre o leitor brasileiro, e particularmente sobre o leitor infantil e juvenil, são ainda proporcionalmente menos frequentes os estudos sobre as adaptações de clássicos para o público brasileiro⁷. Certo tabu que recai, em âmbito acadêmico, sobre esse tipo de produção pode explicar em parte o quanto ainda podemos avançar nos estudos dessas produções contemporâneas, algumas de circulação massiva, e que têm desempenhado um papel decisivo de introdução e de vulgarização de obras do passado consideradas essenciais da cultura.

Além disso, não se pode perder de vista o quanto o mercado das adaptações tem adquirido ao longo do tempo grande visibilidade, além de certo prestígio, em especial em função do trabalho de adaptação feito por renomados autores como Monteiro Lobato, Ana Maria Machado e Ferreira Gullar, ainda que a maior parte das versões adaptadas não gozem de mesmo valor simbólico do que estas publicadas por autores consagrados por editoras especializadas e com arte gráfica de qualidade.

Embora adotadas para leitura em escolas, consumidas com frequência, as adaptações, em geral, encontram dificuldades quanto a sua recepção como fontes e materiais legítimos para a formação literária do jovem leitor. Sua legitimidade relaciona-se à circulação de discursos que promovem ou condenam a leitura dessas adaptações, que defendem ou não sua função de facilitadora da leitura junto a alguns públicos, que se apoiam na concepção de que a leitura deve ser uma prática prazerosa, e outras que apostam prioritariamente no caráter utilitário, nas finalidades escolares, subestimando certas competências leitoras dos jovens brasileiros ao priorizarem o simples resumo do enredo e ao converterem a linguagem em uma versão de uso da língua simplificada, mediana e cotidiana⁸.

7 Sobre as adaptações de clássicos cf. Nelly Novaes Coelho (1996), João Luís C. T. Ceccantini e Benedito Antunes (2004), Amaya Obata M. de Almeida Prado (2007), Mario Feijó (2010) Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2012, 2013, 2014), entre outros.

8 Para exemplificar estes procedimentos lembramo-nos de um acontecimento, contemporâneo ao período de realização de nosso mestrado e que gerou muita polêmica na ocasião e foi motivo de circulação de uma petição online com mais de 6.500 assinaturas nas redes sociais, referente ao fato da escritora Patrícia Secco ter obtido o direito de arrecadar, pela Lei Rouanet via Ministério da Cultura, junto ao empresariado, segundo o jornal *Folha de S. Paulo*, cerca de R\$ 1 milhão para adaptar as obras *O Alienista*, de Machado de Assis e *A Pata da Gazela*, de José de Alencar, para sua distribuição gratuita a diferentes públicos no Brasil. A

Em sua maioria, as adaptações se destinam ao público em fase escolar, com demandas de leitura específicas, em geral com fins avaliativos, de obras clássicas que compõem os currículos escolares. Também são usadas como uma introdução ao clássico, uma “isca” ou um aquecimento para a leitura de obras clássicas. Diante do que a sociedade espera da escola, e dada a força simbólica dos clássicos, a leitura de alguns deles é altamente recomendada e mesmo indispensável. Diante do consenso de que a formação de um leitor deve começar precocemente, deve ser constante de modo a formar um leitor *perene*, a escola e o mercado editorial atuam de modo a compatibilizar essa dupla injunção: ler clássicos e ler por prazer. Se as dificuldades da leitura dos clássicos podem inviabilizar que se leia por prazer, as adaptações visam fornecer o meio de contornar esse duplo desafio.

A formação de *leitores perenes*⁹ é uma das preocupações, se não a principal, recorrentes da escola com relação aos jovens. Uma vez que há uma demanda de obras específicas para esse público junto à instituição escolar, a variedade de versões adaptadas encontradas hoje tem por objetivo suprir essa demanda e um mercado em crescimento.

Tendo no horizonte o rápido processo de incorporação dessas adaptações em âmbito escolar, a relativa consagração que algumas delas encontraram entre instituições culturais de prestígio no país, o filão editorial que a elas é dedicado, é preciso ampliar o número de estudos dessa mudança de ordem cultural, educacional, editorial e livreira para mais bem responder às demandas de formação de público leitor. É com vistas a contribuir com o conjunto de reflexões necessárias sobre um objeto cultural de relevo da nossa atualidade que nos comprometemos nesta tese, ao longo de seus capítulos, analisar diferentes escolhas feitas por diferentes sujeitos e em diferentes momentos da produção de uma adaptação, dedicando-nos a um conjunto específico de adaptações, concebidas em sua especificidade histórica, como objeto cultural que inscreve e busca definir os seus usos possíveis, as formas legítimas de sua apropriação e os perfis, gostos e competências do público ao qual se dirigem.

razão da polêmica se intensificou frente às entrevistas que a escritora concedeu e nas quais afirmou que o objetivo de seu projeto era o de “descomplicar” os clássicos. A polêmica gerada reflete a força dos julgamentos condenatórios que se exerce em relação à inviolabilidade que se considera dever a alguns clássicos. Cf. a esse respeito Antunes (2021) e Curcino & Oliveira (2016).

⁹ Cf: CECCANTINI, J. L. *Leitores iniciantes e comportamento perene de leitura*. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Mediação de Leitura – Discussões e alternativas para a formação de leitores*. São Paulo: Global, p. 207 - 231, 2009.

Elegemos o clássico *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, a princípio porque nossa busca em bibliotecas escolares, sebos e sites de editoras resultou na observação de que essa obra era uma das que mais frequentemente foram adaptadas, tanto para o público infantil como para o juvenil, e para fins escolares¹⁰. Além disso, a adaptação mais antiga desse título voltada para o público brasileiro que encontramos sob a forma física e integral, *Dom Quixote da Juventude*, foi publicada em 1915?, o que nos forneceu uma linha temporal bastante significativa nessa proposta de análise comparativa de diferentes adaptações empreendidas ao longo do tempo dessa mesma obra no Brasil, visando identificarmos eventuais diferenças e semelhanças quanto às escolhas linguísticas, textuais e editoriais, frente aos avanços técnicos na produção e na circulação desses textos, frente às mudanças de público e dos humores das instituições consagradas e que validam formas específicas e decisivas de circulação dos textos, como no espaço escolar, e que pode ser testemunhado nesse rol de adaptações, do século passado aos dias atuais.

10 Além desse levantamento, também nos valem da tese de Silvia Cobelo (2015) intitulada “As adaptações do Quixote no Brasil (1886-2013): uma discussão sobre retraduições de clássicos da literatura infantil e juvenil”, na qual a pesquisadora disponibiliza um amplo e qualificado levantamento das adaptações do clássico cervantino para o público brasileiro até 2013.

De acordo com o *Catálogo das adaptações do Dom Quixote no Brasil (1886-2013)* produzido por Cobelo (2015), no qual constam tanto a data de publicação de diferentes edições quanto os nomes de seus adaptadores, a primeira adaptação brasileira do clássico foi elaborada por Carlos Jansen, publicada pela editora Laemmert & C. Editores, provavelmente em 1886 com ilustrações de Adolf Wald:

The infographic is titled "1886 PROSA" and "D. Quixote de la Mancha". It features a central image of a dark red book cover. To the right of the cover, there are several text boxes: "Autor" (Miguel de Cervantes), "Ilustrações" (6 color and 34 black and white by Adolf Wald), "Local: Editora" (Rio de Janeiro - S. Paulo - Recife: LAEMMERT & C.), and "Número de páginas" (216). Below the cover, there are two more boxes: "Edições e/ou impressões" (1886, 1901) and "Observações" (luxury edition with chromolithographs). To the right of these is a "Formato: CAPA DURA" box with "Dimensões" (22 cm height, 15.5 cm width, 2.5 cm thickness) and a small image of the book's spine and cover.

1886
PROSA

D. Quixote de la Mancha

Autor
Redigido para a mocidade brasileira segundo o plano de F. Hoffmann, por **Carlos Jansen** do Collegio D. Pedro II.

Ilustrações
6 Ilustrações coloridas e 34 em preto e branco por Adolf Wald.

Local: Editora
Rio de Janeiro - S. Paulo - Recife: LAEMMERT & C.

Número de páginas
216

Edições e/ou impressões
1886, 1901.

Observações
"Edição de luxo, adornada com esplendidos chromos." (1886:1)

Formato: CAPA DURA

Dimensões
Altura: 22 cm.
Largura: 15.5 cm.
Espessura: 2.5 cm.

-4-

Figura 1 Informações sobre a primeira adaptação brasileira de *Dom Quixote*. Fonte: COBELO, 2015.

A razão de nos interessarmos por essas representações dos leitores e de suas práticas de leitura, tal como inscritas nas obras adaptadas, reside no fato de que ainda conhecemos insuficientemente, como sociedade, o impacto dessas representações que

compõem os discursos sobre a leitura e sobre as práticas dos leitores¹¹ e que incidem sobre as maneiras como concebemos e exercemos essa prática, tornando-nos assim reféns dos consensos e mitos que circulam a seu respeito, alimentando a reprodução dos preconceitos e estigmas que recaem sobre certos sujeitos de nossa sociedade, cujas práticas não coincidem com aquelas do leitor idealizado. Se esses discursos sobre a leitura servem de argumento para a reprodução de hierarquias, logo, faz-se necessário, tal como afirma Curcino (2022), empreender séries de estudos sistemáticos e específicos que lancem luz sobre esse tema geral e que permitam constituir um painel mais fidedigno de nossas práticas efetivas ou de nossas imagens idealizadas como leitores.

Com esta tese, pretendemos contribuir para a construção desse painel, abordando as representações de um segmento dos leitores brasileiros, que ao longo de um século e de forma variada, estiveram no horizonte de expectativa de diferentes editores, adaptadores e ilustradores, que assumiram a tarefa de enfrentar o exercício de dessacralização de clássicos¹², de contemplar demandas escolares e de se alinhar aos discursos mais pregnantes na atualidade sobre a leitura, tais como o da importância de se ler por prazer¹³, de se ler textos validados socioculturalmente e de cumprir exigências institucionais, como as escolares.

Para a realização de nossas análises, nos apoiamos especialmente em um conjunto de reflexões sobre a leitura, promovidas por pesquisadores, em especial brasileiros, acerca das representações sobre a leitura infantil e juvenil que frequentam nosso imaginário e que são reforçadas pela mídia, por vezes pela escola, enfim, pelo mercado editorial, e que sustentam a leitura das adaptações em diferentes postulados e intenções, mas em muitos casos como uma forma de apresentar a um leitor concebido como não suficientemente competente, uma obra que só se lhe torna acessível graças à versão adaptada, seja em função de sua idade ou imaturidade, seja pela crença na necessidade de se introduzir logo no período da infância a leitura de clássicos para que este leitor tenha contato com certas obras que, mais do outras, merecem ser conhecidas¹⁴.

¹¹ Sobre o impacto das representações sobre as práticas, cf. Chartier (1998, 2002, 2021) e Bourdieu (1990, 2007); para análises históricas desse impacto em relação ao cenário brasileiro, cf. Abreu (2001, 2006a); e para análises desses discursos na atualidade, cf. Curcino (2016, 2018, 2022) e Curcino & Dourado (2019).

¹² A esse respeito, cf. Antunes & Ceccantini (2004).

¹³ Para uma crítica acerca da força e da frequência desse discurso com ênfase na função do prazer com a leitura, cf. Britto (1999).

¹⁴ Sobre parte do conjunto de autores que se dedicou ao tema, cf. a nota de rodapé 7, desta tese.

São também mirantes para nosso olhar alguns princípios da Análise do Discurso, no que concerne a sua abordagem de análise de textos considerando as formas de produção e circulação que impactam sobre a sua interpretação. Esses princípios da AD nos interessam na medida em que ela equivale a uma teoria da interpretação e que assim fornece subsídios para a descrição de mecanismos formais e estruturais dos textos responsáveis pelos efeitos de sentido (escolhas lexicais, tipos de estruturas frasais, inserção de imagens, seleção e recorte do enredo etc.).

Assim, adotamos sua abordagem metodológica, que consiste na identificação de relações de sentido resultantes de processos de paráfrase dos *enunciados* efetivamente produzidos, de diferentes dimensões, processos que, ligados à polissemia potencial das significações, determinam certos sentidos, vinculam-nos a dadas *formações discursivas*, atualizam-nos segundo uma *memória discursiva* que regula a duração de certos enunciados na história, o seu valor de verdade, e, com isso, sua condição de consenso responsável pela evidência de seu sentido. A Análise do Discurso não apenas fornece essas reflexões sobre o processo do qual cada enunciado produzido deriva, como também nos permite levantar e repertoriar a recorrência de certos enunciados, os discursos que os sustentam, as representações que a partir deles são forjadas e as práticas que são motivadas, idealizadas, condenadas por esses discursos e essas representações¹⁵.

Apoiamo-nos ainda em princípios da História Cultural concernentes aos estudos sobre a leitura, em especial sua abordagem da importância da análise das formas materiais dos objetos culturais portadores de textos. Os conceitos de *materialidade do texto* e seu *suporte* (1998, 2002), assim como os conceitos de *representação* (1990, 2002), *prática* (2001) e *apropriação* (1995), amplamente discutidos por Roger Chartier, nos auxiliaram nas nossas reflexões referentes às modificações sofridas no texto, no gênero e no suporte que constituem a forma final dessas adaptações¹⁶ do *corpus*. Para a História Cultural:

¹⁵ São fundamentais para este trabalho as obras de Michel Foucault, tal como apropriadas no campo de estudos da AD, entre as quais, Foucault (1999, 2008, 2009).

¹⁶ É o caso de algumas adaptações que alteram o gênero editorial e textual, como as obras em versões HQ. As adaptações em HQ que compõem nosso *corpus*, conforme apresentaremos no rol elencado no quadro um pouco mais adiante, são: **ADAPTAÇÃO 11** LOBATO, Monteiro. *Dom Quixote das crianças*. Adaptação de André Simas. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009. (Monteiro Lobato em quadrinhos). **ADAPTAÇÃO 10** GALHARDO, Caco. *Dom Quixote em quadrinhos*. v. 1. São Paulo: Peirópolis, 2005. **ADAPTAÇÃO 13** GALHARDO, Caco. *Dom Quixote em quadrinhos*. v. 2. São Paulo: Peirópolis, 2013. Para uma melhor visualização, as adaptações foram numeradas. As informações completas e detalhadas de cada uma delas se encontra em um quadro apresentado posteriormente na página 21.

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).

Para a definição inicial do *corpus* de nossa pesquisa, partimos do recenseamento das adaptações desse clássico no Brasil feito por Cobelo (2015), assim como acrescentamos algumas adaptações mais recentes. Como dissemos, elegemos obras adaptadas produzidas por diferentes editoras, de diferentes períodos (décadas de 1915? a 2013) e de diferentes gêneros. Essas obras foram escolhidas considerando como critério a década de publicação, de modo a abranger um período amplo na história das adaptações do clássico de Cervantes no Brasil. Assim, desde a primeira adaptação que encontramos (1915?) até a década de 1940, nossa pesquisa prévia resultou em pouquíssimas publicações por década (no máximo três). Devido à dificuldade de aquisição destas obras raras no mercado livreiro, conseguimos, ao constituir esse *corpus* buscando em sebos virtuais e em lojas físicas, apenas dois exemplares dessas edições até 1940.

A partir da década de 40 e até a década de 80, o número de adaptações encontradas por década aumenta, ainda que muitas dessas adaptações sejam reedições do período anterior. Por último, no período de 1980 até a atualidade, é possível verificar um aumento expressivo de adaptações, e uma maior disponibilidade de títulos, no que se refere a diferentes adaptadores, gêneros e editoras, tanto para o público infantil como para o juvenil. Neste caso, optamos por selecionar obras que encontrássemos em bibliotecas escolares, muitas delas, fomentadas e adquiridas por programas governamentais, como o Plano Nacional Biblioteca na Escola.¹⁷

Dom Quixote da juventude é uma das primeiras adaptações desta obra disponíveis no mercado editorial brasileiro¹⁸ e a mais antiga que encontramos com nossa pesquisa em sebos e bibliotecas. Não traz em seu exemplar o nome do adaptador assim como o ano da impressão, mas, de acordo com Cobelo (2015), se presume que a publicação tenha saído

17 Mais informações do programa podem ser encontradas no site: <http://www.fnde.gov.br/programas/biblioteca-da-escola/biblioteca-da-escola-apresentacao>.

18 Conforme catálogo realizado por Cobelo (2015) em sua tese intitulada *As Adaptações do Quixote no Brasil (1886-2013): uma discussão sobre retraduações de clássicos da literatura infantil e juvenil*. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-11092015-150808/pt-br.php>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

em 1915. *Dom Quixote das crianças*, de Monteiro Lobato, foi a segunda adaptação que encontramos no Brasil voltada para o público infantil. Aliás, o adaptador especifica seu destinatário já no título da obra adaptada, publicada em 1936, que contou imediatamente com grande sucesso, o que perdurou pelas décadas seguintes, sendo esta obra considerada até hoje um clássico das adaptações no Brasil e da adaptação da obra de Cervantes¹⁹. Esse título especificamente é um marco entre as adaptações brasileiras mais famosas e conhecidas de Dom Quixote para o universo infantil. Cilza Bignotto, especialista em obras de Monteiro Lobato, nos diz sobre a importância já reiterada várias vezes desse autor:

A obra para crianças de Monteiro Lobato é considerada um marco na história da literatura infantil brasileira. O valor literário de seus livros para adultos ainda provoca polêmicas, mas a qualidade de suas histórias para crianças é indiscutível – ainda que se discutam as idéias veiculadas nelas. (BIGNOTTO, 2008, p. 1)

Os outros títulos decorrem de uma série de fatores já justificados acima. São obras representativas de cada década e que implicam modificações marcantes em relação ao texto integral de Cervantes: como a alteração do aspecto textual, incluindo ilustrações²⁰, os cortes drásticos na extensão do texto²¹, por não adaptarem apenas a linguagem e suprimirem trechos do enredo, mas também por alteraram o enredo²², por trazerem uma adaptação em português, mas que teve uma origem estrangeira²³, etc. Enfim, essas são algumas das razões que justificam a escolha dessas obras com as quais trabalhamos nesta tese. Acreditamos que com a sua análise, pudemos observar distintos processos de adaptação de clássicos da literatura para o público infantil e juvenil no Brasil, com relação

19 A obra de Lobato teve 10.625 exemplares pela Companhia Editora Nacional e seguida de outras tiragens no ano seguinte inclusive em espanhol. Fonte: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL.pdf>. Acesso em: 17 de agosto de 2014. O sucesso de público deste título torna-se evidente quando nos deparamos com suas publicações por três editoras diferentes: primeiramente a Companhia Editora Nacional, depois a Brasiliense e mais atualmente a Globo contando com mais de 60 anos de reimpressões e edições do mesmo título.

20 É o caso das adaptações em HQ, de nosso *corpus*, conforme quadro que elaboramos, ADAPTAÇÕES 10 e 13, intitulada *Dom Quixote em quadrinhos* (v. 1 e 2) e ADAPTAÇÃO 11, intitulada *Dom Quixote das crianças*.

21 Em geral as adaptações destinadas ao público infantil apresentam mais esta característica do que as que se dirigem ao jovem leitor, cinco versões adaptadas de nosso *corpus* apresentam menos que 60 páginas.

22 Esta forma mais livre em relação ao enredo se dá sobretudo em adaptações em que os adaptadores são também autores renomados, como é o caso das ADAPTAÇÕES 2 e 8, conforme quadro que elaboramos, tendo como adaptadores Monteiro Lobato e Ana Maria Machado, respectivamente.

23 ADAPTAÇÃO 4 *Vida e proezas de D. Quixote* e adaptação 8 *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*.

a um título em específico, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, ao longo de quase um século.

Compuseram o *corpus* total de adaptações mobilizadas nas análises os seguintes títulos:

ADAPTAÇÕES DESTINADAS AO PÚBLICO BRASILEIRO				
	Título	Adaptador	Ano	Editora
ADAPT.1	Dom Quixote da Juventude	o exemplar não traz a informação do nome do adaptador	1915?	Livraria Garnier
ADAPT. 2	Dom Quixote das crianças	Monteiro Lobato	1936	Editora Companhia Nacional
ADAPT. 3	Dom Quixote de La Mancha	José Pedretti Netto	1950	Edições Melhoramentos
ADAPT. 4	Vida e proezas de Dom Quixote	Erich Kastner	1964	Edições Melhoramentos
ADAPT. 5	Dom Quixote	Orígenes Lessa	1972	Editora Abril Cultural
ADAPT. 6	Dom Quixote de La Mancha	Terra de Senna	198?	Editora MCA
ADAPT. 7	Dom Quixote	José Angeli	1999	Editora Scipione
ADAPT. 8	O cavaleiro do sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha	Ana Maria Machado e Cândido Portinari	2005	Mercuryo Jovem
ADAPT. 9	O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha	Federico Jeanmaire e Ángeles Durini	2005	Martins Fontes
ADAPT. 10	Dom Quixote em quadrinhos	Caco Galhardo	2005	Editora Peirópolis
ADAPT. 11	Dom Quixote das crianças (em quadrinhos)	André Simas	2009	Editora Globo
ADAPT. 12	Dom Quixote de la Mancha	Ferreira Gullar	2011	Editora Revan
ADAPT. 13	Dom Quixote em quadrinhos (Vol. 2)	Caco Galhardo	2013	Editora Peirópolis

Tabela 01 – lista das numerações das adaptações brasileiras que compõem o *corpus*

ADAPTAÇÕES DESTINADAS AO PÚBLICO ESPANHOL				
	Título	Adaptador	Ano	Editora
ADAPT. 14	A aventura dos muíños	Anxo Fariña	2005	Editora A Nosa Terra
ADAPT. 15	O dragón voador	Anxo Fariña	2005	Editora A Nosa Terra
ADAPT. 16	Dulcinea a nena cabaleira	Anxo Fariña	2005	Editora A Nosa Terra
ADAPT. 17	O exército de ovellas	Anxo Fariña	2005	Editora A Nosa Terra
ADAPT. 18	O león durmiñón	Anxo Fariña	2005	Editora A Nosa Terra
ADAPT. 19	A pousada encantada	Anxo Fariña	2005	Editora A Nosa Terra
ADAPT. 20	Lanza en astillero: El Caballero Don Quijote Y Otras Sus Tristes Figuras	Jesús Cuadrado (org.)	2005	Junta Castilla-La Mancha

Tabela 02 – lista das numerações das adaptações espanholas que compõem o *corpus*

Tal como afirmamos anteriormente, o estudo das adaptações literárias infantis e juvenis tem muito a nos dizer sobre as técnicas de produção dos textos ao longo do tempo, sobre as concepções de infância e juventude que norteiam a produção das adaptações, sobre o papel da escola e suas exigências quanto ao que deve ser lido e as formas de fazê-lo, enfim sobre a própria leitura e sobre os sujeitos que leem.

Tendo em vista os objetivos anunciados, no primeiro capítulo, intitulado *Tateando perspectivas teóricas para a análise de adaptações do Quixote*, buscamos apresentar um breve panorama de três perspectivas teóricas a que recorreremos em nosso estudo, buscando alguns de seus princípios e conceitos a partir dos quais ‘entrar’ nas obras adaptadas e analisar os aspectos que elegemos focalizar em cada capítulo tendo em vista eventuais especificidades da produção e da recepção das adaptações literárias destinadas aos públicos infantil e juvenil.

No segundo capítulo intitulado *Da novela às HQ's: Dom Quixote para jovens* buscamos abordar, ainda que brevemente, a história técnica autoral e editorial dedicada à recriação de textos, com vistas a contemplar públicos específicos e distintos daqueles originalmente visados. Priorizamos, entre os vários formatos, aquele das adaptações em HQ para o leitor juvenil, mais recentes e, também por isso, ainda pouco exploradas, quanto a suas especificidades. Para esta análise, selecionamos os dois volumes da versão em quadrinhos deste clássico no Brasil, lançados em 2005 e 2013, adaptados por Caco

Galhardo, e a adaptação para este mesmo formato publicada na Espanha, também em 2005, sob a organização de Jesús Cuadrado, em comemoração dos 400 anos de publicação da novela cervantina.

No terceiro capítulo, sob o título *Dom Quixote em palavras, traços, formas e cores para crianças*, analisamos adaptações dessa vez destinadas ao público infantil, tanto brasileiro quanto espanhol, publicadas no mesmo período, por adaptadores reconhecidos também como grandes autores e ilustradores, nos ocupando mais especificamente da ilustração, como recurso imprescindível em adaptações voltadas para esse público²⁴.

No quarto capítulo, buscamos depreender as representações dos leitores infantis e juvenis por meio da análise de como foi explorada a característica aventureira das personagens, em diferentes projetos editoriais das adaptações de nosso *corpus*.

Com esse passeio por diferentes aspectos da produção das variadas adaptações do Quixote, alguns deles melhor iluminados pelas diferenças de projetos editoriais distintos no tempo e no espaço, por vezes separados por um oceano, buscamos depreender as liberdades e os cuidados que definiram as maneiras criativas e respeitadas com que se devia e podia adaptar uma obra universal de tamanha envergadura. Os gêneros e formatos mobilizados nas variadas adaptações forneceram o alibi para a maior ou menor liberdade em relação ao clássico. Uma escolha se impôs a todos os adaptadores: dificilmente poderiam se furtar de retratar, dentre todas as aventuras, aquela mais emblemática, aquela mais lembrada e conhecida, a da luta vã com moinhos de vento. Para retratá-la, assim como aos outros episódios aventureiros, as imagens, nos mais variados estilos, com os mais diversos recursos plásticos, foram protagonistas.

É um pouco dessa já longa e frutífera história de adaptações do Quixote, do desejo de restituir às novas gerações essa narrativa que condensa muito de nossos sonhos, limites, potências, freios, de forma generosa em um retrato com que facilmente nos vemos e do qual salutarmente podemos rir. Talvez este seja o maior legado do Quixote: o convite a nos olharmos no espelho e a aceitarmos o absurdo e o ridículo de nossas existências, sob a proteção do humor. As adaptações do Quixote são assim uma homenagem, um

24 Este capítulo é resultante de nosso estágio no exterior na Universidad de Santiago de Compostela (USC) sob a orientação da Profa. Dra. Marta Neira Rodríguez e da Profa. Dra. Blanca-Ana Roig Rechou (*ad honorem*).

convite incessante a essa oportunidade de rirmos do profundamente humano dessas aventuras inventadas.

Capítulo 1

Tateando perspectivas teóricas para a análise de adaptações do Quixote

A história é êmula do tempo, repositório dos fatos, testemunha do passado, exemplo do presente e advertência do futuro.

(Miguel de Cervantes Saavedra)

1.1. Uma teoria das representações dos leitores: contribuições da História Cultural

Em seu livro intitulado *História & História Cultural*, Pesavento (2005) empreende uma comparação com vistas a estabelecer diferenças entre o modo como na História objetos e temas do campo cultural foram estudados e como, a partir dos anos 80, um campo específico da História, intitulado História Cultural, se constituiu e estabeleceu uma nova forma de mobilizar objetos culturais como objetos portadores de indícios sobre as práticas de sua produção, de seu uso, de sua interpretação e sobre os sujeitos que as exerceram.

Se a História Cultural é chamada de Nova História Cultural, como faz Lynn Hunt, é porque está dando a ver uma nova forma de a História trabalhar a cultura. [...]. Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. (PESAVENTO, 2005, p. 15)

Tal como enuncia a historiadora, se durante muito tempo o próprio conceito de “cultura” deixava de fora da História muitas práticas, e com elas muitos sujeitos, uma vez que se tratava de um conceito excludente, elitizado, restrito às formas legitimadas de expressão artística em um dado momento e para um dado conjunto da população, naturalizadas como únicas ou como as verdadeiras formas da “cultura” com ‘C’ em maiúscula, mais recentemente uma série de historiadores vão problematizar essa naturalização e vão se valer de outros objetos culturais em seus objetivos de reconstrução, de reencontro, de exumação de um passado daqueles que antes não tinham encontrado ainda um lugar na História, dessa vez segundo uma concepção de ‘cultura’ mais ampla,

mais inclusiva, como sendo o resultado das várias formas de se expressar de um dado grupo, em um dado tempo.

Segundo essa perspectiva, passam a ser incluídos diferentes objetos, a maioria deles sequer concebidos até então como parte da expressão da cultura de um povo, como é o caso de todos os objetos ligados às práticas cotidianas do trabalho, da alimentação, da saúde (ferramentas, peças, instrumentos, frascos etc.), bem como do entretenimento e da expressão artística (roupas, jogos, impressos soltos ou livros populares sem autoria), que apesar de constituírem a cultura material dos grupos, não tinham ainda sido alçados à condição de índices das práticas dos sujeitos do passado, não gozavam da legitimidade de sua potência testemunhal. A história cultural emerge do questionamento de fontes tradicionais que não abarcavam o todo das práticas dos sujeitos, ou que eram interpretadas como suficientes para reconstituição do passado, do qual ficavam excluídos muitos grupos. Assim muitos objetos, práticas e sujeitos ganham espaço entre aqueles até então privilegiados pela disciplina da história, com o estatuto de índices das práticas, dos usos, das crenças compartilhadas por determinadas comunidades e sujeitos do passado, cuja história até então silenciada ou negligenciada pode e deve enfim ser tema de estudo.

Os historiadores culturais nos possibilitam, com seus diferentes interesses de pesquisa, um novo olhar sobre a cultura material de um povo, sobre um novo modo de recuperar o passado, de interpretar o que fomos e fizemos antes, como sociedade. Assim, conforme nos lembra Pesavento, para esses historiadores culturais:

A cultura é [...] uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já [com] um significado e uma apreciação valorativa. (PESAVENTO, 2005, p. 15)

Entre os vários objetos materiais que nos foram legados culturalmente, e que dispuseram da atenção dos historiadores culturais, a produção manuscrita ou impressa, especialmente sob a forma do livro, foi um objeto ao qual se dedicaram importantes historiadores, em especial, Roger Chartier (1998; 2002; 2004; 2014). Tal como observa Curcino (2010; 2012), diferentemente dos historiadores do passado que se dedicaram à história do livro, como expoente da cultura letrada do circuito restrito a uma minoria, o historiador vai se dedicar ao levantamento e à interpretação dos livros que não dispuseram

antes da atenção dos historiadores, em função de sua produção e circulação com destinação menos nobre, voltados para leitores anônimos e desconhecidos da história por suas origens sem privilégios e legitimidade.

Em sua empreitada, o historiador vai propor três conceitos centrais e interligados: o de **representação**, o de **prática** e o de **apropriação**. Muitos críticos, em suas propostas, afirmaram haver diferente equivalência entre **representação** e **prática**, como sendo o primeiro um mero reflexo do segundo, o historiador vai apresentar uma série de nuances que se deve considerar na análise dessa relação entre as **representações** e as **práticas**, e entre as **práticas de representação**, que todo intérprete das produções culturais do passado deve considerar para evitar anacronismos e equívocos de interpretação.

A respeito do conceito de **representação**, o historiador (2002, p. 20, 21) nos lembra seu caráter simbólico em relação ao 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, 21). A coruja (na posição de\ signo visível), por exemplo, é, em nossa sociedade, símbolo de conhecimento (referente por ele significado), assim como a balança simboliza a justiça.

A essas duas formas da “representação”, conforme observa Curcino (2010; 2012), o historiador busca constituir uma terceira via, aquela de que em geral se ocupa o historiador das práticas culturais, segundo a qual a representação se define como um indício material a partir do qual se pode depreender certas práticas, se pode depreender as formas variadas de controle de seus usos e interpretações, impostos pela materialidade dessas formas de representação, bem como pressupor, por esse próprio movimento de controle, os usos e práticas que se buscava suprimir, evitar. O estudo das práticas de leitura e dos leitores do passado pode, portanto, ser empreendido a partir da análise material dos livros e demais objetos que portam textos (observando as escolhas linguísticas, os gêneros discursivos, as formas dos suportes e os circuitos de circulação e de recepção desses objetos culturais). É com base nesse princípio que se pode construir a história de práticas e de sujeitos do passado de que ainda não se tinha conhecimento.

As práticas e os sujeitos que as exercem podem ser identificados e descritos tanto por meio das fontes amplamente mobilizadas por historiadores tradicionais da cultura, como as fontes diretas, produzidas sob a forma de testamentos, de balancetes de acervos privados, de cartas, de diários, de anotações nos próprios livros, como também por meio de fontes menos explorados em sua materialidade específica. Um livro diz muito de seu leitor não apenas por sua posse restrita a certos grupos. Ele também representa as práticas de seu leitor prototípico e por extensão de seu leitor acidental nas formas de sua construção baseada nos pressupostos de autores, editores, ilustradores quanto às competências do público para o qual são destinadas as produções culturais.

Um livro, como objeto cultural e material, indicia as formas de sua produção por uma comunidade específica, com suas formas de escrita vigentes e técnicas e recursos disponíveis e comumente mobilizadas no período, por determinadas culturas. Um livro, como objeto cultural e material, também indicia que representações compartilham os produtores desse objeto em relação ao público para o qual escreve. Assim suas expectativas, seus preconceitos, suas apostas indiciam a imagem que compartilham sobre os textos, sobre os leitores, sobre os autores, sobre o livro e sobre a literatura. Em suas decisões, escolhas e procedimentos materializados nos livros ou demais objetos da cultura letrada, nos deparamos com suas crenças, valores e impressões compartilhados acerca das práticas de leitura de seu tempo e de determinados grupos, seja com vistas a contemplar seus gostos, interesses ou hábitos, seja com vistas a introduzi-los, fomentá-los, moldá-los de acordo com o que consideram ser as práticas de leitura adequadas, legítimas e ideais.

Conforme tratamos em Oliveira (2018), é a partir do conceito de *representação*, nessa concepção proposta por Roger Chartier (2002) e adotada em geral pelos demais historiadores da História Cultural, que buscamos analisar nosso objeto. Assim, nossa análise visa depreender as representações da leitura e dos sujeitos leitores inscritas nas adaptações literárias de um clássico, materializadas no projeto editorial como um todo, em especial em escolhas técnicas específicas e de diversas ordens empreendidas por diferentes atores partícipes de cada uma das etapas de produção dessas adaptações, sejam eles escritores, ilustradores, tradutores, editores, capistas, consultores, revisores, sejam eles os responsáveis por sua comercialização e divulgação em diferentes espaços institucionais.

Todos esses agentes, ainda que com suas histórias singulares, suas trajetórias pessoais, compartilham, em suas escolhas de escrita, como sujeitos histórica e

culturalmente inscritos e determinados, representações em comum do que é escrever o que se escreve, do que é escrever para o público para o qual se escreve, de quais devem ser os objetivos ao se produzir livros para o público infantil e juvenil.

Ainda que a apropriação desses textos, por parte dos leitores, não se dê como o previsto, a produção desses textos guarda em si, em sua materialidade, esses objetivos comuns visados, ligados diretamente às representações que compartilham acerca desses leitores por parte desses agentes. Se não é possível com a análise da materialidade da obra afirmar precisamente como se deu sua recepção, é possível interpretar como se objetivou essa sua recepção, como se pressupôs que seria ou deveria ter sido recebida pelos leitores visados.

A compreensão e domínio do que é valorizado simbolicamente por uma sociedade como a nossa em relação à leitura, ou por parte da sociedade que efetivamente pode consumir livros, norteia as decisões mais variadas que esses agentes devem tomar nessas produções destinadas aos seus públicos leitores. As representações sobre o leitor ideal, condizentes com as práticas de grupos que gozam de privilégio sociocultural em nossa sociedade²⁵ oferecem um parâmetro potente, consensual, do que deve ser buscado em relação à leitura na construção dessas produções.

Em um sociedade capitalista, um objetivo fundamental é garantir o sucesso de vendas, seja produzindo textos distintos daqueles que em geral circulam em espaço escolar (de viés religioso, por exemplo, ou aqueles cuja elaboração artística faz dos livros objetos mais caros comercialmente e menos acessíveis à maioria), seja produzindo textos que se destinem sobretudo para esse espaço, se adequando a seus objetivos no fomento da leitura.

Ainda como vimos em Oliveira (2018), os livros que são produzidos para o público em geral, ou aqueles de caráter literário que são produzidos especificamente para o público infantil e juvenil, incluídos nestes aqueles das adaptações literárias de clássicos, são ao mesmo tempo produtos culturais simbólicos e comerciais e que, portanto, não estão à deriva das injunções tanto artísticas, políticas, religiosas, ideológicas, nem daquelas próprias do mercado editorial e da comercialização das obras.

²⁵ Tal como o afirmam Bourdieu (1990, 1996, 2007); Chartier (2003, 2010, 2014, 2019); Abreu (2001, 2006a, 2006b); Curcino (2019a, 2020), entre outros.

Em recente entrevista publicada no *site Cândido Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Jiro Takahashi, editor consagrado e com muita experiência no ramo, quando foi questionado a respeito de suas edições da obra de Murilo Rubião, escritor brasileiro, responde da seguinte forma:

Que coleção que o livro de Murilo Rubião inaugurou na Ática?

Em 1975, *O pirotécnico Zacarias*, do Rubião, inaugurou a coleção “Nosso tempo”, com tiragem inicial de 30 mil exemplares. Antes de fazer faculdade, estudei contabilidade. Portanto, nunca tive problemas com números e planejamento. Eu insistia com o pessoal da Ática que o preço era um fator muito importante para viabilizar qualquer título. E mais: quem compraria um livro da coleção “Nosso tempo”? As pessoas que consumiam revistas de informação, como a *Veja*. Então, estabelecemos para os títulos da coleção um valor um pouco abaixo do preço de capa da *Veja*.

Como o Rubião reagiu à proposta de ter uma tiragem de 30 mil exemplares?

Ele sempre tentava me convencer a não publicar, dizendo: “Jiro, vocês vão à falência com essa tiragem, né?” Mas ele não conseguiu me convencer. Elaboramos uma estratégia para escoar os 30 mil exemplares. Resolvemos doar de 3 a 4 mil exemplares para professores, aumentando a tiragem de cada título de 30 mil para 33, 34 mil exemplares. No caso dos professores, entregamos, junto ao livro, um texto apresentando o Rubião. Além disso, cada exemplar também seguia com um bilhete avisando: “Professor, esse livro é mais barato que a *Veja*”.²⁶

É perceptível com a resposta acima toda uma espécie de planejamento editorial que envolve um estudo de contexto do mercado editorial no momento de uma publicação, do público-alvo, de valores, de tiragens e até mesmo da forma como o produto final pode chegar às mãos de agentes específicos, de professores, como vimos acima.

A representação que o editor faz de seu público, tanto do consumidor final quanto dos mediadores desse consumo, o modo como concebe o objeto para ser acessível a esse público é a pedra de toque dos estudos culturais do livro e da leitura. É por meio da análise das características materiais que compõem as adaptações de *Dom Quixote* de nosso *corpus* que buscamos ter acesso a algumas dessas representações compartilhadas acerca do público leitor dessas obras, como um público concebido em função de características sociológicas mais genéricas (uma mesma faixa etária, um mesmo nível escolar, uma mesma demanda compulsória de leitura de certos textos e autores, um mesmo poder

26 Cf.: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Os-editores-Jiro-Takahashi#>. Acesso em: 26 de abril de 2021.

aquisitivo etc.) e de características psicológico-afetivas (desejo de transgressão, preferência por determinados temas e linguagens em função do gênero e da idade).

Um dos segmentos de leitores cuja história é relativamente recente, tão recente quanto a produção de obras específicas, qualificadas em grande número e variedade de gêneros destinadas a esse segmento, é o do público infantil e juvenil.

Sua expansão é contemporânea à emergência e institucionalização escolar dessa produção a proliferação das **adaptações literárias**.²⁷ Sob a forma do objeto cultural livro impresso, o gênero **adaptação** vai inscrever, no modo como é produzido, certas representações acerca dos interesses, capacidades, gostos e finalidades do público leitor previsto. Assim, a escolha de quais títulos e autores adaptar, a manutenção ou alteração do gênero editorial e discursivo da adaptação, os procedimentos de seleção do que deve permanecer e do que deve sair da narrativa, as modificações do léxico e da sintaxe, as inserções de imagens, e os tipos de imagens empregados, por fim, os subterfúgios técnicos, estilísticos e linguísticos para fins moralizantes, doutrinadores, didáticos etc., tudo isso, compõe um acervo de indícios da imagem compartilhada por todos aqueles envolvidos no processo de produção, mediação e recepção dessas obras adaptadas em relação a crianças e jovens leitores.

Entre as “impressões” compartilhadas pelos agentes, em especial por editores, e que norteiam as escolhas e operações de adaptação para o público infantil e juvenil brasileiros de algumas obras literárias, ao longo dessas quase 10 décadas, a crença do pouco fôlego e da dispersão de foco atribuídas ao público infantil e do desinteresse por narrativas extensas do público juvenil parece perdurar no tempo e orientar várias produções, conciliando em algumas delas a brevidade das narrativas de alguns gêneros discursivo-editoriais para os quais parte dessas obras é convertida.

Conforme afirma João Luís Ceccantini (s.d), em seu artigo intitulado *Literatura Infantil – A Narrativa*, vigora entre nós, de maneira bastante naturalizada, a subestimação da capacidade de leitura desse público, quanto a seu fôlego e disposição para o consumo de obras em formatos relativamente mais extensos, do gênero aventura, que circulam sob

27 Cf., acerca da história da produção destinada a esse público, Lajolo e Zilberman (1987, 2017) que retratam nestas e em outras obras diferentes aspectos da história da literatura infantil brasileira. No que se refere à especificidade das adaptações literárias brasileiras no interior dessa história, este é um objeto de estudo que tem sido finalmente estudado por diferentes pesquisadores, segundo obras e abordagens distintas, algumas delas elencadas em nossas referências bibliográficas.

a forma de sequências da narrativa em várias edições, com uma linguagem verbal densa e descritiva. Ele confronta essa representação consensual relativa a essa comunidade leitora com o exemplo do sucesso da saga *Harry Potter*, que escancara a inadequação desse julgamento consensual, o que se evidencia pelos números de tiragens e vendas das obras dessa série:

De um modo geral, o alarde da mídia concentrou-se em dois aspectos: os milhões de exemplares de *Harry Potter* vendidos pelo mundo inteiro até meados dos anos 2000 (Considerados os títulos publicados até aquele momento, as vendas já ultrapassavam os cem milhões de exemplares) [...]. A título de comparação, pode ser lembrado que, no Brasil, um autor já firmado no mercado editorial costuma dar-se por muitíssimo contente quando atinge a casa dos nove mil exemplares vendidos, o que equivaleria a cerca de três edições de uma obra. Mesmo no caso da literatura infantil, em que as tiragens costumam ser maiores, dadas as vendas ao governo, 30.000, 40.000 exemplares, são consideradas tiragens enormes, extremamente bem sucedidas. (CECCANTINI, s.d., p. 117).

Ceccantini (s.d.) demonstra o caráter superficial e tendencioso deste tipo de representação naturalizada entre nós e que conduziu várias decisões editoriais na oferta de livros para o público infantil e juvenil no Brasil, com exclusividade até a década de 90, ao afirmar que o sucesso de Harry Potter, nos anos 2000, abre o horizonte para a produção de livros mais em séries, mais extensos, de gêneros que antes não eram comumente ofertados para esse público infantil como também para o juvenil. Esse sucesso também joga uma pá de cal nessa ideia da pouca disposição das crianças e jovens leitores brasileiros para ler textos extensos, de gêneros complexos, uma vez que

O fenômeno Harry Potter [...] teve o mérito também de colocar em xeque a precariedade de padrões rígidos que se foram criando no mercado editorial e no meio educacional, com o consequente aprisionamento da produção literária em camisas-de-forças que só fazem empobrecer a literatura e o processo de formação do leitor. (CECCANTINI, s.d. p. 119)

Esse público leitor, tanto o infantil quanto o juvenil no Brasil, tem sido, como afirmou o especialista em leitura e literatura infantil e juvenil, em grande medida subestimado. Isso se verifica não apenas em relação à oferta de títulos e de gêneros menos

complexos e menos extensos, assim como menos exigentes, tal como sugerem algumas adaptações lançadas no mercado editorial brasileiro há algumas décadas e que ainda são reeditadas²⁸.

Ele é subestimado como também o é, e há muito em nossa história, o público brasileiro de modo geral, com especial depreciação daqueles provenientes das camadas populares de nossa sociedade²⁹, que são em geral representados sob uma paleta bastante negativa, que se consolidou entre nós desde o século XIX pelo menos, tal como reconstituído e constatado por Abreu (2001, 2006a, 2006b). Essa representação ainda encontra guarida nos modos de atuação de parte expressiva do mercado editorial e do meio educacional nacionais.

Assim, seja em função da herança já duradoura de discursos consensuais que ainda são reiterados e que recaem de forma generalizada sobre o público leitor brasileiro, seja em função da oferta editorial de formatos e gêneros que se crê serem mais compatíveis com o público leitor infantil e juvenil, seja ainda em função de sua depreciação atual, vulgar e frequente, oriunda de uma certa nostalgia, tal como observa Curcino (2019b), sentimento este ancorado em uma idealização elitizada do passado, de certos sujeitos e de suas práticas, esses discursos são bastante regulares, frequentes, ainda que expressos com alguma singularidade quanto ao que é enunciado sobre o público infantil e juvenil, conforme elencados por Ceccantini (s/d):

a) o de que nossas crianças não leem livros longos, com letras miúdas e sem ilustrações; b) o de que o leitor infantil brasileiro não suporta descrições detalhadas; c) o de que o fantástico interessa apenas aos leitores jovens [...]; [enfim] d) o de que somente são bem recebidas pelo público infantil narrativas de estrutura muito simples e linear. (CECCANTINI, s.d, p.118).

Ainda que esses discursos circulem, devemos considerar que eles não são os únicos. Há também aqueles discursos que não subestimam seus leitores e prezam pela

²⁸ Como é o caso analisado em Curcino e Oliveira (2016) das adaptações autointituladas como “condensações” propostas ao público jovem brasileiro pela coleção clássicos Rideel, Como demonstram as autoras com a análise da adaptação de “Dom Casmurro” de Machado de Assis, é sensível o trabalho editorial aligeirado, baseado numa representação equivocada e pauperizada das competências leitoras do público jovem brasileiro, com produções voltadas para o consumo escolar em substituição ao texto literário de origem e sob a égide da novidade e da facilidade de acesso, que pecam por um amadorismo ou indiferença e desconhecimento do público dadas as soluções de adaptação nelas mobilizadas.

²⁹ Sobre a depreciação do público leitor das camadas populares, cf. Curcino (2018, 2019a).

qualidade literária, e que tem orientado parte do mercado editorial na oferta de “produção infantil e juvenil contemporânea [que] prevê um leitor implícito inteligente que, na medida de suas forças, anseia encontrar nos livros temas que tratem da realidade social e política de seu tempo.” (FERREIRA, 2015, n.p.).

Deste modo, se pode observar o quanto essas representações dos leitores e de suas práticas se vinculam a discursos sobre a leitura que circularam e que ainda circulam entre nós, em nossa sociedade, e que podem ser depreendidos, entre outras fontes, a partir da análise da materialidade complexa das obras destinadas ao público infantil e juvenil, com a observação e descrição i) das escolhas linguísticas de diferentes planos (lexical, sintático), ii) da produção de ilustrações que desempenham diferentes funções de um texto a outro em relação ao que é enunciado verbalmente (de complementação, de reduplicação, de exemplificação, de narração alternativa etc.), iii) dos paratextos que orientam a mediação ou a recepção da obra, iv) da mudança ou manutenção, na adaptação, do mesmo gênero discursivo/editorial do texto de origem, v) do volume de recortes da narrativa inicial, com alteração ou não da sequência original dos capítulos e/ou do enredo, entre outras.

Como formadores de leitores, nas palavras de Ceccantini (2009), somos convocados a realizar esta análise cuidadosa da materialidade de todo tipo de publicação para o público infantil e juvenil de que somos responsáveis pela seleção de obras, pela apresentação adequada e entusiasmada e pela leitura generosa e não espontaneísta, sem técnica ou preparação. Como formadores de leitores é preciso ainda compreender o impacto que essas representações que ouvimos e reproduzimos sobre a leitura e os leitores têm sobre as nossas crenças e desejos, desempenham em relação a nossa identificação ou não com essa posição sujeito. As representações não são ignoráveis e precisam ser compreendidas em sua potência subjetivadora, afinal,

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. [...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 2002, p. 17)

É a partir deste objeto cultural, a adaptação literária de clássicos, e desses princípios fornecidos pela História Cultural quanto ao modo de apreender essas adaptações como formas de representação dos leitores, que buscamos nesta tese, com a análise do conjunto de treze adaptações nacionais de *Dom Quixote* e sete estrangeiras do mesmo título, publicadas em momentos históricos diferentes, por adaptadores diferentes, em editoras diversas, descrever as representações dos leitores infantis e juvenis nelas inscritas, de modo a observarmos, ao longo de um intervalo de quase 100 anos, que representações perduraram ou quais sofreram eventuais alterações, no que diz respeito ao perfil do público leitor infantil ou juvenil, em relação a seus gostos, a seu fôlego e disposição, enfim, a seus gestos de leitura.

1.2. Uma teoria dos discursos sobre a leitura: contribuições da Análise do Discurso

As representações dos leitores ecoam discursos sobre a leitura, se inscrevem e se filiam em alguns destes que circulam entre nós, que predominam e que nos fornecem o que dizer sobre essa prática, como julgá-la e, por extensão, como julgar aqueles que dela se valem.

A Análise do Discurso, de origem francesa, é uma teoria da leitura, na medida em que é uma teoria da interpretação de textos, de enunciados efetivamente produzidos e em circulação. Um de seus princípios mais conhecidos é o de que “as palavras mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam”, isto é, elas “mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva para outra” (PÊCHEUX, 2011: 73). Para a AD:

O *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc. não existe ‘em si mesmo’ (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). Elas recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas (PÊCHEUX, 1988, p. 160-161).

É por essa razão que se pode dizer a “mesma” coisa e, no entanto, produzir efeitos de sentido distintos e até mesmo contrários, assim como se pode dizer coisas bem distintas do ponto de vista da forma e ainda assim produzir os “mesmos” sentidos, em função de sua proveniência, ou seja, das posições sujeito a partir das quais se enuncia o que se enuncia.

Outra das premissas de base da AD é justamente a afirmação de que é preciso tomar como objeto enunciados efetivamente produzidos. Estes enunciados podem ter a forma de uma expressão, de uma fórmula, até a forma e extensão de uma obra. Todo enunciado encontra-se em uma dispersão de “acontecimento discursivos”. No entanto, isso não significa que ele não seja regular, porque em sua emergência específica, efetiva, é preciso buscarmos suas filiações históricas, suas regularidades culturais para mais bem compreendermos “como apareceu um determinado enunciado, e nenhum outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2000, p. 31).

[é preciso] compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação ele exclui. (FOUCAULT, 2000, p. 31).

Em sua constituição como campo de saber, a AD buscou integrar os estudos da língua, ou melhor, dos textos que são o produto da língua e das demais linguagens, a elementos que, ao longo do século XX, foram relativamente negligenciados diante do predomínio das ideias da corrente estruturalista. Diferentemente desta, e de sua priorização de elementos verbais de estruturação interna de um texto, a AD recompõe e destaca a legitimidade do que sempre ficava de fora das interpretações do texto: a história, a sociedade, o sujeito. Assim, a análise do que é enunciado passa a considerar o que antes era descartado como sendo mera exterioridade. A AD demonstra o quanto o que se cria ser exterior ao texto lhe é, na verdade, interior e determinante dos sentidos que se lhe pode atribuir, dos usos que dele se fará, da força que ele encontrará, da legitimidade que ele disporá.

Para essa análise, a AD convoca conceitos de outro campos e forja os seus próprios. Ela vai estabelecer que não se analisa um enunciado sem se observar suas

“condições de produção”, sua inscrição em uma “memória discursiva”³⁰, sua condição de “acontecimento discursivo”³¹.

Seja nos termos de Michel Pêcheux (1997), relativos ao funcionamento da “ideologia” como norte para os sentidos que um texto pode e deve produzir, seja nos termos de Michel Foucault (1999), relativos à “ordem do discurso” que atua antes e sempre sobre o que enunciamos, a interpretação do que é enunciado passa inevitavelmente pela compreensão do funcionamento dessas instâncias anteriores e que determinam as formas de produção e de apropriação dos textos, e que atuam em seu potencial regulador e reproduzidor do enunciável.

Tal como observa Sírio Possenti, acerca do modo como a AD aborda a leitura:

Poucas das áreas de conhecimento recentemente constituídas podem reivindicar o direito de pronunciar-se sobre a questão da leitura quanto o pode a Análise do Discurso (AD), em especial a vertente francesa. É que a AD nasceu, pode-se dizer, como resposta à questão de como ler, questão que é formulada tanto pelo próprio Althusser (de certo modo, um dos predecessores do campo), quanto por Règeine Robin, quando especula sobre as relações entre linguística e história e, especialmente, por **Michel Pêcheux, do qual se pode dizer, sendo um tanto parcial, mas certamente sem ser injusto, que desejava exatamente propor, com sua versão peculiar da AD, um projeto de teoria não subjetiva da leitura** (e por isso tematizou claramente as deficiências das outras teoria de leitura). Evidentemente, dado o grande número de aspectos que a questão da leitura tem a ela associados, nem tudo o que originalmente se disse sobre este ponto no interior da AD pode continuar a ser invocado literalmente, assim como se pode afirmar com certeza que nem todas as questões relevantes da leitura foram abordadas pela AD. No entanto, pode-se dizer que certas proposições sobre esta questão formuladas no exterior da AD podem facilmente ser assimiladas por ela (outra maneira de dizer a mesma coisa é afirmar que

³⁰ Segundo Courtine (2009, p.105) “a noção de memória discursiva diz respeito à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos; ela visa o que Foucault (1971, p. 24) levanta a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos, ‘discursos que originam um certo número de novos atos, de palavras que os retomam, os transformam ou falam deles, enfim, os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer”

³¹ Tal como definido em Rosin & Curcino (2021, p. 1247), o acontecimento discursivo diz respeito ao fato de que “todo enunciado, em sua produção, formulação e circulação, emerge como um acontecimento discursivo. Isso o filia, o inscreve e o submete a um já dito, anterior e específico, a uma complexa relação, segundo Foucault (2014), de repetição, refutação, transformação, denegação de outros enunciados que antes dele ou em entorno fazem parte das condições de sua emergência histórica e simbólica. E isso de tal modo que esse enunciado-acontecimento tanto é determinado, quanto a sua atualização e aos efeitos de sua apropriação, por essa ‘memória discursiva’ e esse ‘campo associado’ de outros enunciados, como também intervém e determina essa memória, seja reforçando a sua duração, seja alterando esse conjunto anterior do dizível sobre um tema, um sujeito ou uma prática.”

várias abordagens, sem o saberem, são discursivas). (POSSENTI, 2001, p. 19-20, grifo nosso)

No trabalho de análise, segundo essa perspectiva, é preciso identificar, frente à polissemia potencial das significações dos textos, dos enunciados, as relações de sentido específicas resultantes de processos de paráfrase, ou seja, da identificação de conjuntos de enunciados que se assemelham quanto a seu objetivo semântico, quanto a seu pertencimento a uma mesma formação discursiva, e que por sua relação parafrástica controlam essa polissemia em potencial, determinando certos sentidos. Esse funcionamento próprio a todo e qualquer ato de enunciar, de todo e qualquer sujeito, pode ser descrito e apreendido na forma como o que se enuncia, para produzir sentido, se vincula a uma “memória discursiva”, que rege não apenas o sentido mais apropriado que se deve atribuir a um enunciado, quando de sua recepção, como também regula sua duração histórica, sua permanência ao longo do tempo.

No que diz respeito aos discursos sobre a leitura, são vários e relevantes trabalhos que têm demonstrado como o que dizemos sobre essa prática e sobre os sujeitos remonta a um consenso, adquirem valor de verdade, circulam sob o signo da evidência de seu sentido e atuam assim mais fortemente sobre nossas práticas, a forma como as julgamos ou as exercemos.

A Análise do discurso não apenas fornece essas reflexões sobre o processo do qual cada enunciado produzido deriva, como também nos permite levantar e repertoriar a recorrência de certos enunciados, os discursos que os sustentam, as representações que a partir deles são forjadas e as práticas que são motivadas, idealizadas, condenadas por esses discursos e, no interior deles, por essas representações da prática e dos leitores.

Ela é uma teoria da interpretação, logo, uma teoria da leitura, e por ser uma teoria da interpretação e da leitura nos fornece meios para depreender do que se diz sobre a leitura, do que se oferece como texto para leitura, do que se diz sobre os leitores, do que se oferece como texto para certos perfis, para certas comunidades leitoras, as regularidades do que é enunciado, de modo a melhor compreender esses discursos e representações que regem nossas práticas, tanto de produção de textos para leitura quanto de interpretação desses textos, ou de interpretação de seu papel na cadeia de textos produzidos em um determinado período, por uma determinada técnica, visando determinados leitores.

Em nossa análise, tendo em vista nosso objetivo de depreender representações dos leitores para quem as adaptações de nosso *corpus* de pesquisa se destinam, e de discursos sobre a leitura com grande circulação em nossa sociedade, buscamos especialmente junto a essa teoria da interpretação alguns de seus princípios, em especial o de que o sentido é um efeito e de que sua precisão depende da observação das formas de constituição, de formulação e de circulação dos discursos³², que se materializam nos textos efetivamente produzidos, numa dada sociedade, por determinados sujeitos e para determinados sujeitos.

Portanto, todo texto, seja ele uma obra literária original, seja ele uma recriação literária como a adaptação, resulta de 1) uma constituição que é histórica, que fornece um modo de enunciar anterior ao qual se adere ou se recusa, que garante antecipadamente um certo valor simbólico ao que é enunciado e ao modo como se enuncia, que afirma ou recusa sua necessidade ou pertinência e que assim justifica ou não sua existência; 2) uma formulação específica, que garante ao que foi materializado em texto uma existência singular, cuja singularidade responde tanto à reiteração do já dito, tanto à repetição de certas formas de dizer, como também à singularidade no tempo e no espaço do que foi produzido; 3) uma circulação definida, da qual são responsáveis instituições que produzem esses textos, que dão forma a esses textos, e que se apropriam fazendo deles objetos de ensino-aprendizagem, de listas de recomendação, de cânones para determinadas comunidades leitoras.

É essa existência material, histórica e cultural de textos, como as adaptações de obras literárias, que nos permitem depreender, de sua análise, os discursos sobre práticas como a leitura, e as representações de sujeitos como os leitores infantis ou juvenis de um dado grupo, segmento e sociedade.

1.3. Uma teoria da comparação de obras literárias: contribuições da Literatura Comparada

A Literatura Comparada, segundo Coutinho (1996), sofreu, a partir dos anos 70, considerável transformação que poderia ser sintetizada “sem riscos de reducionismo, na passagem de um discurso coeso e unânime, com forte propensão universalizante, para

³² Cf. essa distinção entre as instâncias de ‘constituição’, ‘formulação’ e ‘circulação’ em Orlandi (2001).

outro plural e descentrado, situado historicamente, e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo da comparação.” (1996, p. 67).

É a partir dessa visão descentrada, plural e histórica que objetivamos analisar as adaptações literárias que compõem nosso *corpus* sobretudo nessa comparação cultural entre as produzidas para o público brasileiro e para o público galego. Ainda segundo o pesquisador:

O questionamento dessa postura universalizante e a desmitificação da proposta de apolitização, que se tornaram uma tônica na Literatura Comparada a partir dos anos 70, atuaram de modo diferente nos centros hegemônicos e nos focos de estudos comparatistas que poderíamos chamar de periféricos, mas em ambos estes contextos verificou-se um fenômeno similar: a aproximação cada vez maior do comparatismo a questões de identidade nacional e cultural. No eixo Europa Ocidental/América do Norte, o cerne das preocupações deslocou-se para grupos minoritários, de caráter étnico ou sexual, cujas vozes começaram a erguer-se cada vez com mais vigor, buscando foros de debate para formas alternativas de expressão, e nas outras partes do mundo clamava-se um desvio de olhar, com o qual se pudesse enfocar as questões literárias ali surgidas a partir do próprio *locus* onde se situava o pesquisador. (COUTINHO, 1996, p. 68-69)

Particularmente sobre o que nos fala Coutinho, a respeito das transformações nos trabalhos desenvolvidos na área de Literatura Comparada, nos aproximamos de um modo menos profundo e mais especulativo na teoria a fim de entendermos um pouco mais a respeito das representações dos leitores infantis e juvenis brasileiros em comparação com os leitores castelhanos e galegos.

Outro pesquisador de referência nos estudos comparados, Villanueva, define a teoria como:

[...] el estudio de la literatura más allá de los confines de un solo país, y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento y creencias, como las artes (por ejemplo, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales, ciencia política, economía, sociología), las ciencias experimentales, la religión, etc. En suma, es la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana. (REMAK, 1979 *apud* VILLANUEVA, 1994 p. 106)

A comparação foi o princípio que adotamos ao lermos as adaptações de nosso *corpus*. Para a análise, não apenas mobilizamos esse princípio ao cotejarmos as adaptações com uma edição de base, a da tradução de Sérgio Molina do clássico cervantino, como também ao cotejarmos uma adaptação com a outra, seja entre as adaptações dirigidas ao público brasileiro, seja entre estas com aquelas dirigidas ao público estrangeiro, na Espanha.

Concebendo esse objeto cultural, a adaptação literária, em suas distintas emergências no tempo, de uma cultura a outra, em suas diferentes configurações técnicas e estéticas, em sua destinação a variados públicos, cada uma em sua especificidade e cada uma como uma fonte legítima de análise, buscamos nos valer desse princípio da abordagem comparativa, cuidando para que em nossas análises não se impusessem de maneira inconsciente as hierarquias que em geral norteiam nossos julgamentos culturais, entre obra primeira e o seu comentário, entre as adaptações de um país e de outro, entre as adaptações para um gênero editorial ou para outro, entre literatura, sem complemento, e literatura qualificada como infantil e juvenil.

Esse esforço para lidar com os consensos que nos antecedem e que por vezes determinam a maneira como concebemos os objetos culturais foi também tema de uma tese, defendida mais recentemente, dedicada à comparação de Literatura Juvenil no Brasil e na Galícia, e realizada junto ao *Centro Ramón Piñeiro para Humanidades*. Nela afirma-se que:

[...] de fato, atualmente as recentes sistematizações da Literatura Comparada têm destacado que a disciplina congrega diversas linhas teóricas e metodológicas do campo da Teoria da Literatura, mas que, embora se apoie em princípios de análise comparativa distintos, todos eles focalizam um mesmo viés: a aceitação da diferença e o estudo literário sem premissas dominadoras (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 50)

Os princípios da perspectiva comparativa de análise de produções culturais, tais como a obra literária e suas adaptações a que nos dedicamos neste trabalho, se aproximam de princípios das perspectivas da História cultural e da Análise do discurso. Além de contemporâneas, todas essas perspectivas teóricas e de análise assumem como ponto em comum a importância do reconhecimento da diferença como diferença, e não como desvio

ou erro. Elas também afirmam em uníssono a importância da aproximação, do reconhecimento e da descrição acurada dos objetos culturais como produções de um tempo e espaço, cujas ideias, concepções, maneiras de ser, agir e avaliar se impõem a essas produções e se dão a ver nessas produções.

Essas perspectivas teóricas e analíticas nos ensinam, cada uma a seu modo, a compreender os mecanismos empregados em outros tempos e culturas para a validação de certas produções em detrimento de outras tantas, e a enxergar na imposição desses critérios a disputa no estabelecimento dos bens simbólicos que serão considerados legítimos e que atuarão como baliza para desqualificar outros tantos. Essas perspectivas também nos convidam a compreender as razões históricas, culturais, sociais e técnicas que nortearam as escolhas, seleções e hierarquias estabelecidas entre diferentes produções culturais do passado, muitas delas com ecos ainda hoje.

Essas hierarquias que nos chegam hoje, em sua grande maioria de forma naturalizada, são no entanto o resultado de disputas simbólicas incessantes e da vitória de alguns que adquiriram o direito de estabelecer os parâmetros de triagem e de classificação das produções, alguns desses parâmetros e classificações mais comprometidos com a garantia do direito ao acesso àquelas produções que primam pela fruição estética que emancipa, como bem incompreensível da humanidade, nas palavras de Antonio Candido (2011).

As adaptações, em especial aquelas que recentemente assumiram o formato há pouco bastante marginalizado no espaço institucional da literatura e da escola, a saber, o das Histórias em Quadrinhos, ou HQ's como a elas se referem seus leitores, enfrentaram, embora hoje enfrentem bem menos, resistências de diferentes envergaduras quanto a sua legitimidade, quanto a sua apropriação em espaços escolares, quanto ao reconhecimento de seu engenho criativo e de sua capacidade de mobilização da atenção de variados públicos, em especial do alunado jovem da atualidade. É um pouco a trajetória dessa aceitação e do modo como esse formato ganhou espaço e visibilidade fora e dentro dos muros escolares, e se tornou entre as adaptações um formato com grande apelo, que pretendemos descrever, em linhas gerais, no próximo capítulo.

Capítulo 2

Da novela às HQ's: Dom Quixote para jovens

Dê-me vossa grandeza as mãos, senhor D. Quixote de La Mancha, pois pelo hábito de São Pedro que visto, inda que não tenha outras ordens senão as quatro primeiras, que é vossa mercê um dos mais famosos cavaleiros andantes que já houve e ainda haverá em toda redondeza da terra. Bem haja Cide Hamete Benengeli, que a história de vossas grandezas deixou escritas, [...], para o universal entretenimento das gentes.

(Miguel de Cervantes Saavedra)

As adaptações de clássicos literários, embora não gozem do mesmo prestígio cultural das obras das quais derivam, têm progressivamente adquirido um lugar ao sol entre as produções culturais reconhecidas e respeitadas. Isso se deve não apenas graças a seu papel decisivo na divulgação e perpetuação do valor e do caráter universal dessas obras que lhes antecedem e que se tornaram, ao longo do tempo e de uma cultura a outra, verdadeiros patrimônios culturais da nossa humanidade. As adaptações também conquistaram seu reconhecimento e respeito graças ao aperfeiçoamento e excelência técnicos e à sua experimentação e potência estéticas constantemente colocados à prova e desafiados em seus limites pelas mãos de artistas criativos, por escritores, ilustradores e editores que acertaram na aposta.

Até recentemente o discurso de que a adaptação literária, sobretudo em formato HQ, representava uma versão “empobrecida” do texto original e com isso equivalia a um produto cultural menor, cuja aceitação se restringia a certas áreas pedagógicas, tem perdido sua proeminência.

Essa visão - equivocada – predominou no país na segunda metade do século passado, por mais que tivessem existido experiências com uso de histórias em quadrinhos em livros didáticos a partir da década de 1980. O início de uma mudança mais contundente veio com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), promulgada em 20 de dezembro de 1996. (VERGUEIRO & RAMOS, 2019, p. 10)

Assim, é a partir da promulgação da LDB e também da divulgação dos PCNs de Língua Portuguesa (Parâmetros Curriculares Nacionais) que produções culturais como os quadrinhos vão ganhando algum espaço no sistema de ensino brasileiro.

Os PNC de Língua Portuguesa direcionados ao ensino fundamental dividiram os gêneros em “adequados para o trabalho com a linguagem oral” e “adequados para o trabalho com a linguagem escrita”. Entre os últimos, estão incluídas as charges e as tiras. (VERGUEIRO & RAMOS, 2019, p. 11)

As charges e as tiras passam assim a ser contempladas pela legislação concernente ao ensino no país e indutora das mudanças em sala de aula, e isso por pelo menos quatro razões: 1) por se tratar de um tipo de texto de grande aceitação na sociedade, de circulação significativa, com um cenário de produção e distribuição constituído e relativamente maduro, em termos de técnica, de equipamentos, de profissionais etc; 2) por seu formato amigável e adaptável para o tempo das aulas, para o espaço do livro didático ou das provas de avaliação e seleção escolares; 3) por contemplar essas duas linguagens, a da oralidade e a da escrita, que permitem melhor compreender o funcionamento da língua e as formas de sua materialização e uso social; 4) por articular duas semioses, aquela do verbal, das palavras, e aquela da imagem, da representação iconográfica e plástica do mundo.

Dado o estatuto artístico adquirido por esse tipo de texto, o das charges e o das tiras, assim como o das HQ's, esses textos passam a gozar do reconhecimento institucional inscrito nos PCNs do Ensino Médio de 2008. Não sem razão, ainda segundo Vergueiro & Ramos (2019), várias obras em quadrinhos compuseram os editais do PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola³³) entre os anos de 2006 e 2009. Logo no primeiro ano da instauração do programa (2006), uma das adaptações que compuseram esse *corpus* selecionado pelo programa para sua indicação, aquisição e distribuição nas escolas foi justamente um dos títulos do conjunto de adaptações de nossa pesquisa, a

³³ Programa cujo objetivo é promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura junto a alunos e professores por meio da distribuição de acervos compostos de obras de literatura e por obras de pesquisa e de referência. Para mais informações, cf. Programa Nacional Biblioteca da Escola: *Apresentação*. 2013. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

saber, *Dom Quixote em quadrinhos* de Caco Galhardo. Esta HQ compôs a lista dos 10 títulos de quadrinhos então selecionados pelo PNBE, ao lado de *Asterix e Cleópatra*, de René Goscinny & Albert Uderzo; *A metamorfose*, adaptado por Peter Kuper; *Na prisão*, Kazuichi Hanawa; *Níquel Násea – Nem tudo que balança cai*, de Fernando Gonsales Devir; *O nome do fogo*, de Will Eisner Devir; *Pau pra toda obra*, Gilmar Devir; *Santô e os pais da aviação*, de Spacca e *Toda Mafalda*, de Quino.

A partir de então cresce o número de adaptações literárias em HQ destinadas a esse público jovem e propícia para o uso escolar. O mercado editorial, atento a essa abertura institucional e a esse filão comercial, rapidamente se adequa, de modo que as editoras que tradicionalmente editavam obras literárias com destinação escolar, assim como aquelas que então se aventuram nesse terreno, passam a contar em seu acervo com títulos em HQ e competitivos, do ponto de vista das características necessárias para sua indicação, por esses programas do Governo Federal, como obras com potencial adoção em espaço escolar.

2.1. Enfim, HQs na escola!

As adaptações literárias encontram, hoje em dia, significativo lugar no acervo das bibliotecas das escolas. Entre elas, aquelas no formato HQ vêm progressivamente sendo incorporadas na rotina das aulas, como material didático, como obra para leitura e realização de atividades de escrita.

Um dos termômetros importantes para compreendermos a progressiva inclusão do gênero HQ no rol de materiais lidos ou disponibilizados no espaço escolar foi a sua inclusão no Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) instituído em 1997 pelo MEC (Ministério da Educação), responsável pela aquisição de obras para compor o acervo das bibliotecas das escolas. Desde 2006, como dissemos, o formato HQ passa a fazer parte do programa, ainda que não sem a necessidade de justificar essa decisão.

Por se tratar de um investimento público de monta, do ponto de vista financeiro, por ser este um formato muito recentemente e ainda paulatinamente escolarizado, por encontrar resistência de parte da sociedade, em especial de professores que viam na entrada desse e de outros gêneros no universo escolar a ocupação de espaços antes dedicados à leitura de outros gêneros, daqueles tradicionalmente consagrados e presentes

nos currículos e aulas, como o de romances e contos de autores e obras do cânone escolar, a inserção das HQs exigia maiores explicações e justificativas, como vemos no excerto abaixo publicado no site do MEC, relativo ao PNBE:

Por que livros em quadrinhos foram incluídos no Programa Nacional Biblioteca da Escola?

A leitura de obras em quadrinhos demanda um processo bastante complexo por parte do leitor: texto, imagens, balões, ordem das tiras, onomatopeias, que contribuem significativamente para a independência do leitor na interpretação dos textos lidos. Além disso, o universo dos quadrinhos faz parte das experiências cotidianas dos alunos. É uma linguagem reconhecida bem antes de a criança passar pelo processo de alfabetização.³⁴

A presença dessa justificativa indicia um certo dissenso que perdurava e talvez ainda perdure acerca da incorporação de HQs como objeto de leitura no âmbito escolar. Segundo Vergueiro & Ramos (2019):

A última virada do século marcou não apenas uma mudança cronológica. Sob vários aspectos, representou também o coroamento de uma nova fase para as histórias em quadrinhos no Brasil, que já se encontravam em processo de reavaliação. [...]. Houve um tempo, não tão distante assim, em que levar revistas em quadrinhos para a sala de aula era motivo de repreensão por parte dos professores. Tais publicações eram interpretadas como leitura de lazer e, por isso, superficiais e com conteúdo aquém do esperado para a realidade do aluno. Dois dos argumentos muito usados é que geravam “preguiça mental” nos estudantes e afastavam os alunos da chamada “boa leitura”. Na realidade, tratava-se de discursos ociosos, sem embasamento científico, reproduzidos de forma crítica para contornar um desconhecimento sobre a área. (VERGUEIRO & RAMOS, 2019, p. 9)

Este tipo de discurso de que a leitura das HQs produzia “preguiça mental”, ainda segundo os autores, “predominou no país na segunda metade do século passado, por mais que tivessem existido experiências com uso de histórias em quadrinhos em livros didáticos a partir da década de 1980” (2019, p. 10). Assim, o início de uma mudança de perspectiva em relação ao gênero e formato começa a ocorrer com a promulgação da Lei

³⁴ Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/32134>. Acesso em: 06 Jan 2021.

de Diretrizes e Bases da Educação em dezembro 1996 e vai progressivamente sendo incorporado por professores em suas aulas e como texto-base em provas de seleção, inclusive para ingresso no ensino superior.

Esses discursos de que a leitura de HQs pelos jovens produzia “preguiça” e poderia até estimular a delinquência, embora observável em outros países, encontra solo fértil no Brasil, cuja história de depreciação dos leitores, em especial dos leitores jovens, é relativamente antiga e bem conhecida. Tal como constatado por Márcia Abreu (2001), a construção de nossa identidade nacional como leitores é uma verdadeira sequência de desqualificações e lamentos, seja na forma como fomos representados em textos e pinturas oitocentistas de viajantes europeus, seja na forma como nos espelhamos nessas avaliações externas e adotamos uma postura autodepreciativa que ainda se atualiza sob diversas formas nos dias de hoje, daí ser “preciso examinar com cuidado os discursos que alardeiam o fracasso da cultura letrada no Brasil, examinando o lugar de onde eles partem e seus pressupostos” (ABREU, 2001, p. 142).

Nessas representações eurocêntricas se ouve e se vê uma espécie de denúncia das precárias condições da vida intelectual exercida nos trópicos, aqui no Brasil, com poucos livros, em espaços e com mobiliário inadequados, enquanto no mesmo período os intelectuais europeus eram representados de forma bastante idealizada, em cenários que ostentavam uma abundância de livros em um ambiente com móveis luxuosos nos quais se realizava a leitura e outras práticas letradas.

Nessas representações, os gêneros lidos e os formatos dos livros sinalizavam para a diferença entre os gostos distintos lá e cá do oceano. Os ‘poucos’ leitores brasileiros, mesmo os mais intelectualizados, eram aí representados como leitores de gêneros de pouco prestígio em livros tidos como baratos, com formatos pequenos e populares. Essas representações vinham prenhes de julgamentos, desses julgamentos externos que, no entanto, foram rapidamente assimilados por nós. A incorporação desses julgamentos externos se fez sentir decisivamente entre nós e perdura ainda hoje, dessa vez em escala nacional, reproduzindo agora uma hierarquia cultural interna, tal como também demonstra Abreu (2001).

Faz parte desses episódios característicos da história da leitura no Brasil o processo em certa medida tardio de aceitação e de expansão da adoção das adaptações em formato HQ de clássicos literários no Brasil. Essa aceitação veio à reboque da aceitação

e da expansão desse gênero e formato no exterior, de seu sucesso internacional dentro e fora dos muros das escolas.

Uma vez acolhida no ambiente escolar, em particular nas aulas de língua portuguesa, e em especial por se tratar de adaptações de clássicos literários, a HQ contribui com o intento de partilha do repertório cultural canônico, antigo e legitimado, de obras literárias do passado, consideradas ainda hoje essenciais, como experiência estética humanizadora e como forma de interlocução com o vivido pelas gerações anteriores representadas pelas lentes e plumas dos autores, editores e críticos que deram origem a esses clássicos.

Graças à acessibilidade e familiaridade da linguagem mobilizada na produção dessas adaptações, especialmente nas adaptações em formato HQ, graças ainda à exploração da ludicidade e da dinamicidade obtida com a articulação das linguagens verbal e imagética exploradas na construção desses textos, se pode mais facilmente promover esse encontro dos leitores do presente com as narrativas que tanto fascinaram outros leitores no passado, como forma de atrair e manter a atenção e o interesse desse público jovem, em fase escolar, por essas narrativas com potencial de transportar para outros tempos e culturas, de deleitar e de provocar, de não deixar indiferente o mais entediado dos alunos frente às curiosas e divertidas aventuras da novela de Cervantes.

Não sendo de antemão razão para abrir mão da experiência de leitura do texto original e desde que não se desvirtue, em soluções rápidas e não engajadas com a garantia da experiência estética significativa, a leitura de adaptações em HQ conduzida em sala de aula ou incentivada por professores para fins de entretenimento fora da escola merece o relativo protagonismo que tem exercido nas atividades e projetos de promoção e incentivo à leitura por aí afora.

Dada sua incorporação escolar em nada negligenciável dos últimos tempos, o que temos visto a partir dos lançamentos de novas adaptações em HQ's é que nenhum clássico parece escapar dessa forma de apropriação cultural para fins escolares e de primeiro contato com as narrativas que encantaram nossos antepassados. O *Engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* não seria exceção e não é.

2.2. Por que adaptar esse clássico... ainda mais em quadrinhos?

A novela publicada há mais de 400 anos perdura pela potência estética de sua narrativa, pela engenhosidade de seu autor, pelo encantamento e tragicidade do destino de sua personagem principal, mas também pela generosidade criativa de tradutores, de adaptadores e de ilustradores que durante todos esses anos não nos deixaram esquecer desse texto, de suas personagens e de suas alegrias e desventuras.

Em todos os tempos e em todo o Ocidente, as aventuras do cavaleiro foram adaptadas nos mais diversos formatos, com as mais diferentes estratégias e para os mais distintos públicos. Os públicos infantil e juvenil, especialmente no século XXI, talvez tenham sido os mais atendidos em variedade de adaptações dessa obra que tantos reconhecem como inaugural da modernidade literária no Ocidente. Sendo direcionada a esses públicos, muitos artistas da palavra e dos traços exercitaram uma singeleza e criatividade, assim como uma liberdade contestadora em suas adaptações do Quixote, qualidades estas que simbolizam aquelas que em geral se outorga idealmente a essas duas temporalidades da vida, a infância e a juventude. Isso explicaria o grande apelo que essa novela tem junto aos adaptadores e aos públicos infantil e juvenil.

A escritora Ana Maria Machado, em seu famoso livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, depois de fazer um resumo bastante interessante da obra de Cervantes, aponta duas razões entre tantas outras para a sua leitura:

Por tudo isso, entre tantas outras coisas maravilhosas deixadas para nós todos como herança por essa obra-prima de Cervantes, sempre celebrada por suas qualidades filosóficas e humanísticas, talvez possamos destacar esses dois aspectos fundamentais: a celebração da lenta construção de uma amizade verdadeira entre pessoas muito diferentes e a permanente interrogação entre os limites do sonho e da realidade. (MACHADO, 2002, p. 54)

A especialista em literatura infantil e juvenil, Teresa Colomer (2017), ao tratar dos livros clássicos como ‘herança’, formula uma pergunta semelhante a que se fez Ana Maria Machado, *Por que ler obras da tradição literária?*. A essa pergunta ela apresenta três respostas. A primeira delas é porque essas obras tradicionais seriam o meio para o estabelecimento e fortalecimento de um *enlace social*:

Trata-se da capacidade do discurso literário para favorecer a coesão social e oferecer um sentido de pertencimento coletivo, um enlace que

tece sociedades. Por meio da literatura as crianças passam a compartilhar referências linguísticas, artísticas, culturais com as gerações anteriores que as inserem em sua cultura. (COLOMER, 2017, p. 128)

Em uma sociedade cada vez mais individualista valorizar o sentimento de pertencimento e partilha e despertar isso no leitor infantil e juvenil através da literatura é algo que ela considera importante e fundamental culturalmente. Essas obras, conforme a segunda resposta apresentada pela autora, são também *um instrumento para busca de sentido*.

Uma segunda razão para prestar atenção à tradição refere-se ao *enlace entre as obras*. Trata-se de sua capacidade para revelar a reflexão artística da humanidade sobre si mesma. Um instrumento para entender o mundo, algo que vai unido à busca de sentido e se opõe à tendência atual para a simples conexão e justaposição. (COLOMER, 2017, p.129)

A terceira resposta da especialista à pergunta que ela mesma formulou apresenta essas obras como um objeto histórico e cultural que, como tal, é prenhe de indícios da cultura da qual deriva, do povo que ela representa, da memória que ela convoca e da história da qual resulta. Grandes obras são importantes fontes para o trabalho do historiador. Embora comprometida com a ficção, a narrativa literária registra objetos e práticas que cabem à história avaliar, filtrar e reconhecer em seu potencial de fornecer pistas do passado, talvez não como ele foi efetivamente vivido mas tal como pode ter sido nas projeções daquele que o registrou. Conforme Roger Chartier (2000):

A relação entre literatura e história pode ser entendida de duas maneiras. A primeira enfatiza o requisito de uma aproximação plenamente histórica dos textos. Para semelhante perspectiva é necessário compreender que nossa relação contemporânea com as obras e os gêneros não pode ser considerada nem como invariante nem como universal. [...] Trata-se, portanto, de identificar histórica e morfologicamente as diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim, de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido. Trata-se também de considerar o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação

estética e as condições de sua possível compreensão. (CHARTIER, 2000, p. 197)

Diante das adaptações desse clássico do passado não podemos, conforme afirma o historiador, ignorar as operações tanto de reconstrução dessa obra do passado como a presença, na própria materialidade de cada adaptação, dos indícios de nosso presente, do registro das práticas que nos são contemporâneas e que nos representam nos objetos que delas derivam.

O unânime reconhecimento da condição de clássico universal de *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, lá e cá do oceano, tantos séculos depois de seu surgimento resulta de uma série de características do próprio texto, mas também das diferentes formas de sua institucionalização e mediação ao longo do tempo, das também marcantes e decisivas formas de sua rememoração, fundamentais para fazer de um texto um clássico da literatura e para garantir a esse clássico sua vitalidade e permanência em nosso imaginário. É unânime a afirmação da proficuidade desse clássico:

Não somente deixou suas marcas em inúmeras reescrituras (romances, poemas, obras dramáticas), mas também foi motivo de muitas criações em diferentes linguagens artísticas. Se não deixou em paz os artistas, também não desamparou os críticos, que se empenharam ao longo do tempo em perscrutar seus sentidos, seu modo de contar, seu sistema de composição, suas referências literárias, suas relações intertextuais e outras coisas mais. Apesar de já ter sido muito estudado, resta ainda a noção de que há muito por dizer. (VIEIRA, 2012, p. 187)

Muitos já elencaram os motivos segundo os quais é importante dar a conhecer aos leitores do presente os clássicos do passado, especialmente às crianças e aos jovens. Para isso, muitos aderiram a formas alternativas a partir das quais incitar, conduzir, fomentar esse interesse e saber literário contido em certas obras especiais. Ítalo Calvino, com seu ensaio *Por que ler os clássicos?*, apresenta um rol amplo de razões, cuidadosamente justificadas.

Uma dessas razões nos diz que *Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer* (CALVINO, 1993, p. 11). Considerando que as adaptações literárias funcionam como uma espécie de *comentário*³⁵ dos clássicos, que

³⁵ Conforme definido por Michel Foucault (1999).

elas alimentam o rol do que se disse sobre um texto, um autor, uma personagem, não se pode negar sua participação decisiva no processo de constituição de uma obra em um clássico. A adaptação é um meio de rememorar uma obra e um autor, é uma forma de dizer continuamente algo sobre um mesmo texto, de fomentar novos retornos à narrativa, de incitar novas perguntas a quem se predispõe estudar o clássico.

A duração histórica de um clássico, portanto, se liga a essa pregnância que ele produz e que tanto incita ao comentário, à produção de obras sobre a obra, ao retorno frequente a essa fonte em relação à qual é preciso continuar falando, homenageando, reescrevendo, interpretando. As apropriações de um clássico, desses que ao durar vão com isso aumentando sua distância temporal dos novos leitores, exigem operações de adaptação, de diferentes níveis e graus de interferência, que possam garantir assim sua sobrevivência, sua inteligibilidade, sua acessibilidade e sua importância. Desde as diferentes traduções para outras línguas, passando pela variação de edições com suas fontes, formatos e inclusão de imagens, até as suas versões reduzidas, suas transposições para outras linguagens, e as interpretações críticas que todas essas mutações ensejam, tudo isso produz o renome e garante duração e consagração dessas obras a que se chama 'clássicos'.

Outra resposta dada por Calvino à pergunta por ele mesmo formulada, de *Por que ler os clássicos?*, é aquela que afirma que:

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). (CALVINO, 1993, p. 11)

A adaptação, por sua própria existência, indicia esse interesse sempre renovado que alguns textos clássicos trazem em potência em sua escrita, e que por essa razão são revisitados, comentados, transformados e indicados para novos leitores. Uma adaptação é a prova incontestável desse interesse sempre renovado por certas obras.

A adaptação literária que se destina ao público infantil ou juvenil resulta desse interesse e traz consigo também os indícios da intenção e dos esforços daqueles que, imbuídos do desejo de compartilhar aquilo que creem ser instrumentos importantes para a construção da identidade desses sujeitos em formação, empreendem nessas produções

culturais derivadas de um texto clássico as marcas de sua leitura como também as projeções daquelas que ensejam que os novos leitores realizem. As adaptações, especialmente as infantis e juvenis, contêm em sua forma as leituras prévias que orientaram o projeto editorial quando de sua formulação, assim como contém o registro das técnicas e tecnologias de um tempo, as tendências estéticas e os gostos compartilhados por uma dada sociedade, e mais especificamente, por uma dada comunidade leitora. Elas são, portanto, prenes das leituras que as precederam e se somam a todas as leituras que um clássico carrega consigo, em seu destino através dos tempos e das culturas.

Por fim, Calvino também afirma que *é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível*. Esse rumor pode assumir diferentes formas. Dom Quixote também cumpre esse requisito que atesta sua condição de clássico. Quem hoje não ouviu falar de Quixote, por mais alusiva que seja a referência a suas aventuras, por mais acessória e esdrúxula que ela possa parecer. Em seu artigo “Literatura sem texto”, Márcia Abreu (2019) nos apresenta a todo um arsenal de coisas que contribuem para a existência como ‘rumor’ de textos que duram para além de sua existência enquanto texto, enquanto narrativa. Essas formas de existência alternativa garantem a presença social da literatura e consolidam a permanência dos clássicos. Fazem parte desse arsenal objetos de decoração, de entretenimento, de uso pessoal, enfim, mercadorias de diferentes ordens de pinturas a candelabros, de leques a baralhos ou carteiras de cigarro, assim como as próprias adaptações em livro ou filme. São indícios dessa presença social da literatura também os nomes de pessoas, de ruas, de animais que derivam dos nomes das personagens desses clássicos. A aura do clássico também é devedora de seu renome na circulação mais trivial daquilo que se conhece, se sabe e se diz de um texto, de um autor, de uma personagem.

Ainda que por meras frases feitas e de efeito ou por fragmentos de enredos tantas vezes representados em pinturas, desenhos ou filmes, conhecemos algo da coragem ensandecida deste cavaleiro da triste figura que, inspirado em leituras, inventou e viveu as suas próprias aventuras.

Um dos meios de encontro com essa obra escrita há mais de 400 anos é, sem dúvida, o das adaptações dessa narrativa, nos mais diferentes formatos: de filmes a desenhos animados, de livros impressos aos digitais. Graças às adaptações, muitas crianças e jovens de hoje já viram ou ouviram falar de Quixote e muitas delas folhearam

ou folhearão adaptações das aventuras dessa figura emblemática da obra de Cervantes. Algumas delas lerão adaptações de adaptações³⁶.

A permanência dessa obra no imaginário de tantos mundo afora é alimentada por esse singular interesse que a coragem desvairada de quem se dispõe a viver suas fantasias em um mundo em processo de desencantamento pode despertar, e que de fato desperta especialmente entre aqueles que ainda não desistiram do direito à fantasia, ao sonho, tão necessários para a vitalidade e a humanidade exigida em nossa vida do dia a dia.

Não sem razão, a novela *Dom Quixote* é razão e fonte de muito ‘rumor’, entre eles aqueles advindos das adaptações sucessivas, constantes e variadas, em formatos os mais diversos. Ela é cantada em cordéis e narrada em quadrinhos. A distância geográfica e temporal não foram páreo frente ao vigor dessa narrativa.

2.3. *Dom Quixote* em HQ, aqui entre nós, mas lá também!

Dentre a pluralidade de adaptações consagradas ao clássico de Cervantes, duas representam bem os desafios, as possibilidades e as ousadias de adaptação dessa obra atemporal ao assumirem este formato editorial contemporâneo: o da adaptação em HQ, não apenas como uma ousadia que seria própria de estrangeiros, do lado de cá do Atlântico, desgarrados de qualquer vínculo de afeto nacionalista, mas também como homenagem de conterrâneos, nascidos na própria terra de Cervantes.

São essas duas adaptações em HQ de que trataremos nas próximas páginas. Uma delas, publicada em português, em dois volumes, pela Editora Peirópolis, intitulada *Dom Quixote em quadrinhos*, adaptada por Caco Galhardo, cartunista, roteirista e dramaturgo, e destinada ao público leitor juvenil brasileiro. A outra adaptação foi publicada em castelhano, em um único volume, intitulada *Lanza en astillero: el caballero Don Quijote y otras sus tristes figuras*, organizada por Jesús Cuadrado, cineasta espanhol e reconhecido crítico e especialista em HQ's, premiado pela *Asociación Madrileña de Críticos de Arte* pela publicação, em 1997, ampliada em nova edição em 2000, da obra de referência *El Diccionario de uso de la Historieta española. 1873-1996*, considerada a melhor obra do ano no *ExpoCartoon*, em Roma, por suas contribuições teóricas ao campo.

³⁶ Uma das adaptações de *Dom Quixote*, no Brasil, se tornou ela própria um clássico e ela própria uma fonte para outras adaptações literárias, de inspiração, de modelo e de autorização. Trata-se da adaptação de Monteiro Lobato, intitulada “*Dom Quixote das crianças*”, publicada em 1936.

As duas adaptações conquistaram prêmios e pronto reconhecimento. No caso dos dois volumes da adaptação brasileira, o primeiro recebeu o selo de obra “altamente recomendável”, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), já no ano de seu lançamento, em 2005, e o segundo volume conquistou o posto de finalista do Prêmio Jabuti na categoria Ilustração, no ano seguinte a seu lançamento, em 2014. No caso da adaptação espanhola, pelo caráter vanguardista e ousado de seu projeto coletivo, do qual participaram 25 ilustradores espanhóis e estrangeiros³⁷ reconhecidos no campo, além da publicação do livro por encomenda da *Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha*, o projeto rodou o país com exposições dedicadas aos originais dos artistas que participaram da produção desta adaptação.

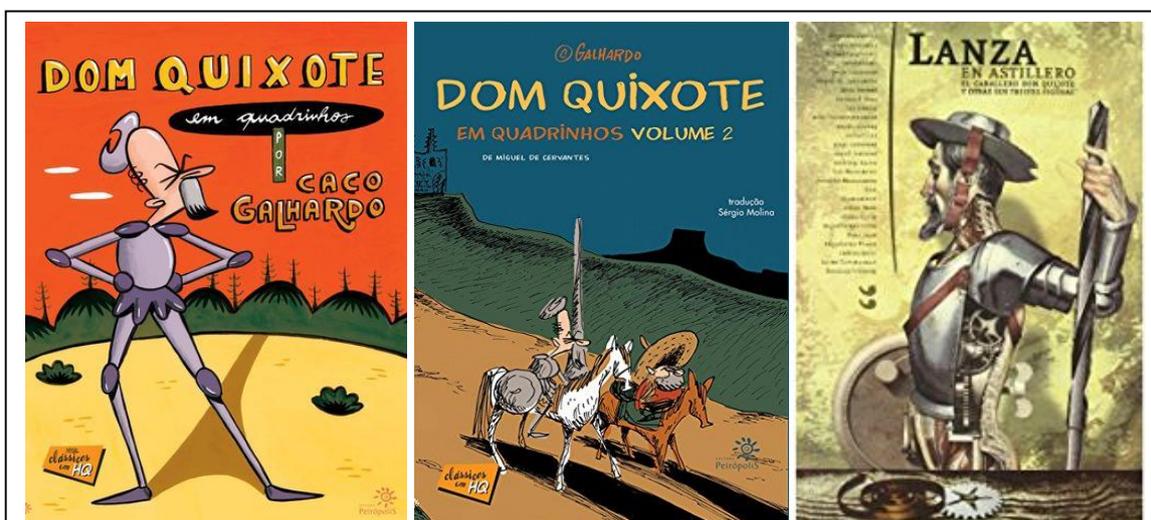


Figura 2 - Capas das três adaptações.

Fontes: *Dom Quixote em quadrinhos*, de Caco Galharpo (volume 1 e 2), 2005 e 2013 e; *Lanza en astillero: El Caballero Don Quijote Y Otras Sus Tristes Figuras*, organizado por Jesús Cuadrado, 2005.

Essas adaptações em HQ resultam de projetos editoriais bastante distintos, ambos marcados por uma boa dose de ousadia e muita criatividade. Tanto o artista brasileiro quanto os artistas espanhóis e de outras nacionalidades responsáveis pela adaptação da

37 Os ilustradores são: Filipe Abranches, Pablo Auladell, Miguel Calatayud, Marta Cano, Denis Deprez, Lorenzo F. Díaz, Luis Durán, Anke Feuchtenberger, Antoni Garcés, Esther Gili, Jorge González, Raquel Jiménez, Andrés G. Leiva, Luis Machado, Francisco Marchante, Max, Micharmut, Carlos Nine, Álvaro Ortiz, Miguel Àngel Ortiz, Pere Joan, Miguelanxo Prado, Stefano Ricci, Karim Taylhardat e Fernando Vicente. Muitos deles de diferentes nacionalidades: Espanha, Argentina, Itália, Alemanha, Portugal e Bélgica.

obra neste formato tiveram no horizonte um certo perfil leitor, sem dúvida alguma jovem, mas não exclusivamente.

Ambos os adaptadores, o brasileiro como cartunista, o espanhol como crítico de HQ, em suas outras produções dialogam com mais frequência com o público adulto. A adaptação brasileira, desde sua concepção, dirigiu-se ao público juvenil, e não sem razão foi premiada pela FNLIJ e encontrou ampla acolhida no espaço escolar. Já a adaptação espanhola não necessária e exclusivamente estava direcionada ao público jovem, nem previa prioritariamente sua apropriação em espaço escolar. Ainda assim, se viu envolvida de forma oportunista em uma polêmica moralista por conter, segundo esses críticos, em um de seus capítulos, aquele adaptado pelo ilustrador argentino Carlos Nine, ganhador do *Prêmio Konex de Platino* de melhor ilustrador da década, na Argentina, uma série de ilustrações consideradas eróticas e impróprias para crianças. O que esses críticos não consideraram é que a obra não se destinava a este público e que a acusação de conteúdo erótico advinha em grande medida de sua incompreensão do contexto do episódio ilustrado resultante da não leitura tanto da obra original quanto da própria obra adaptada³⁸.

A versão em HQ brasileira, adaptada por Caco Galhardo, compõe-se de dois volumes. O primeiro foi lançado em 2005, como parte das homenagens e comemorações relativas ao IV Centenário do surgimento da primeira edição de Dom Quixote. O segundo volume foi lançado em 2013, em função do enorme sucesso editorial do primeiro que, em 2012, já havia atingido a marca impressionante no cenário editorial brasileiro de mais de 100.000 exemplares, de modo a dar continuidade, na versão HQ, às múltiplas aventuras adaptáveis da longa, detalhada e complexa narrativa cervantina.

A adaptação publicada na Espanha é também um resultado bastante peculiar. Trata-se de um trabalho coletivo coordenado pela batuta do reconhecido especialista espanhol em HQ. É uma organização que reúne, em um mesmo título e volume, o trabalho de adaptação da novela em HQ realizado por diferentes artistas, espanhóis e estrangeiros, conhecidos como exímios produtores do formato e que conceberam, com seus distintos e idiossincráticos traços, maneiras bastante inusitadas de dar a ver e a ler este clássico. Organizada por Jesús Cuadrado, *Lanza en astillero* foi lançada na Espanha, também em

³⁸ Sobre a polêmica, cf. O artigo publicado no jornal El País, intitulado “Don Quijote choca con los molinos del puritanismo”, na seção Revista de Verano, em edição de 19 de julho de 2009, disponível em: https://elpais.com/diario/2009/07/19/revistaverano/1247954408_850215.html.

2005, em comemoração ao IV Centenário do livro que nos apresentou pela primeira vez ao cavaleiro da triste figura.

Ambas exploram a reação de estranhamento possível entre seus leitores.

Na adaptação brasileira, em seus dois volumes, a aposta nessa reação advém da distância temporal dos estilos da linguagem verbal e da linguagem imagética que compõem o todo do texto. Enquanto, de um lado, a ilustração carrega consigo toda a modernidade do formato HQ, sua informalidade, a comicidade dos traços caricaturais do artista e a intensidade na escolha das cores, de outro, os fragmentos verbais contidos nos balões têm uma origem mais clássica, um tom mais contido e formal, marcado por escolhas lexicais rebuscadas, inusuais, e pela frequência das inversões sintáticas em desuso hoje em dia, e que dão esse ar arcaizante que compõe a imagem de um clássico do passado. Seja no volume 1, seja no volume 2, esse suposto desencontro temporal e de estilo das linguagens verbal e imagética na composição da narrativa em quadros constitui a idiossincrasia dessa produção que explora, à moda dos *mashups* literários, a mistura inusitada do antigo e do moderno, do clássico e do pop.

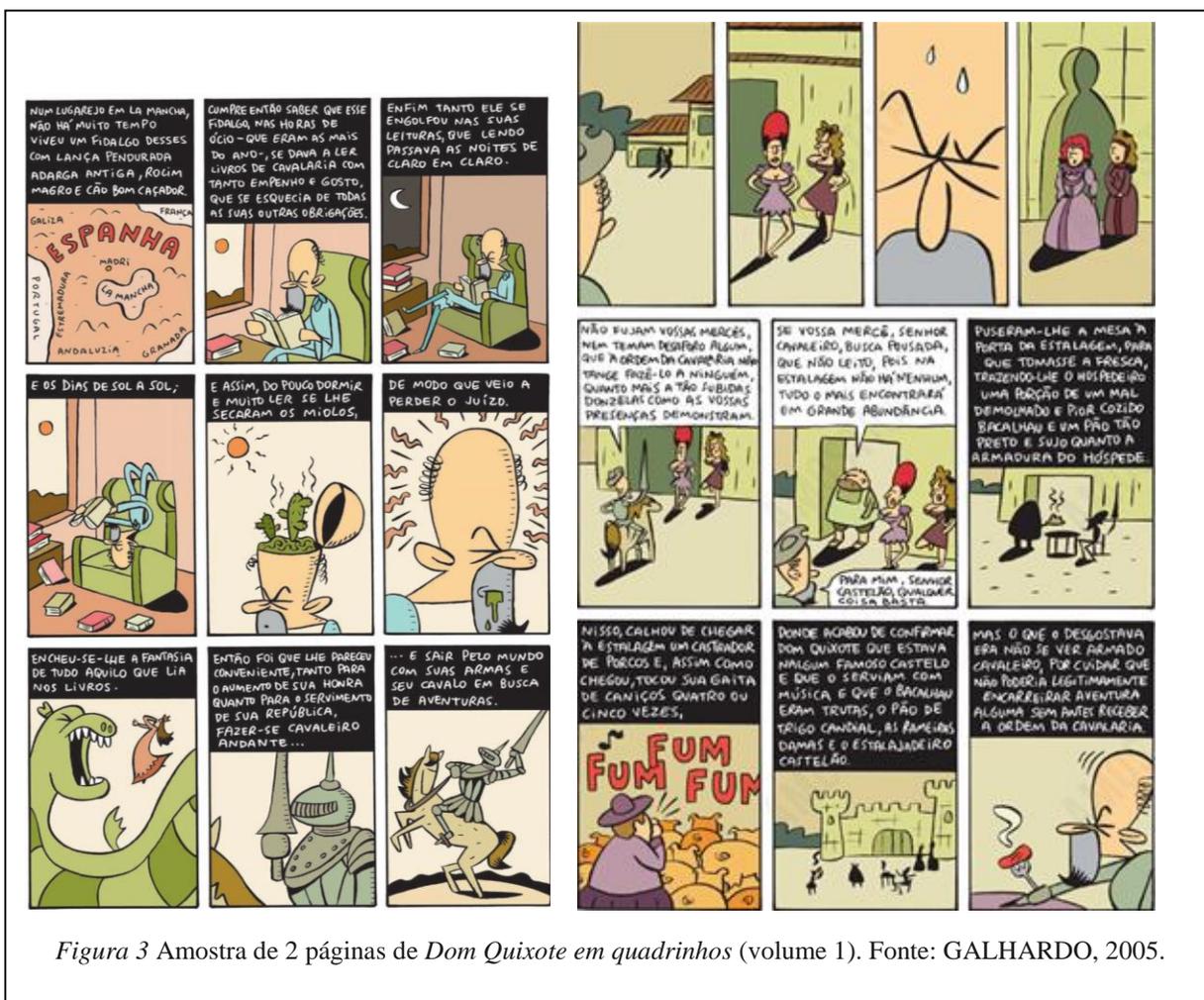
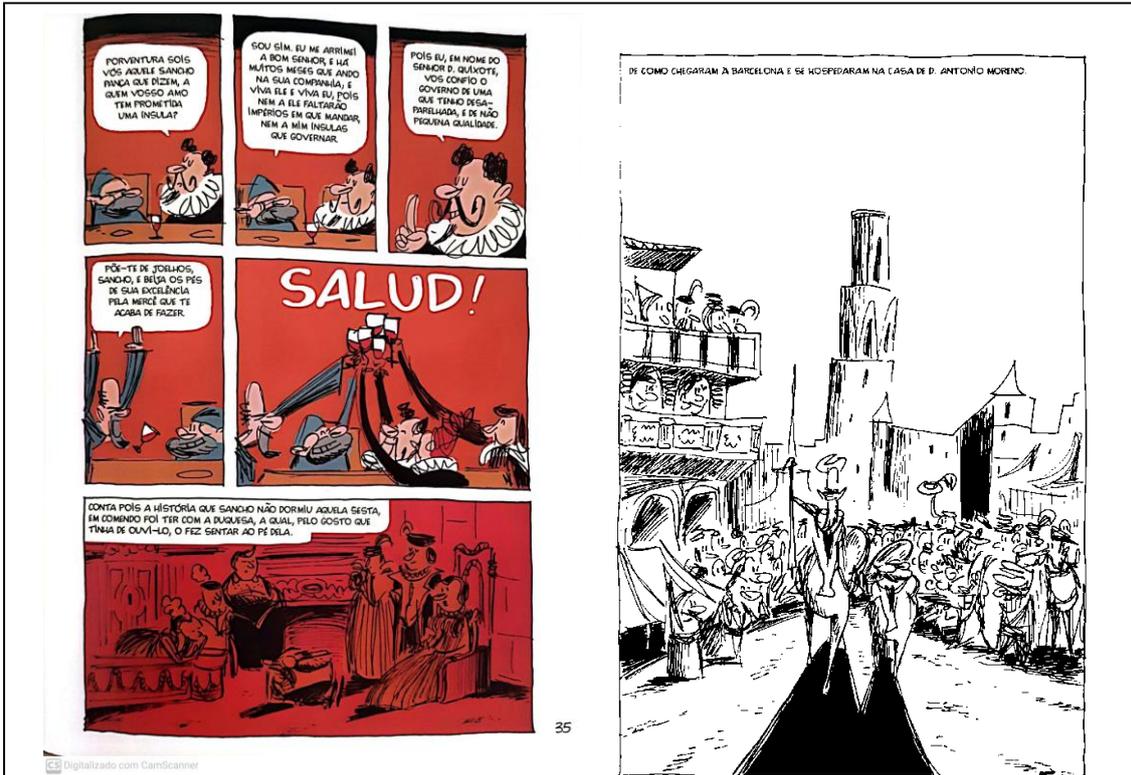


Figura 3 Amostra de 2 páginas de *Dom Quixote em quadrinhos* (volume 1). Fonte: GALHARDO, 2005.

Ainda que no segundo volume se adote em boa parte dos quadros traços e tons mais discretos, se comparados a estes do primeiro, em nome de uma mais reconhecível intertextualidade com as ilustrações clássicas de Gustave Doré, segundo o próprio adaptador, Caco Galhardo, o princípio do encontro inusitado entre o estilo verbal mais sóbrio, sério e clássico e o estilo das ilustrações mais vultoso, cômico e moderno se mantém. As ilustrações do segundo volume são mais variadas, quanto aos estilos, entre as coloridas e aquelas em preto e branco, por exemplo.



Digitizado com CamScanner



Figura 4 Amostra de 3 páginas de *Dom Quixote em quadrinhos* (volume 2) Fonte: GALHARDO, 2013.

Nos dois volumes, o texto verbal se vale da tradução consagrada de Sérgio Molina, da qual Galhardo afirmar ter se apropriado tal qual se encontra no original traduzido, embora assumo ter eventualmente feito algumas adequações.

Na adaptação espanhola, o efeito de estranhamento resulta da liberdade de recriação incentivada pelo organizador e exercida pelos ilustradores na apropriação das cenas da novela cervantina. Nenhum deles se comprometeu com a produção de representações fidedignas seja aos retratos construídos pela narrativa verbal, seja às ilustrações tradicionais que compuseram a história editorial desta novela, embora alguns tenham ainda se valido de representações de estilo realista.

As pluralidade de estilos, as diferenças plásticas e estéticas, as escolhas das cenas, os enquadramentos, a perspectiva, conjugados às decisões de ordem verbal na composição da narrativa produzem um todo inusitado, uma visão entre o espanto e a ludicidade em relação a essa obra conhecida de tantos, ainda que apenas de ouvir falar dela.

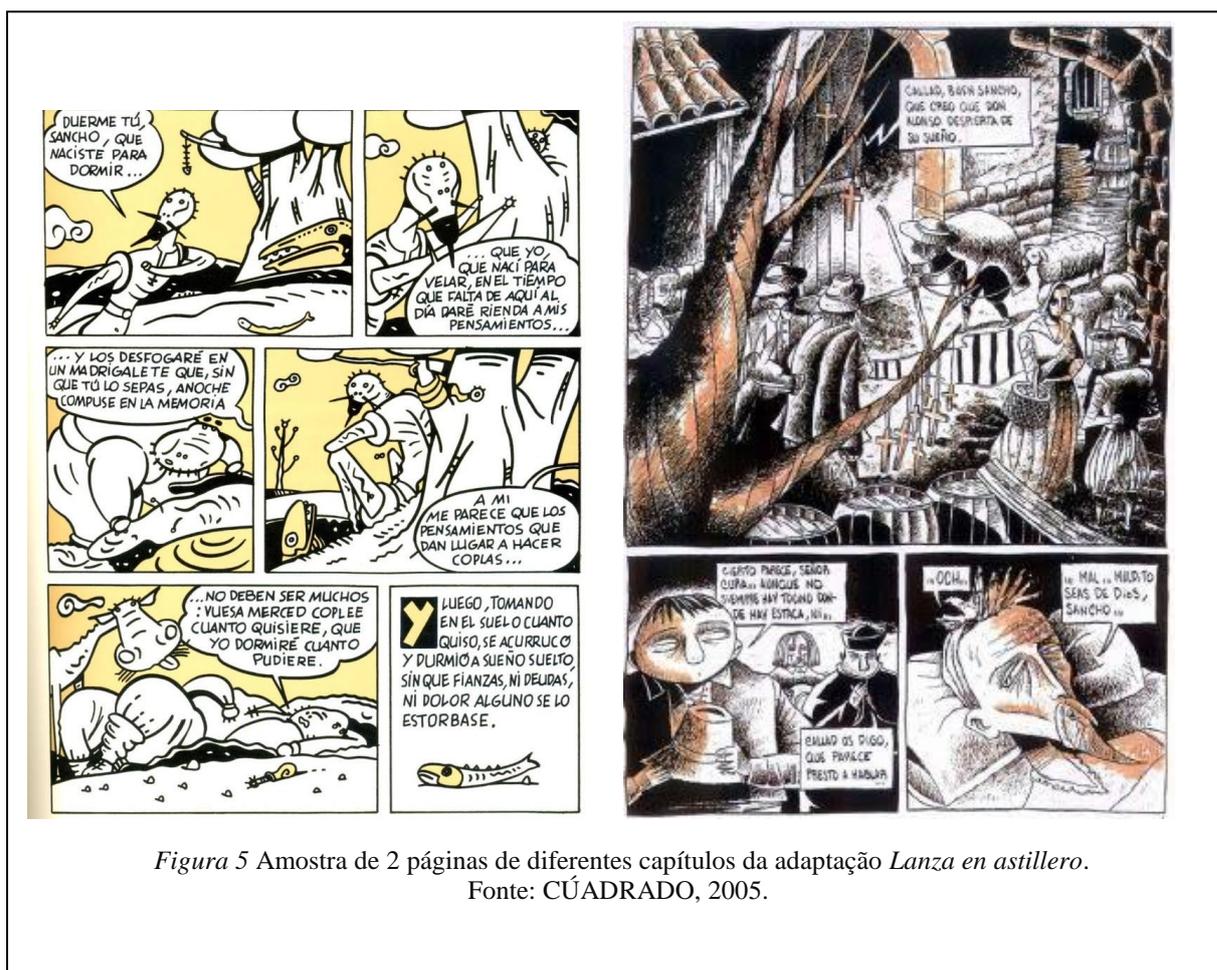


Figura 5 Amostra de 2 páginas de diferentes capítulos da adaptação *Lanza en astillero*.
Fonte: CÚADRADO, 2005.



Figura 6 Amostra de 2 páginas de diferentes capítulos da adaptação *Lanza en astillero*.
Fonte: CÚADRADO, 2005.

Do ponto de vista das escolhas estéticas e técnicas empregadas na produção das imagens da adaptação brasileira, em ambos volumes, e da adaptação espanhola, estamos diante de um estilo mais caricatural, jovem e brincalhão, e de outro mais reflexivo, poético e até dramático, ambos exigentes de olhar leitor atento às astúcias de suas linguagens e convidativos para a saga.

Quando comparadas entre si essas HQs se diferenciam primeiramente quanto à estrutura, sequenciamento e organização do enredo da obra por elas adaptada. Na adaptação brasileira (volume 1 e 2), de Caco Galhardo, o projeto editorial, mesmo selecionando os acontecimentos e trazendo do original partes da narrativa, tende a respeitar a ordem sequencial das aventuras de Quixote e Sancho, tal como encadeadas na obra original, ainda que de forma bastante condensada e não em sua totalidade.

No projeto editorial da adaptação espanhola, a estrutura dos capítulos não é mantida de forma sequencial, nem de capítulos diferentes. Tendo sido produzida coletivamente por 25 ilustradores, sob a organização de Jesús Cuadrado, e de forma autônoma, alguns adaptaram o mesmo capítulo da obra original, outros resultaram da parceria de dois ou mais ilustradores, responsáveis por um ou mais capítulos da

adaptação, e mesmo nestes casos não organizados de forma sequencial, tal como no original.

Os adaptadores e seus capítulos são apresentados em um sumário que contém as seguintes informações: o nome do adaptador e ilustrador, o título adaptado (referente a partes da novela, mas nomeados diferentemente da versão integral de Cervantes) e um resumo conciso do enredo do episódio correspondente da versão de Cervantes.

MARTA CANO:	29
Espejismos (sobre los episodios cuarenta y seis, cuarenta y siete y cuarenta y ocho de la parte primera: De la notable aventura de los cuadrilleros y la gran ferocidad de nuestro buen caballero don Quijote / Del extraño modo con que fue encantado don Quijote de la Mancha, con otros famosos sucesos / Donde prosigue el canónigo la materia de los libros de caballerías, con otras cosas dignas de su ingenio)	
DENIS DEPREZ:	35
De vejigas, turbas y farsantes (sobre el episodio undécimo de la parte segunda: De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de “Las Cortes de la Muerte”)	
LORENZO F. DÍAZ / ESTHER GILI:	41
De títeres, maeses y retablos (sobre el episodio veintiséis de la parte segunda: Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad hartas buenas)	

Figura 7 Amostra de uma página do sumário. Fonte: CÚADRADO, 2005.

Nas histórias em HQ geralmente o leitor não conta com sumários. Este é o caso da adaptação brasileira, de Galhardo, que dispensou o uso desse tipo de paratexto, próprio das narrativas descritas em capítulos de livros, mas não do formato HQ, mesmo sob a forma de um livro.

Na adaptação espanhola, este paratexto se faz necessário como uma espécie de mediação necessária para garantir a remissão precisa aos capítulos da obra original, ou seja, a fim de que se depreenda a qual episódio da versão integral de Cervantes se refere o capítulo adaptado. Nela, o modo como os capítulos foram apresentados permite ao leitor fazer uma leitura não linear da adaptação. Cada capítulo desta adaptação espanhola guarda, tal como na novela, uma autonomia relativa em relação aos demais, uma completude semântica que autorizaria o leitor a escolher ler, tanto nesta sequência proposta no sumário do livro, quanto aleatoriamente, por saltos e retornos, alguns ou todos os capítulos da versão adaptada.

Em ambas adaptações, a escolha e a ordem dos episódios retratados suspendem aquela da disposição das aventuras na novela, organizando nos limites dos quadros, nas potencialidades das duas linguagens, verbal e imagética, nas relações semânticas instauradas entre elas, esse encontro renovado e prenhe de surpresas com as aventuras do Quixote. Estamos diante, em relação às duas adaptações de linguagens, de gêneros e de uma narrativa conhecida, mas em arranjos técnicos e estéticos inusitados, inventivos, incitadores de curiosidade, de dúvida, em nome da potência questionadora, tragicômica e profundamente humanizadora deste clássico.

Além do destaque dado à autoria distinta dos diferentes adaptadores convidados a participar da organização espanhola, a obra se torna autêntica quando revisita sob diferentes olhares, perspectivas e traços as aventuras dessa narrativa, sem compromisso com a restituição da integralidade da obra mas em sintonia com a relativa autonomia de cada narrativa de cada capítulo da obra original, algumas das quais são amplamente conhecidas por quem leu e porque não pode ler a história contada por Cervantes depois de séculos no imaginário cultural do ocidente.

Essa ordem irregular e aleatória da disposição dos capítulos adaptados na obra espanhola resulta não apenas do projeto inicial do organizador da adaptação, Jesús Cuadrado, como do intuito de diferentes artistas prestarem homenagem, nas linguagens

mais alternativas, ousadas, radicais, criativas e autorais de produção de HQ's. Autônomos quanto às escolhas técnicas e estéticas, quanto aos capítulos que poderiam adaptar, aos 27 artistas, no entanto, foram estabelecidas as seguintes restrições por parte do organizador: quanto ao tamanho, produzir sua sequência com cinco páginas verticais, quanto às cores, empregar tintas bitonais, com tons de terra ou siena. Essa relativa homogeneidade de tons sóbrios contribui para o contraste com as ousadias na representação iconográfica experimentadas por cada artista.

Não havendo, nesta adaptação como um todo, o respeito à sequência dos capítulos do original, e sendo por vezes apresentadas ao leitor da adaptação duas ou mais versões adaptadas de uma mesma passagem da obra original, o objetivo do organizador não parece ser o de apresentar introdutoriamente o clássico cervantino para um público exclusivamente jovem e sem conhecimento prévio ou compartilhado culturalmente acerca das aventuras de Quixote.

Diferentemente da proposta editorial da adaptação brasileira, de se apresentar como uma obra por meio da qual os leitores jovens que ainda não leram *Dom Quixote* travariam um primeiro contato com a narrativa, essa adaptação espanhola parece pressupor justamente um público mais maduro e familiarizado com o clássico, com conhecimento prévio da obra e capaz de identificar, compreender e fruir das apostas estéticas arrojadas que traduzem o clássico, o que não necessariamente pode ser obtido por meio de sua leitura anterior e em sua totalidade, mas talvez resultante de uma série de outras práticas responsáveis por produzir essa familiaridade cultural com partes dessa narrativa.

Em seu artigo “Ler sem livros”, Roger Chartier (2019) afirma ter retirado esse título de uma obra do século XVII, publicada em castelhano, intitulada “Leer sin libro. Direcciones acertadas para el gobierno ético, económico y político” atribuída ao Capitão português Diogo Henriques de Vilhegas, que afirma que as imagens e as palavras significam “a coisa mesma e também o mesmo conceito”, o que parece ser a compreensão compartilhada desse período. A ideia dominante era a de que o oral (palavra viva), o icônico-visual (imagem) e o escrito (palavra de papel) cumpriam a mesma função expressiva, comunicativa e rememorativa, de modo equivalente. Essa equivalência fundamental está na base da ideia de “ler sem livros”, de ser leitor sem ter debruçado os olhos e percorrido as linhas do texto impresso.

Segundo essa perspectiva cultural, ao menos até o século XVIII, se podia ser “leitor” de uma obra sem que necessariamente se fizesse a leitura de sua versão escrita, total. Tal como afirma Chartier (2019), essa equivalência entre imagem, voz e escrita, como meios de narrar é total na obra de Cervantes. As narrativas chegavam aos olhos e ouvidos dos “leitores” também por meio das imagens que davam existência visual aos episódios quixotescos ou por meio das adaptações teatrais, em cujos palcos se encenavam as peripécias e desvarios das personagens da novela.

Um outro modo de conhecer uma narrativa, sem que para isso fosse necessário ler sua versão escrita, em linguagem verbal, era aquele da cultura de produção de objetos que exploravam como tema personagens e aspectos das narrativas de obras e autores populares, consagrados, e que faziam com que a obra assim chegasse a um público muito amplo, que a conhecia sem ler. Isso é o que afirma Abreu (2019) em sua análise da circulação social das produções literárias, no século XIX brasileiro, quando então o contato “com a literatura, prescindia da intermediação do texto escrito”. A presença social da literatura no dia a dia de pessoas, as mais variadas possíveis do ponto de vista social, cultural, se pode observar não necessariamente por seu acesso exclusivo via leitura de livros, mas também pela circulação ampla, boca a boca, inscrita em objetos e marcas de produtos e também nos nomes de pessoas e animais, o que demonstra, segundo a autora, o quanto o conhecimento sobre a produção literária clássica era mais vasto e variado, de acesso de modo algum limitado apenas aos alfabetizados.

A versão brasileira, em seus dois volumes, com seu projeto editorial parece não querer se arriscar no que diz respeito à ordem e à autonomia dos capítulos de sua sequência original. O pressuposto dessa decisão pode ser o de que o leitor brasileiro jovem tenha sido menos exposto do que o público espanhol a esse conhecimento prévio da obra clássica. A aposta do editor e do autor brasileiros na adaptação em HQ da narrativa cervantina, ousada na própria transposição para o gênero HQ, no entanto não ousa na alteração da ordem do enredo, ainda que os leitores possam ler primeiramente o volume 2 e depois o volume 1, ainda que possam folhear, à revelia da sequência apresentada pela adaptação. Sendo o perfil de leitor visado pela adaptação brasileira aquele de um leitor mais jovem, em fase escolar, familiarizado ou mais familiarizável com o formato HQ, com um olhar mais receptivo à linguagem descontraída e plástica dessa sintaxe visual que organiza os quadros um a um, numa sequência que embora linear, de um quadro a outro,

é de apreensão pluridimensional no interior de cada quadro, como é próprio do regime de leitura de imagens.

2.4. Ilustrando *Dom Quixote* em HQ's: diálogos e idiossincrasias

Sobretudo nas histórias em quadrinhos, a ilustração desempenha importante função na constituição de um projeto editorial. Os traços, a distribuição, a organização, as técnicas, o suporte e a homologia semântica visada entre o verbal e a imagem influenciam a interpretação e a fruição desse texto sincrético.

A presença de imagens nos livros infantis permite deslocar para elas diferentes elementos narrativos que, desta forma, podem continuar presentes na narrativa sem sobrecarregar o texto. Tradicionalmente, a ilustração e o texto moviam-se em dois planos paralelos. Um contava a história e o outro a “ilustrava”. Mas uma parte dos livros infantis atuais incorporou a imagem como um elemento construtor da história, de maneira que o texto e a ilustração complementem as informações. [...]. A ilustração tornou-se, assim, um dos recursos mais poderosos, tanto para simplificar a leitura como para proporcionar um andaime para narrativas mais complexas. (COLOMER, 2017, p. 45)

Caco Galhardo, responsável pela adaptação brasileira, cartunista e roteirista com experiência na produção de tiras para o jornal *Folha de São Paulo* e com nove livros publicados, experienciou, pela primeira vez a atividade de adaptador com a adaptação de *Dom Quixote* para o formato HQ. Com o segundo volume de *Dom Quixote em quadrinhos* (adaptação 13), Galhardo foi um dos finalistas do Prêmio Jabuti 2014, na categoria ilustração³⁹.

Neste projeto, o próprio adaptador explica sucintamente seu processo de criação nos posfácios dos 2 volumes:

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. [...]. Só o primeiro volume é um catatau 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. (GALHARDO, 2005, posfácio, p. 47)

39 Cf. <https://www.cacogalhardo.com/sobre>.

Sobre a adaptação, além da diferença do traço, que o leitor do primeiro volume vai notar, me debrucei especialmente nas gravuras geniais 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 gravuras de Doré, vá atrás dos livros dos Cervantes. Este clássico em quadrinhos não passa de um portal para todas essas obras incríveis. (GALHARDO, 2013, posfácio, n.p.)

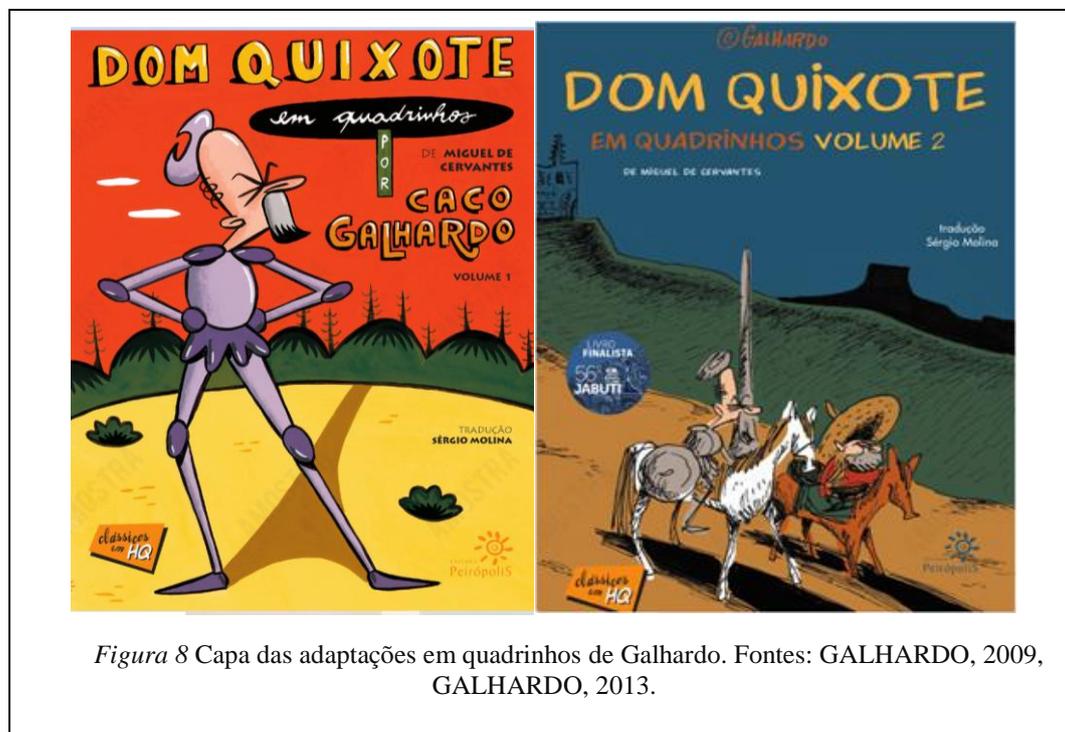
Conforme informado pelo próprio autor da adaptação, do volume 1 para o volume 2, ele empreendeu uma modificação no processo de criação, em especial naquele relativo às ilustrações, de modo a explorar uma memória imagética e demarcar de forma mais explícita esse diálogo com o clássico *Dom Quixote*, não apenas como narrativa como também como livro, como um livro de uma edição específica, que se consagrou se comparada com outras edições pela riqueza das ilustrações de um gênio artístico que deu rosto para o Quixote e demais personagens da novela, tal como o conhecemos hoje em dia.

Se o diálogo é evidente, no que diz respeito à narrativa enunciada verbalmente, com a reconhecida tradução de Sérgio Molina, o autor brasileiro da adaptação opta, no segundo volume, por também exercitar o diálogo com a narrativa imagética de edições consagradas do clássico. Ele não escolhe qualquer edição ilustrada do *Dom Quixote* para esse diálogo. Ele busca inspiração na versão do clássico ilustrada por Gustave Doré, um dos mais famosos ilustradores do século XIX, nascido em Estrasburgo, na França, que ao longo de sua carreira ilustrou mais de 200 livros. Entre suas produções mais famosas, Doré foi responsável pela série *Dom Quixote*, produzida em 1863, na qual ele faz uso de uma linguagem realista⁴⁰ na representação das cenas e personagens da obra:

Quanto ao personagem, é importante ressaltar que nenhum outro artista imprimiu sua marca em um personagem literário como Doré ao *Dom Quixote*. Embora separados por séculos, houve uma junção, no imaginário popular, da figura desenhada no século dezenove com a obra de Cervantes. (LINARDI, 2007, p. 358)

40 Cf. <https://purl.pt/920/1/ilustradores/ilustradores-dore.html#>

Logo nas capas, se comparados os dois volumes de Galhardo, é possível ver a diferença de traço, de estilo e de escolha das cores que confirmam o projeto estético anunciado pelo autor, no segundo volume de suas adaptações.



Na capa do primeiro volume, o artista recorre a cores quentes e vibrantes como o amarelo e o vermelho, em contraposição ao segundo volume, com as escalas de cores mais frias, como o azul e o verde, mais pastéis, e por isso mais próximas da sobriedade das pinturas em preto e branco de Doré.

Além disso, no primeiro *Dom Quixote em quadrinhos* as ilustrações são criações autênticas do próprio adaptador e de seu modo de representar o personagem Quixote. Já no segundo volume, essa representação dialoga, em uma espécie de releitura, com as ilustrações feitas por Gustave Doré baseadas na mesma obra. Neste volume, Galhardo opta por alternar e mesclar essas ilustrações que dialogam com Doré e aquelas de mesmo estilo adotado no primeiro volume.

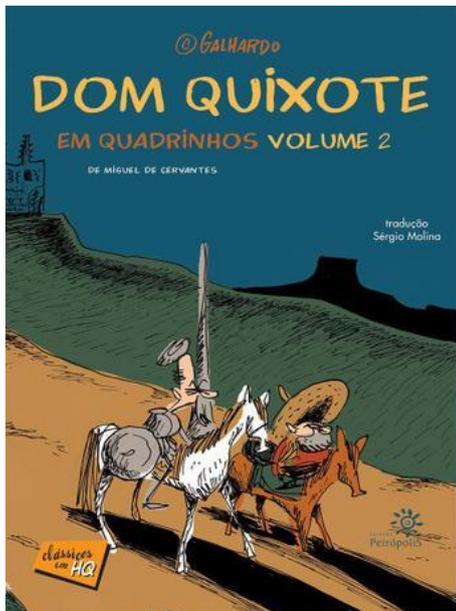


Figura 9 Comparações feitas da capa e do interior do livro entre as ilustrações de Galhardo e de Doré.
Fontes: Galhardo 2013; Cervantes Saavedra 2007.

Nesses quadros dispostos um ao lado do outro, estamos diante das ilustrações de Galhardo, do volume 2, de um lado, e de outro das ilustrações de Doré, nas quais se inspirou o primeiro. O primeiro, com o objetivo de estabelecer essa relação de intertextualidade evidente, seleciona as mesmas cenas ilustradas pelo francês. Organiza a disposição dos personagens representados de modo espelhado, em vários desses quadros. Reproduz as cenas ilustradas por Doré segundo a mesma lógica pictórica que este adota: são cenas realistas, plenas de detalhes quanto ao espaço, os objetos, às personagens, sua disposição física, seus gestos e ações. O realismo expresso na multiplicidade dos traços em detalhe de Doré cede espaço à caricatura, própria dos traços econômicos de Galhardo. A ausência de cores de Doré encontra as cores mais desmaiadas, se comparadas àquelas do volume 1, mas não menos próprias do formato HQ.

Estas escolhas editoriais (técnicas e artísticas) relativas à ilustração, de modo geral, e da ilustração da capa, em particular, nos dizem algo a respeito das representações do público leitor compartilhadas pelo adaptador e que se encontram inscritas nestes dois volumes em formato HQ e que são similares mesmo com as especificidades adotadas na ilustração de um volume a outro.

Na capa, do primeiro volume da adaptação brasileira, o uso de cores vibrantes, o traço típico dos cartuns, a ilustração de um Quixote, de forma exclusiva, em primeiro plano, ampliado, desprovido dos apetrechos que tradicionalmente tornam sua figura prontamente reconhecível (como a lança e o cavalo, assim como a companhia de Sancho Pança e seu burro), depende da designação da personagem presente no título da adaptação, no alto da capa, em letras grandes. Esses elementos indiciam um projeto editorial que já joga com os desencontros e com o estranhamento, logo, com a possível quebra de expectativas do leitor jovem, frente ao título deste clássico que apresenta de forma inequívoca essa personagem, e a imagem tão sem cerimônias dessa figura emblemática da cultura literária ocidental.

Na capa do segundo volume, a ilustração guarda uma identidade com a do primeiro volume, mas inclui uma densidade histórica, um apelo à tradição, uma vinculação com o clássico institucionalizado também por meio de suas escolhas de produção das ilustrações. Vemos os dois personagens, em suas armaduras e montarias, com seus corpos inequívocos, um cavaleiro magro, esquelético, montado em seu cavalo branco, com lança e escudo em punho, acompanhado de seu fiel escudeiro, rechonchudo e baixote, em seu burro, a caminho de suas desventuras.

O leitor previsto por essas adaptações é representado como quem tem certa familiaridade com a linguagem dos quadrinhos, como quem já dispõe de uma memória visual coletiva acomodada a essas formas e cores primárias empregadas em outras produções de mesmo formato, como quem simpatiza e compreende o traço mais caricatural, minimalista por vezes, mas em grande medida cômico que contribui para que personagens clássicas, como o Quixote, percam um pouco de sua aura formal, de sua distância histórica, e se tornem assim personagens mais acessíveis, engraçadas como as demais de outras HQ's. Esse leitor também pode, potencialmente, se interessar pela história de aventuras do cavaleiro da triste figura, a quem já conhece 'de orelha', e que sabe do prestígio dessa obra, razão que se soma e justifica o interesse pela leitura destas adaptações.

Seja pela indicação explícita do nome de Cervantes como autor do original e do nome de Molina como tradutor da edição brasileira mais consagrada, seja pela dupla referência a Doré, nas imagens e na explicitação desse diálogo, pelo próprio adaptador, na apresentação deste volume, o diálogo intertextual se evidencia. As ilustrações do adaptador aludem às ilustrações de Doré, tanto por este anúncio antecipado verbalmente na apresentação quanto pelos traços das ilustrações que constituem o texto e que remontam ao estilo do artista francês. O anúncio no paratexto dessa herança, desse modelo, dessa inspiração é também um convite à pesquisa e à comparação, é também um combustível para a curiosidade do leitor e um aceno para a importância da leitura do texto original e consagrado.

Em ambos os volumes da adaptação brasileira, editor e adaptador entendem serem fundamentais as referências aos nomes do autor da obra original quanto do tradutor brasileiro. Sua presença solidifica a legitimidade dessa produção. Ela se dirige ao interesse de dois públicos: ao dos jovens leitores, sem dúvida, graças ao formato, as imagens e suas cores, o traço caricatural adotado que, segundo Eisner (2010), contempla simultaneamente o exagero e a simplicidade em sua forma de representação pictórica, mas também e talvez principalmente ao interesse dos mediadores ou incentivadores da leitura desse clássico, professores, bibliotecários e pais, que se fiam, mais do que os primeiros, nesses índices de validação simbólica, relativos à autoria.

Não sem razão, Galhardo dirige-se aos jovens leitores, nessa apresentação, mas o faz não como um cartunista, mas antes como um adulto alinhado aos princípios de formação dos jovens leitores, segundo a ideia de que a versão adaptada em HQ deve ser

a porta de entrada capaz de levar à leitura do clássico original, como um aperitivo cultural. Daí o conselho de leitura, acompanhado da explicação da mudança em relação ao estilo e a escolha de traços e cores adotados neste segundo volume, como convite, na apresentação da obra, à curiosidade quanto às ilustrações de Gustave Doré e à leitura de outras edições não adaptadas do clássico:

Aliás, é o que recomendo, feroso leitor, vá atrás das gravuras de Doré, vá atrás dos livros dos Cervantes. Este clássico em quadrinhos não passa de um portal para todas essas obras incríveis. (GALHARDO, 2013, n.p.)

A adaptação espanhola, organizada por Jesús Cuadrado, se diferencia bastante em seu projeto editorial da brasileira. Logo na capa é possível identificar algumas diferenças significativas.

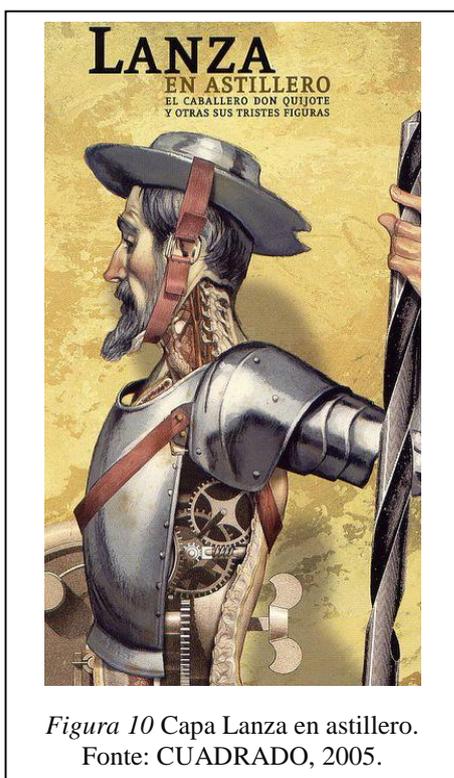


Figura 10 Capa Lanza en astillero.
Fonte: CUADRADO, 2005.

A ilustração do busto em perfil do Quixote, feita por Fernando Vicente⁴¹, é a única obra do ilustrador que compõe esta adaptação. Ela também fez parte de uma exposição individual, *Literatura Ilustrada*, realizada em 2007⁴² e que depois se tornou livro-catálogo pela editora *Sins Entido*⁴³. Esta exposição foi dedicada aos trabalhos dos últimos 7 anos do artista, que reuniram também suas contribuições ao jornal *El país*, as capas de livros de sua autoria, as diversas caricaturas de escritores e literatos que realizou, as ilustrações de artigos de revistas culturais, etc. Entre todos estes

41 Fernando Vicente publicou seus primeiros trabalhos na década de 1980 nas revistas *Madrid* e *La luna de Madrid*. Desde 1999 até o momento trabalha assiduamente no jornal *El País*. Ele ilustrou outros clássicos: *Drácula*, cujo livro ganhou um prêmio nacional como o livro melhor editado, Cf. <https://www.fernandovicente.es/fernando-vicente-perfil/>. E *Peter Pan*, de J. M. Barrie, editorial Alfaguara.

42 Cf: <https://www.fernandovicente.es/exposiciones/>; e <https://www.casadellibro.com/libro-literatura-ilustrada-libro-catalogo-de-exposicionseleccion-de-las-colaboraciones-de-fernando-vicente-en-el-suplemento-babelia-de-el-pais/9788488603937/1201523>. Acesso em: 01 de março de 2021.

43 Esta editora e também livraria (denominada *Espacio Sins Entido*) foi fundada em 1999, em Madri, e é especializada em Histórias em Quadrinhos. Cf: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/01/comic/1275404737.html>; e ainda: https://www.amazon.com.br/gp/product/8488603932/ref=x_gr_w_bb_sout?ie=UTF8&tag=x_gr_w_bb_br-20&linkCode=ur2&camp=1789&creative=9325. Acesso em: 01 de março de 2021.

trabalhos encontra-se também, nesta exposição e portfólio deste artista, a capa elaborada para a adaptação *Lanza en astillero*.

As capas das adaptações juvenis do Quixote do artista brasileiro e do artista espanhol são bastante distintas quanto aos traços, o estilo, as cores, a proposta estética. No caso da edição espanhola, como no primeiro volume brasileiro de Galhardo, se optou por representar apenas o Quixote, em primeiro plano e em destaque.

As semelhanças parecem parar por aí. O artista espanhol utiliza predominantemente cores derivadas, de tom frio (esverdeado claro ou verde amarelado, acinzentado, marrom), menos intensas e em uma interação cromática bastante harmoniosa. Essa combinação transmite serenidade e certa elegância, assim como certa tristeza, impondo uma recepção mais dramática da ilustração. As cores contrastam com o busto retratado de maneira ao mesmo tempo realista e surreal. Se o tom sereno remete ao clássico, ao passado, nessa representação que parece mimetizar uma fotografia antiga e amarelada pela força do tempo, o corpo representado convoca para o presente, ou melhor, para o futuro, quando retrata um Quixote autômato, ciborgue, meio máquina, meio humano, muito humano e desumanizado. De olhar baixo e desviado daqueles que o olham, esse Dom Quixote monumental pode estar triste ou simplesmente perdido em seus pensamentos, e por isso indiferente aos que o olham.

Fernando Vicente, assim como Caco Galhardo, trabalha como cartunista e publica em jornais de grande visibilidade e circulação suas produções. Ele empreende sua marca e seu estilo na representação desse Quixote, quando escolhe revelar parte de sua anatomia interna, meio gente meia máquina, de toda forma, inventado. Conhecido do público espanhol, Vicente constrói um Quixote à imagem e semelhança de outras produções, todas elas de excepcional domínio da representação realista do exterior e do interior humanos, da anatomia superficial e interna, do dentro e do fora da pele, por vezes exposta como de fato somos em carne e osso, por vezes recriada como peças mecânicas que compõem o interior de um autômato. É uma imagem que não nos deixa indiferente. Ela também joga com a memória de imagens recentes, aquelas das capas de mashups literários famosos, como o de “Orgulho e preconceito e zumbis”.

Desde a capa, o leitor, jovem e adulto, é preparado para as apropriações ousadas e dessacralizadoras, esteticamente densas e instigantes, que convidam a outra experiência de recepção desse clássico. Na capa da edição espanhola foram indicados como autores

os ilustradores e escritores de cada capítulo. A autoria de Cervantes dispensa alusão explícita. Ela se encontra pressuposta na imagem bastante fidedigna e realista de um Quixote homem-máquina. A ilustração da capa aciona, portanto, três temporalidades: o passado, na elegância e serenidade das cores, como em uma pintura clássica; o presente, por ser em parte uma representação realista do rosto humano de perfil, como uma fotografia; o futuro, por ser um personagem híbrido, meio humano e meio máquina, um ciborgue.

O rosto representado de forma muito realista é a encarnação do epíteto do cavaleiro da triste figura que, assim como no original, figura no título desta adaptação *Lanza en astillero: el caballero Don Quijote y otras sus tristes figuras*, dessa vez no plural. Seu olhar baixo e longínquo, sua testa franzida, seu nariz avermelhado, seu nenhum esboço de riso ou de outra emoção alegre, dão referencialidade a sua “triste figura”. As outras faces do Quixote aludidas no título ficam a cargo dos demais ilustradores que participaram do projeto coletivo de construção desta adaptação. No título também há esse jogo com as temporalidades. *Lanza en astillero* é uma expressão não mais usada no espanhol moderno. Ela significa o lugar onde se guardam as lanças⁴⁴. A alusão parece remeter não ao Quixote do início das aventuras, mas aquele, também presente na obra, de quando elas findam.

Tanto nos volumes da adaptação brasileira quanto nesta espanhola, a ilustração ocupa um papel primordial, desde a capa, em ambos projetos editoriais em HQs. Se na adaptação brasileira há uma exuberância das cores em contraste com a economia dos traços e contornos que dão forma aos representados, na adaptação espanhola impõem-se as cores tímidas, desmaiadas, solenes, em contraste com o espetáculo das formas, com a variedade dos estilos, com a criatividade arrojada que a liberdade do formato autoriza e incentiva.

2.5. Dom Quixote em HQ: os (des)encontros das linguagens

44 Cf: https://elpais.com/elpais/2016/05/31/opinion/1464720254_700832.html. Disponível em: 01 de março de 2021.

Durante muito tempo a literatura infantil e juvenil foi vista como uma literatura menor pelo fato de se dirigir a crianças e jovens, leitores literários em formação. Dado esse perfil em formação, o apelo à imagem nas produções destinadas a este público como modo de facilitar a compreensão do texto, de ativar o interesse pelo que ali se enuncia verbalmente, de deter o olhar, de entretê-lo e encantá-lo, se fez desde há muito. Em algumas produções para este público, como já dissemos, a imagem torna-se a linguagem prioritária, senão exclusiva. Hoje se reconhece, como é preciso, a autoria não apenas ao escritor, como também ao ilustrador, que muitas vezes ocupa as duas posições.

Tocamos aqui no aspecto paradoxal do livro ilustrado: inicialmente destinado aos mais jovens, *a priori* menos experientes em matéria de leitura, ele se consolida como uma forma de expressão por seu todo, e não exige menos competência estabelecida e diversificada de leitura. (LINDEN, 2018, p. 7)

Deste modo, quando o público leitor tem acesso a uma obra sincrética, de qualidade quanto ao que se enuncia verbal e imagetivamente, produzida a partir de um projeto editorial e artístico concebido por diferentes profissionais engajados com a experiência estética na leitura, oriunda da complexidade dos diálogos entre essas linguagens, esse leitor então aprende a ser leitor como quem meramente decodifica, aprende a entrar nessas linguagens, a usufruir do que elas oferecem em sua especificidade.

Esse aprendizado não necessariamente se faz sozinho. Ele muitas vezes exige outro diálogo, aquele estabelecido pelas distintas práticas dos distintos sujeitos engajados na mediação. Por mais simples que alguns gêneros podem parecer ser, por mais familiarizados que se crê serem os leitores finais de obras literárias adaptadas, como aquelas sob a forma de HQs, ainda assim o acesso aos diferentes níveis de interpretação que as boas produções permitem exige formas de mediação competentes, sensíveis às linguagens, instrumentalizadas teórica e metodologicamente em sua descrição. Daí haver diferentes públicos para os quais certas produções se destinam: para o seu leitor fim, como também para aquele leitor formador de leitores.

Nas duas adaptações anteriores, a brasileira e a outra espanhola, das quais analisamos brevemente as capas, podemos encontrar essa convocação a interpretações múltiplas, não necessariamente do enredo, mas das relações humanas que ali são representadas, da estranha humanidade da personagem ficcional e excêntrica de Dom

Quixote, cujas excentricidades são por vezes acentuadas, exageradas, para os fins cômicos das HQs, mais explícito na produção brasileira, e mais dramático na produção espanhola.

A ilustração, nessas duas adaptações, desempenha distintas funções, uma delas sem dúvida a de acrescer ao texto verbal o que ele não enuncia, o que ele não tem meios para enunciar na adaptação. O caráter, o ânimo, as emoções dos personagens ficam a cargo, nas adaptações, das ilustrações. O inacessível pelo verbal é traduzido pela imagem. Na adaptação brasileira, o texto verbal reproduz o léxico e a sintaxe da tradução clássica do Quixote. Conforme Oliveira (2018):

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 populares.

Híbridas e destoantes, as linguagens verbal e imagética mobilizadas nos volumes 1 e 2 da adaptação brasileira, são fonte de humor. A grandiloquência dispensada no uso do verbal que materializa os diálogos e dá voz ao personagem principal, Dom Quixote, não condiz com o caráter naif das cores e um tanto debochado da representação dos corpos das personagens.

“Jamais me levantarei e onde estou, valoroso cavaleiro, enquanto a vossa cortesia não me outorgar um dom que pedir-lhe quero, o qual redundará em louvor vosso e prol do gênero humano.”

É de forma um tanto irônica que se ostenta o ridículo dessas interlocuções fora de lugar, cerimoniosas, desajustadas no tempo, não apenas no tempo da recepção da obra, mas já no tempo interno, da enunciação simultânea às ações das personagens. Dom Quixote é um homem deslocado de seu tempo. É um homem do passado e da ficção. Sua maneira de se expressar é motivo de chacota de seus contemporâneos, em função do tom

formal, altivo, arcaico, exagerado desse herói incompreendido, que fala como nos livros que leu, que constrói sua fantasia também com a linguagem fantasiosa dos personagens em que se inspirou. Galhardo, na adaptação brasileira, acentua esse deslocamento, esse exagero, essa inadequação da personagem, em seus atos e palavras.

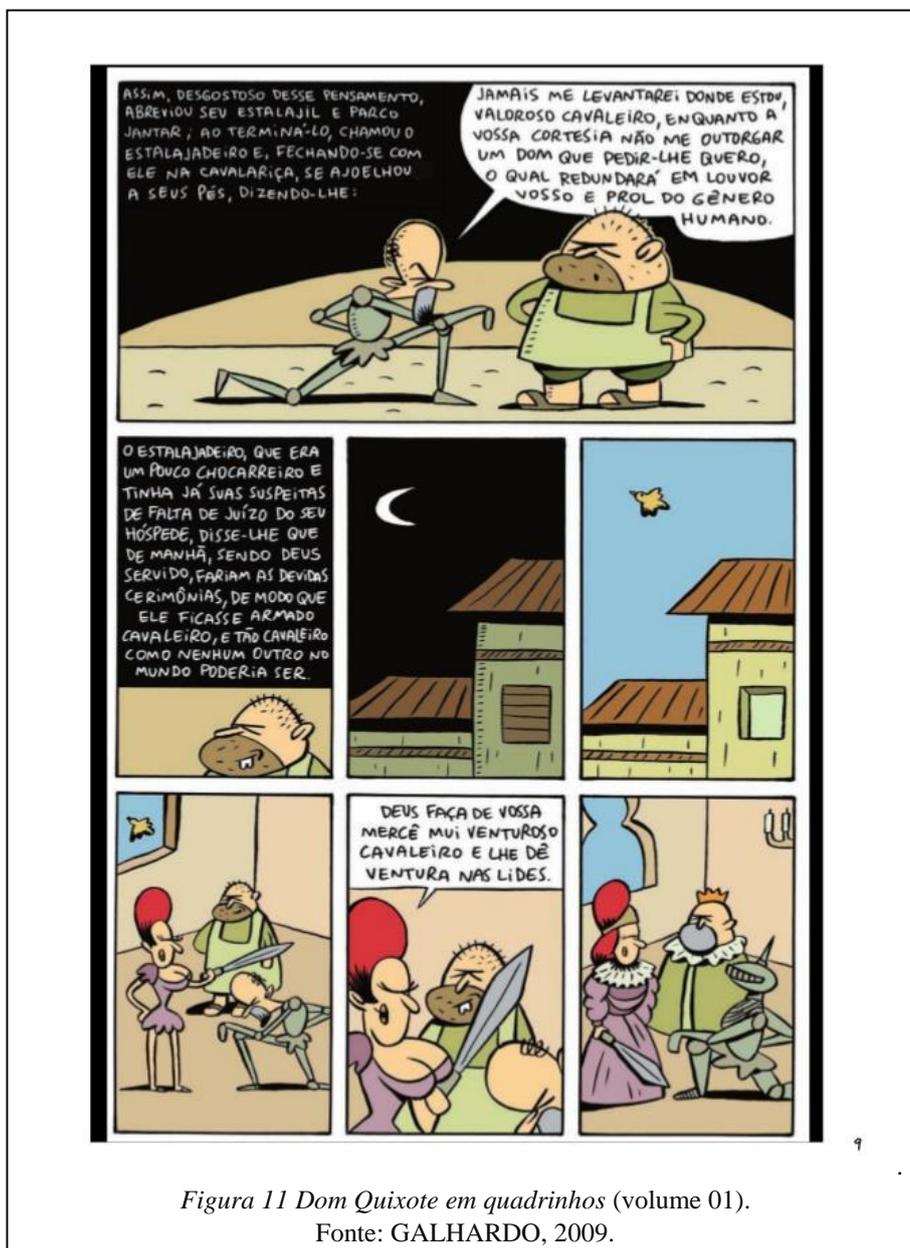


Figura 11 Dom Quixote em quadrinhos (volume 01).
Fonte: GALHARDO, 2009.

Inspirado no estilo de ilustração de Doré, – com jogos de luz e sombras, em um estilo realista – Galhardo, no 2º volume, assimila e dialoga com o pintor francês do século XIX, cuja influência não altera, no entanto, a verve cômica com que Galhardo representa Quixote.

Algo de ridículo no relato das cenas de devaneios de Quixote é acentuado na forma como foram ilustradas, em detalhe, em sequência, com a solenidade requerida pela personagem.

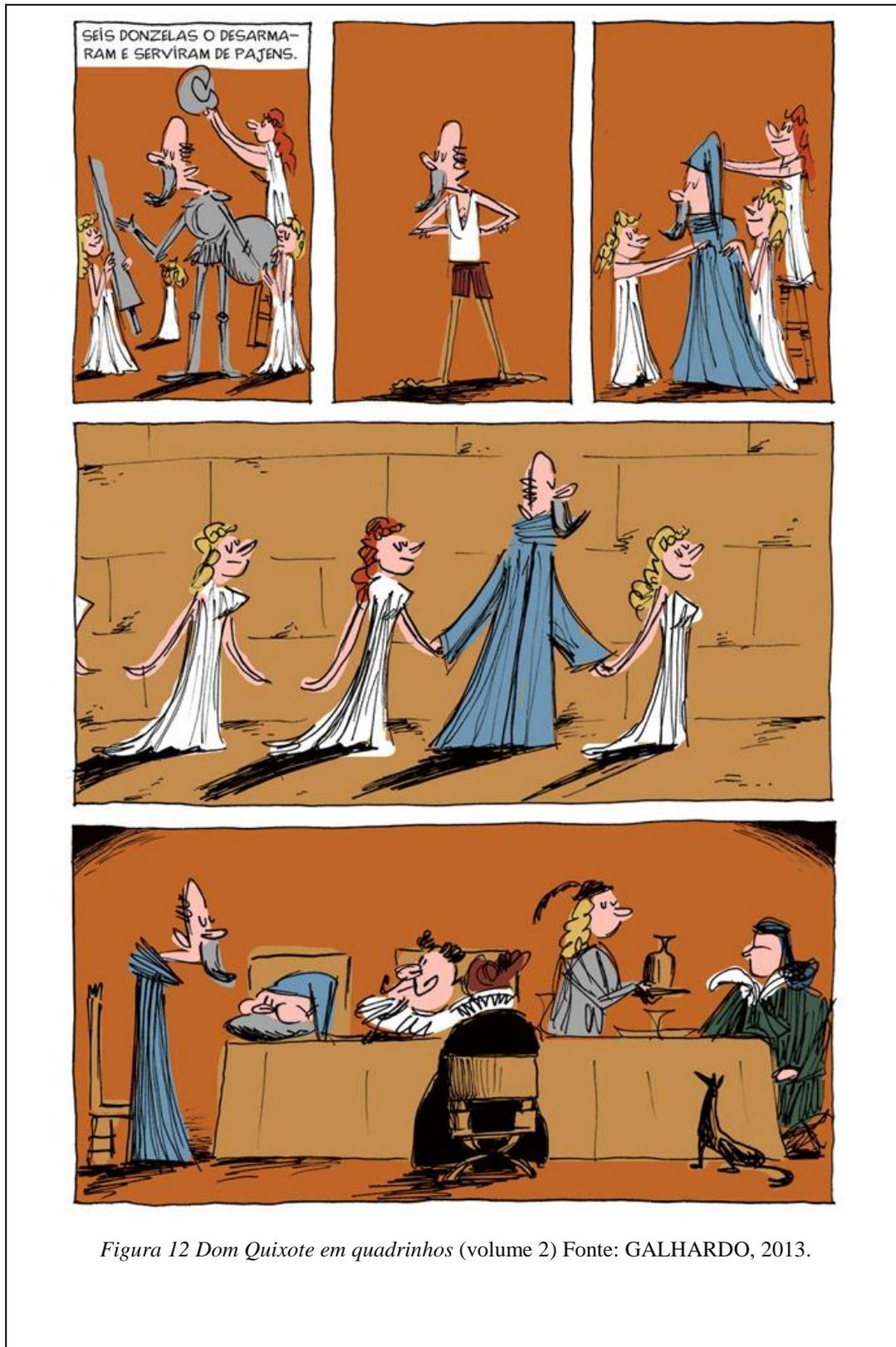


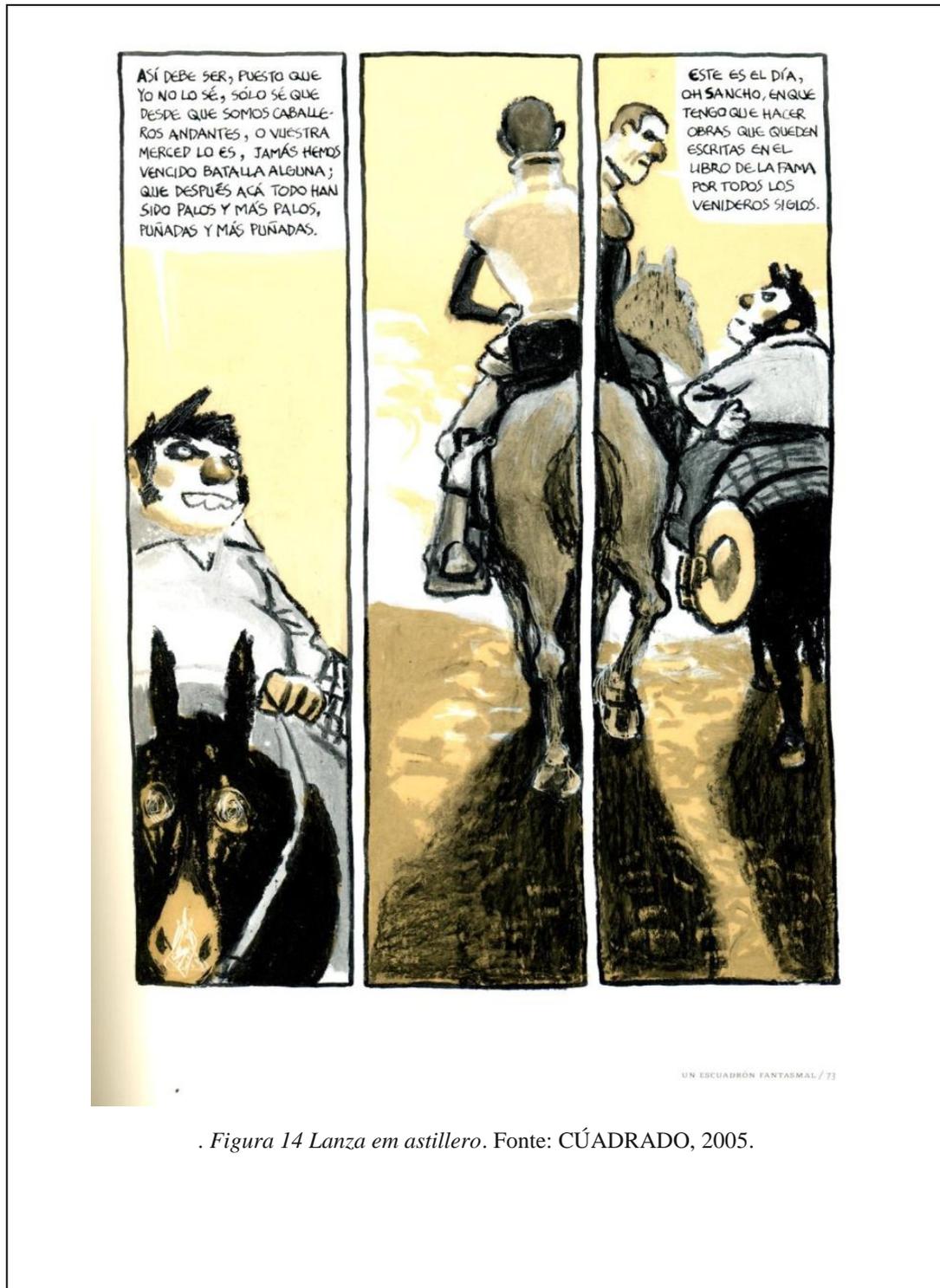
Figura 12 Dom Quixote em quadrinhos (volume 2) Fonte: GALHARDO, 2013.

Esses aspectos cômicos, ridículos, irônicos, mesmo próprios da narrativa original, se diluem em certa medida, ganham outra profundidade e um certo tom dramático nas ilustrações da adaptação em HQ espanhola. O apelo mais artístico das representações inibe o deboche dos representados, atenua o riso dos leitores, frente aos dilemas do herói.



Figura 13 Lanza en astillero Fonte: CÚADRADO, 2005.

Os tons pastéis, os traços sóbrios impõe certa solenidade na recepção, não aquela solenidade ridicularizável porque exagerada e deslocada. O leitor, se ri, ri menos frente a essas cenas quase austeras, ainda que composta de exageros, de desequilíbrios.



. Figura 14 Lanza em astillero. Fonte: CÚADRADO, 2005.

As cenas, as sequências, o enquadramento, os closes, as expressões emocionais, os gestos, os símbolos, as cores: tudo é solene sem afetação, tudo é sereno e de tão sereno quase violento. A cena de fato faz jus a seu título: Agonia.



Figura 15 Lanza en astillero Fonte: CÚADRADO, 2005.

Nesta pequena amostra das formas de ilustração do Quixote, mobilizadas na obra espanhola, testemunhamos essa pluralidade e riqueza do projeto editorial neste formato HQ. São vários os Quixotes, para todos os gostos, cada qual representado ao modo e estilo de seu ilustrador, de um traço mais realista a um mais caricato, de um apelo ao sombreamento em um à representação sem contornos, ou com contornos mais marcados em outro, com cores mais ou menos frias em todos. Essa variedade é convite para a descoberta dos muitos Quixotes, para a ampla possibilidade de identificação com essa personagem. Essas ilustrações exigem que debruçemos sobre elas olhos mais generosos, com tempo, com atenção. São exigentes. Não fazem concessões a um leitor mais imaturo ou desavisado. Não admitem indiferença. Se impõem em sua potência representativa.

Essa decisão editorial, de multiplicação artística, de convocação de diferentes artistas para a tarefa, condiz bastante com a circunstância que motivou a produção da obra. É uma edição comemorativa. Ela é fruto da comemoração do IV Centenário de publicação do primeiro volume do clássico por Cervantes pela *Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha*⁴⁵. Sua produção contou também com uma exposição, antes mesmo da publicação da obra, na *Biblioteca Municipal Lope de Vega*⁴⁶ na cidade *Ciudad Real* que se localiza na província *Castilla-La Mancha*. Ela foi definida e marcada pelo respeito à arte que incomoda, que provoca, que perturba.

Esses, e outros projetos editoriais de mesma envergadura, primam por sua qualidade estética e confirmam o objetivo que tem norteado contemporaneamente as produções sincréticas, de adaptações literárias de clássicos: o de garantir à ilustração um status equivalente, senão superior, ao verbal, o de afirmar a sua qualidade e potência autoral.

As produções em quadrinhos baseadas em obras literárias devem ser avaliadas pelo seu valor como arte autônoma, e não à sombra da

45 Um fato que ocorreu com esta obra e que merece destaque foi que a *Consejería de Educación* distribuiu a HQ para alunos de 10 anos (5º e 6º anos da educação primária) e uma polêmica foi instaurada em Guadalajara cuja causa envolve um dos capítulos, considerado impróprio para a idade por conteúdos de cunho sexuais. Após análise, a *Consejería de Educación* pediu desculpas à população. (Disponível em: <https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/abci-junta-pide-disculpas-reparto-escolares-comic-dibujos-obscenos-200907100300-922418271661_noticia.html>. Acesso em: 05 de março de 2021). A polêmica gerou opiniões contrárias a essa, como a de Álvaro Pons, que considera o capítulo como uma sátira. (Disponível em: <https://elpais.com/diario/2009/07/19/revistaverano/1247954408_850215.html>. Acesso em: 05 de março de 2021).

46 Localizada em Madri, Espanha. Cf: <https://www.bibliotecaspublicas.es/trescantos>. Acesso em: 05 de março de 2021.

produção original. Podemos, entretanto, aproveitar a proximidade dessas adaptações e do texto que lhe serviu de base para buscar uma leitura diferenciada, uma outra visão da obra literária. (ZENI, 2019, p. 127)

É essa uma das qualidades centrais visadas pelos projetos editoriais dessas duas editoras, desses dois adaptadores e organizadores, que buscaram, cada um a seu modo, congregando artistas capazes de explorar o que embora estivesse dito não podia ser e nem era visto.

O mercado editorial das HQs para os leitores jovens e adultos nas últimas décadas se tornou bastante concorrido e atrativo economicamente tanto no Brasil como na Espanha:

De qualquer forma, a inclusão dos quadrinhos no PNBE significa um avanço na maneira como a área de ensino os enxerga. Deixaram de ser leitura subversiva ou superficial para serem oficializados como política de governo. Trouxe também como consequência o aquecimento do mercado editorial brasileiro, tal como visto com a literatura infantil na década de 1980. O grande volume de adaptações em quadrinhos, lançadas inclusive por editoras que não investiam no setor, sinaliza isso. (VERGUEIRO; RAMOS, 2019, p. 40)

Atualmente o mercado espanhol dos editores industriais de HQs se baseia em numerosas edições espanholas de histórias em quadrinhos norte-americanas e livrinhos de mangás japoneses, algumas revistas de erotismo e pornô nacional e estrangeiro, os álbuns franco-belgas, umas variadas obras de HQ de outros países realizadas para leitores de maior nível e interesse, algum HQ experimental, mas da edição de clássicos norte-americanos e espanhóis... y as edições sempre baseadas em personagens procedentes das séries de televisão e do cinema. O interesse atual dos editores mais importantes – Planeta-DeAgostini, Edições B, Salvat, RBA Edições, Panini, etc – se orienta para as HQs que possam vincular-se ao negócio do entretenimento, assim a fatia mais importante do mercado espanhol de HQs está nas mãos de grupos financeiros que têm interesses múltiplos no universo de comunicação global e que costuma praticar uma política editorial mais globalizada. (MARTÍN, 2003, p. 85, tradução nossa)⁴⁷

47 *Hoy el mercado español de los editores industriales de tebeos se basa en las numerosas ediciones españolas de comic-books norteamericanos y libritos de manga japonés, algunas revistas de erotismo y porno propio y ajeno, los álbumes francobelgas, unas cuantas obras de cómic de otros países realizadas para lectores de mayor nivel e interés, algún cómic experimental, más la edición de clásicos norteamericanos y españoles ... y siempre las ediciones basada en personajes procedentes de las series de televisión y del cine. El interés actual de los editores más importantes -Planeta-DeAgostini, Ediciones B, Salvat, RBA Editores, Panini, etcétera- se orienta hacia los cómics que pueden vincularse al negocio del entertainment; así la tajada más importante del mercado español del cómic queda en las manos de grupos financieros que tienen intereses múltiples en el universo de la comunicación global y que suelen practicar*

As Histórias em Quadrinhos, publicadas sob a forma de livro, com motivações comemorativas como a que esteve na base dos dois projetos editoriais, brasileiro e espanhol, cumpriram seus destinos como produto e como bem simbólico, ao priorizarem a representação de diferentes Quixotes, ao apostaram na diversidade de formas, de traços, de visões, de características, de cores, ao convocarem diferentes atores, de modo a tornar essa obra já tão conhecida um ponto de eterno retorno.

Diferentes quanto ao número e estilo de seus paratextos assim como quanto à manutenção ou não da sequência linear do enredo original, elas se assemelham na aposta ousada de suas ilustrações destinadas ao público jovem e adulto, composto daqueles que não necessariamente leram o original, mas que ainda assim, em função da familiaridade com sua história, seus personagens, seu tema e estilo, são convidados a (re)ver as cenas e a ouvir os ecos límpidos dessa narrativa que atravessa os séculos. Se a adaptação brasileira em HQ se propõe, talvez mais especialmente, ao espaço escolar, daí o apelo a paratextos simpáticos e convidativos e que interpelam tanto o leitor quanto os potenciais mediadores, daí o resguardo da ordem linear de apresentação do enredo, a adaptação espanhola visa concorrer, em novidade e densidade, com as centenas de adaptações deste clássico no cenário nacional, e aposta em um projeto editorial ousado de transposição do clássico para o formato HQ que se quer artístico, que se quer uma amostra do que de melhor é possível produzir em termos de criatividade de adaptação e ilustração de partes da obra, pelas mãos audaciosas e talentosas de diferentes e renomados artistas dos quadrinhos, que emprestam sua audácia e talento para na construção coletiva dessa pluralidade de Quixotes.

una política editorial de tierra quemada. (Disponível em: < https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/118909/EB15_N134_P7985.pdf;jsessionid=CD168D377C0444521A1F675CA14BC772?sequence=1 > Acesso em: 7 de março de 2021.) Sobre dados estatísticos das editoras Cf: <https://es.statista.com/estadisticas/532576/distribucion-porcentual-de-las-principales-editoriales-de-tebeos-en-espana/>. Acesso em: 7 de março de 2021.

Capítulo 3

Dom Quixote em palavras, traços, formas e cores para crianças

Eu aposto – disse Sancho – que antes de muito tempo não há de haver bodega, estalagem nem pousada ou barbearia onde não ande pintada a história das nossas façanhas; mas quisera eu que a pintassem mãos de outro melhor pintor que o que pintou estas aqui.

(Miguel de Cervantes Saavedra)

Os livros infantis no mundo inteiro, em sua grande maioria, são facilmente e primeiramente identificados em geral por serem constituídos, por vezes majoritariamente, por imagens. As ilustrações estão atreladas às publicações para o público infantil em qualquer gênero (narrativas, HQs, gibis, poesias, etc.) e isso já há muito tempo, ainda que não estivessem presentes nas primeiras publicações destinadas a este público. A publicação de *Contos da mamãe Gansa*, por Charles Perrault, em 1697, não contou com ilustrações, o que séculos mais tarde foi corrigido. Hoje em dia não mais se imagina essa obra sem as ilustrações de seus contos por Gustave Doré⁴⁸.

48 Gustave Doré ilustrou alguns contos de Perrault em 1862, para a edição de J. Hetzel. (Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/reperes/oeuvres2.htm>. Acesso em: 27 de outubro de 2020.) Atualmente é possível comprar livros como *A Bela Adormecida no Bosque*, da editora Global, que traz em suas publicações as imagens do ilustrador utilizando-se de processo de edição em que tais imagens ganham cores. (Disponível em: <https://globaleditora.com.br/catalogos/livro/?id=2602>. Acesso em: 27 de outubro de 2020.) *As fábulas de La Fontaine* é outro exemplo de título em que Gustave Doré ainda aparece como ilustrador de forma emblemática em adaptações publicadas atualmente.

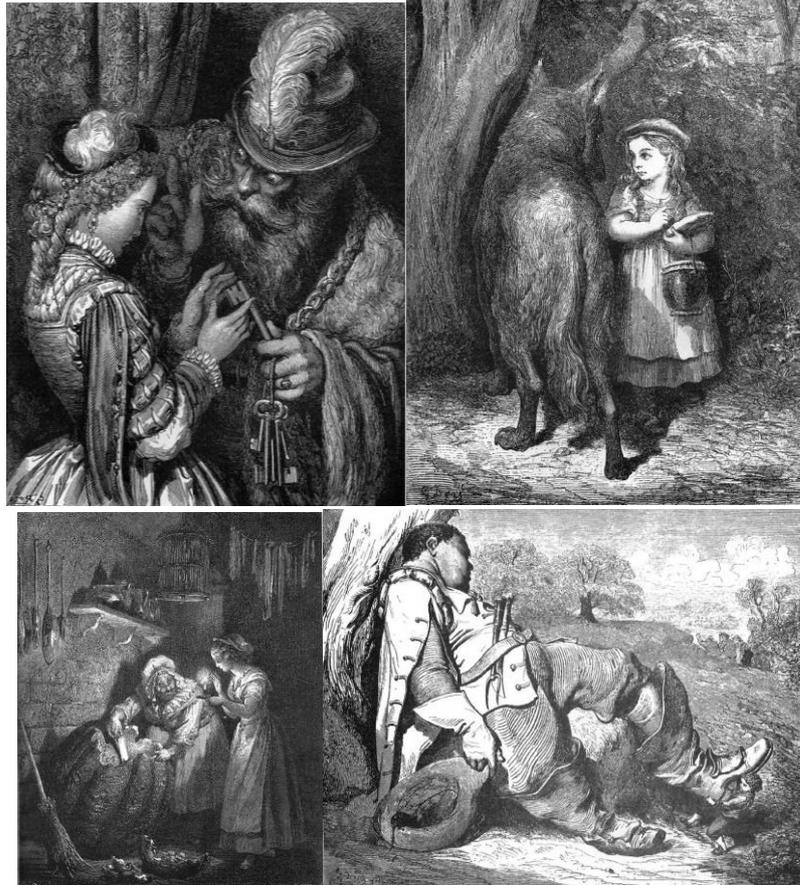


Figura 16 Ilustrações de Gustave Doré no livro *Contes de ma mère l'oye*. Fonte: SANTOS, 2009.

Neste capítulo é justamente a relação fundamental que se estabelece entre o que é enunciado verbalmente e o que é ilustrado na composição das obras adaptadas do clássico *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra para o público infantil a que nos dedicamos. Para isso, selecionamos também títulos de adaptações brasileiras e galegas⁴⁹, de modo a compará-las e melhor depreender de sua análise eventuais especificidades das formas de adaptação lá e cá do oceano, e com isso identificar a partilha ou não de representações comuns acerca dos leitores infantis.

49 Parte das reflexões presentes neste capítulo resultam de nosso estágio, realizado na Universidade de Santiago de Compostela, sob a supervisão da Profa Marta Neira Rodríguez, com apoio BEPE FAPESP Nº 2019/10521-4. Na ocasião travamos contato com alguns exemplares de adaptações galegas e espanholas do Quixote destinadas para o público infantil e juvenil, uma das quais analisaremos no que diz respeito especificamente às ilustrações.

O foco principal dessa comparação são as ilustrações, e seu relevo nas obras, seus tipos, tamanhos, funções, além das relações que estabelecem com o que se enuncia em linguagem verbal, simultaneamente.

A obra brasileira, de adaptação, da qual partimos nesta nossa análise é aquela assinada por Ana Maria Machado, intitulada *O Cavaleiro dos Sonhos: as aventuras e desventuras de Dom Quixote de La Mancha*, também destinada ao público infantil, escrita em português, de grande sucesso no Brasil, e cujas ilustrações partem da lavra de um grande pintor, Candido Portinari.

A obra galega, de adaptação, de que também nos valem em nossa análise é aquela composta de uma série de títulos adaptados da obra cervantina, intitulada *Don Quixote y Breogán*⁵⁰, de Anxo Fariña, escrita em galego para o público infantil espanhol, de lançamento mais recente, também de grande sucesso no país, cujas ilustrações se caracterizam pela mobilização de diferentes técnicas e materiais.

Para essa análise comparativa, buscaremos deprender as relações de homologia semântica estabelecidas entre os usos da imagem e aqueles do verbo, tendo em vista os diferentes efeitos de sentido visados junto ao público para qual se destinam ambas as adaptações.

3.1. A saga editorial de *Dom Quixote*: uma história repleta de adaptações⁵¹

Desde sua primeira publicação em 1605, data já conhecida como um marco inaugural do romance moderno, até os dias de hoje, a obra universal *O engenhoso fidalgo*

⁵⁰ Breogán é um personagem mítico celta, conquistador de terras e fundador da cidade espanhola A Coruña, onde há uma torre e um monumento em sua homenagem. Para mais informações cf. em: <<http://www.torredeherculesacoruna.com/index.php?s=91&l=pt>>. Acesso em: 05 de outubro de 2020. O adaptador Fariña, em entrevistas, explicou a sua escolha de inclusão desse personagem na adaptação que fez de *Dom Quixote*. Segundo ele, tanto para ‘galeguizar’ a narrativa, como também para *introducir un novo personaxe xa que os libros non eran unha versión do clásico de Cervantes, senón unha interpretación do mesmo. Para que ese novo protagonista, un neno, tivese o peso suficiente ocorréuseme tomar emprestado o nome do mítico heroe. Dous personaxes de diferentes épocas e lugares unidos nunha nova historia conxunta.* (introduzir um novo personagem já que os livros não eram uma versão integral do clássico de Cervantes mas uma interpretação do mesmo. Para que esse novo protagonista, um garoto, tivesse peso suficiente me ocorreu tomar emprestado o nome do herói mítico. Dois personagens de diferentes épocas e lugares unidos em uma mesma história). Disponível em: <<http://www.noticieirogalego.com/anxo-farina-para-min-a-imaxinacion-e-a-mais-sorprendente-das-facultades-humanas/>>. Acesso em: 02 de outubro 2020.

⁵¹ Uma versão prévia deste capítulo foi publicada em Oliveira, Curcino e Rodríguez (2021).

Dom Quixote de La Mancha ou, de modo mais abreviado, *Dom Quixote*, passou por distintos momentos de recepção, reconhecimento, comemoração, como também de recriação. Em nome de sua universalidade, ele se sacralizou e se banalizou⁵². Saiu das estantes mais exigentes e abastadas para as adaptações escolares em bibliotecas precárias de escolas públicas das periferias do Brasil. No ano de 2005 muitas comemorações do IV Centenário de publicação da obra de Miguel de Cervantes ocorreram em diversos países e de distintas formas, com a realização de exposições, de atividades de fomento ao turismo⁵³, de eventos acadêmicos e principalmente com publicações ou reimpressões de edições especiais.

52 Antunes, B; CECCANTINI, J. L. C. T. Os clássicos: entre a sacralização e a banalização. In: PEREIRA, R. F; BENITES, S. A. L. (Orgs.) *À roda da leitura: Língua e Literatura no Jornal Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004.

53 Em uma das comunidades autônomas da Espanha, Castilla - La Mancha, um projeto de lei foi aprovado em 2002 visando além da promoção das comemorações culturais, atrair turistas para a região, aliando cultura e economia em torno do personagem literário mais representativo da literatura da Espanha. (Disponível em: <<https://www.boe.es/eli/es-cm/l/2002/07/11/16>>. Acesso em: 09 de outubro de 2019.) Em Alcalá de Henares, el *Ayuntamiento*, órgão do governo responsável pela administração dos municípios na Espanha, constituiu uma empresa municipal *Promoción Alcalá IV Centenario*, para gerir os atos de comemoração do aniversário: *34 exposiciones, 31 publicaciones, 28 espectáculos musicales, 25 de artes escénicas, nueve de danza y folclore, ocho espectáculos callejeros, 35 congresos, seis festivales y concursos, 14 actividades para escolares, 5 proyecciones y otras tantas actividades deportivas, la inauguración de tres monumentos y esculturas y 27 actos de promoción turística, entre otros*. Disponível em: <<https://www.madridiario.es/440923/ciudad-volcada-iv-centenario-quiote>> Acesso em: 05 de outubro de 2020.

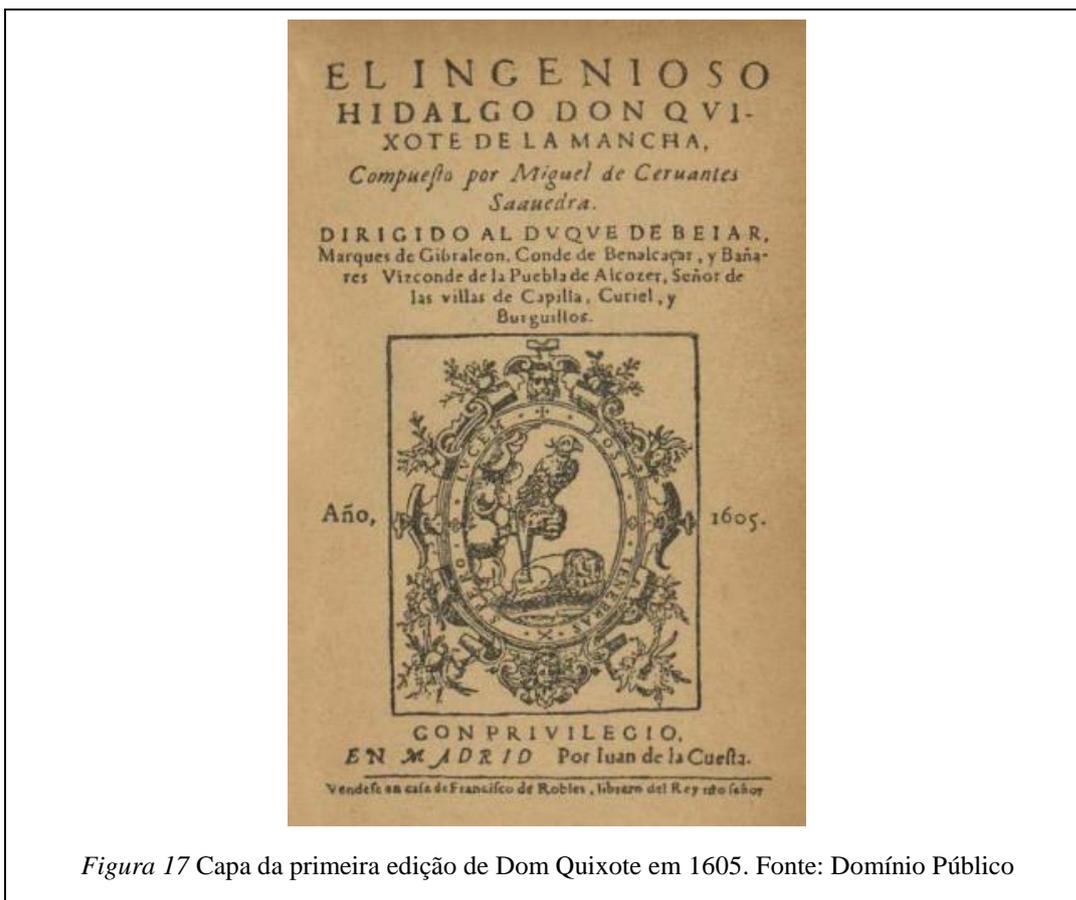


Figura 17 Capa da primeira edição de Dom Quixote em 1605. Fonte: Domínio Público

A *Real Academia Española* em conjunto com a *Asociación de Academias de la Lengua Española* publicou uma das edições mais emblemáticas do IV Centenário, pela editora *Alfaguara*, com a participação do renomado filólogo Francisco Rico na coordenação do volume. No Brasil, de acordo com o catálogo das traduções de Quixote estudadas por Cobelo (2009), somente em 2005, cinco editoras publicaram o clássico de modo integral em suas coleções, a saber, *34*, *Martin Claret*, *Record*, *L&PM* e *Villa Rica*; e uma o reimprimiu, a editora *Ediouro*.

No segmento editorial de Literatura Infantil e Juvenil, no Brasil e na Espanha, multiplicaram-se os lançamentos e relançamentos de adaptações. No que diz respeito ao cenário nacional, ainda segundo Cobelo (2015, p. 15)⁵⁴:

entre 2002 e 2008 surgiram trinta novas adaptações, quase a mesma quantidade que o total editado desde 1886, ano da primeira adaptação do *Quixote*, assinada pelo professor Carlos Jansen. Somente em 2005 foram lançados quinze novos livros, além de doze publicações de

54 Cf. catálogo formulado por Cobelo 2015.

edições anteriores, e a partir desse ano aparecem gêneros inéditos na história das adaptações da obra, como quadrinhos, *graphic novel* e versos de cordel.

Tal como ocorrido no Brasil, muitas foram as adaptações publicadas na Espanha nesta mesma ocasião. Em uma busca feita no site da Biblioteca Nacional da Espanha⁵⁵, encontramos 162 registros de adaptações infantis e edições escolares dos mais variados anos. *Dom Quixote*, desde sua publicação em 1605, vive uma verdadeira saga de reproduções, traduções, adaptações e leituras. Sua aventura não se intimida com a distância, com o tempo, com seus inumeráveis leitores de distintas *comunidades de interpretação*⁵⁶. Parece não haver língua ou cultura que lhe seja indiferente e que não veja nele um texto ao qual retornar. Sua saga atemporal e transnacional também se complexifica em sua apropriação fractal no interior de uma dada cultura. Suas versões respondem a uma ampla gama de possibilidades de suas recepções. As adaptações infantis e juvenis contemporâneas desse clássico da literatura ocidental são um exemplo disso.

A aposta de que certos textos têm o que dizer a diferentes leitores é uma das características que se atribui aos clássicos. Não apenas se pode multiplicar interpretações, e sempre identificar algo que ainda não fora propriamente explorado sobre aquilo que um autor e uma obra quiseram dizer, sendo por isso ao longo do tempo fonte e objeto de *comentário*⁵⁷, como também, a potência do seu *ter o que dizer* revela-se nas diferentes versões que se dá a um texto, podendo dele se alterar quase tudo: pode-se adequar seu léxico à inevitabilidade dos arcaísmos de que o tempo se ocupa de produzir para uma língua dada; pode-se redimensionar sua extensão para públicos que se crê disporem de menos tempo, menos fôlego, e de serem mais expostos a outras formas de narrativas mais breves, objetivas e intensas com as quais as narrativas em livro concorrem na disputa por

55Cf.: <http://www.bne.es/es/quijote/buscador/listadoObras.html?cdu=087.5&tipopublicacion=adaptacion#capaEnlace2..> Acesso em: 18 de novembro de 2020.

56 FISH, STANLEY. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1980.

57 O conceito de *comentário* aqui adotado é aquele definido por Michel Foucault (1999, p. 24 e 25), como um dos elementos constitutivos dos procedimentos externos de controle da produção e da recepção de uma obra. Segundo ele afirma ser necessário indicar “no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado permite construir (indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reutilizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser o detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro.”.

sua atenção; pode-se adaptar seu gênero discursivo, ou seja, realizar mudanças significativas em sua *construção composicional*, em seu *estilo verbal* e/ou em seu *conteúdo temático*⁵⁸ de modo a se assemelhar ao de gêneros mais familiares a leitores de segmentos muito distintos daquele para o qual a obra foi inicialmente escrita⁵⁹.

Assim, não apenas uma obra como a de Cervantes pode criar um horizonte do dizível a seu respeito, por meio do *comentário* tanto especializado como leigo, como também gerar um tipo de comentário especial: aquele que consiste em sua reprodução, ainda que em versões muito distantes de sua identidade de origem. Suas versões mais honestas não pretendem ser, nem se apresentar como sendo fidedignas ao original. Aliás, a distância entre elas e o original pode ser algo assumido e ostentado.

O que interessa, nesses casos, é demonstrar a riqueza do texto primeiro, demarcar esse pertencimento, fazer seu elogio com sua multiplicação generosa em versões que por vezes não guardam quase nenhuma identidade com o texto primeiro. Esse deslocamento, como afirma o filósofo Michel Foucault (1999, p. 23), *não é estável, nem constante, nem absoluto*, embora os princípios de revisitação de um texto e de seu deslocamento permaneçam como sendo uma das características amplamente exploradas de alguns tipos de textos, entre eles os literários. *Dom Quixote* é sem dúvida um desses textos que graças às formas de sua produção e circulação singulares, ao longo da história, fez dele uma obra à qual sempre se retorna, de maneiras deferentes ou sacrílegas, mas sempre dependentes e partícipes da construção de seu renome, de sua fama.

É, pois, com base nesse princípio de controle da recepção dos discursos, em especial de obras literárias, responsável por regular, orientar, autorizar e excluir, em uma dada cultura e período, o que em geral se diz ou se faz com um clássico como *Dom Quixote*, segundo as regras do *campo* discursivo-literário⁶⁰ em que as reproduções e as

58 Segundo Bakhtin (2003), essas são as características que constituem todo e qualquer gênero do discurso. A regularidade de características dessas três propriedades é responsável pela “relativa estabilidade dos gêneros”, logo por seu reconhecimento e uso convencionais por uma dada comunidade, em um dado período.

59 Não é qualquer gênero literário de origem que se adapta para o público infantil ou juvenil. No caso das narrativas, tal como demonstrou levantamento realizado por Carvalho (2011), embora variado o repertório dessas narrativas, algumas são mais suscetíveis a esse processo, e esse é o caso da novela, gênero da obra cervantina a que nos dedicamos neste trabalho.

60 O conceito de *campo literário* foi proposto por Bourdieu (1996, p.243) de modo a estabelecer propriedades gerais dos campos de produção cultural, entre eles o literário: “A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece as suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura

recepções da obra se inscrevem, que neste capítulo vamos analisar algumas representações do público infantil e juvenil para o qual algumas adaptações dessa obra se dirigem, em sua produção e circulação contemporâneas, e isso em dois cenários, brasileiro e espanhol/galego.

3.2. Ilustrações e livros infantis: sua abundância em adaptações literárias

Vários e importantes pesquisadores brasileiros têm se dedicado à análise criteriosa e crítica da produção, circulação e recepção da literatura infantil e juvenil, à sua história⁶¹, às mudanças editoriais das produções destinadas a este nicho de mercado⁶², aos temas emergentes e aos critérios de consagração de obras e autores, nacionais e internacionais⁶³, ao perfil sociológico, cultural, psicológico e mercadológico de seus leitores, às suas traduções e adaptações⁶⁴, à sua escolarização⁶⁵ e consolidação e reconhecimento adquirida pelas produções junto aos leitores e mediadores, à universidade, às instituições que outorgam prêmios, entre outros.

Entre os interesses de pesquisa relacionados a esse campo, encontram-se as adaptações de obras do passado originalmente destinadas ao público adulto e que se voltam na atualidade para o público infantil ou juvenil. Entre as características mais marcantes desse processo de adaptação, a ilustração assume um papel decisivo. Ela, em

das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos habitus dos ocupantes dessas posições.” De acordo com Bignotto (2007, p. 35), “A teoria de Pierre Bourdieu sobre o campo literário fornece ferramentas essenciais para analisar as estratégias de produção de livros, publicidade, distribuição de obras, bem como as associações formais e informais, os acordos, as trocas simbólicas entre autores e editores [...]”.

61 A importância desse segmento e a complexidade de aspectos dessa produção e de sua recepção podem ser observadas em obras críticas diversas. No que diz respeito a sua história, cf. Coelho (1991) e Lajolo & Zilberman (2007).

62 Tal como afirma Lajolo (2010), “mais do que a literatura não infantil, a infantil vive um a atmosfera radical de segmentação de mercado, de profissionalismo dos produtores de sua matéria prima (autores e ilustradores), de agressividade dos produtores de suas mercadorias (editores), de maturidade do discurso que a legitima (crítica e ensaísmo acadêmico) e de ampla sustentação ideológica (a importância da leitura), tudo endossado por políticas de Estado que valorizam a leitura e por verbas públicas (não poucas vezes em parceria com a iniciativa privada) que a financiam.”. Cf. essa reflexão ampliada e em detalhe em Lajolo & Zilberman (2017).

63 Cf., a título de exemplo, a revisão histórica das representações do negro na literatura infantil, em Soares de Gouvêa (2005).

64 A esse respeito, cf. Carvalho (2012, 2013, 2014), Feijó (2010), Antunes & Ceccantini (2004), entre outros.

65 Cf. Soares (2011).

sua qualidade de linguagem universal, de uma acessibilidade interpretativa mais imediata, em especial em ilustrações de obras infantis, nas quais tende a ser mais referencial e figurativa. Com o desenvolvimento histórico, com a ampliação das técnicas e tecnologias de produção e reprodução de imagens e dada sua maior acessibilidade, essa linguagem é amplamente requerida e explorada em suas diferentes potencialidades semânticas em obras para o público infantil.

Portanto, essa dimensão constitutiva da produção cultural literária destinada ao público infantil, e cada vez mais estudada⁶⁶, é a de sua dupla semiose, com o apelo crucial à imagem. A ilustração constitui uma das linguagens fundantes e próprias das produções literárias contemporâneas destinadas ao público infantil. Em alguns casos, é a linguagem principal, mais preponderante, e em outros a única. O papel desempenhado atualmente pela ilustração no livro infantil é constitutivo de sua *construção composicional*, responde a uma técnica e a uma estética de nosso tempo e visa estabelecer diálogos com o verbal, em relações semiológicas de complementaridade, de exemplificação, de estetização, de redundância e outras mais. E isso é feito explorando as potencialidades da construção de uma sintaxe multissemiótica.

É a respeito desse papel fundamental da ilustração na produção de obras literárias destinadas ao público infantil, especialmente em adaptações, de que nos ocupamos aqui. Mais especificamente, nos dedicamos a descrever e a refletir sobre certas regularidades e diferenças entre ilustrações de duas adaptações do clássico Dom Quixote, ambas lançadas em 2005, quando da comemoração do IV Centenário de publicação da obra de Miguel de Cervantes, uma delas produzida no Brasil e outra na Galícia, para seus respectivos públicos infantis.

São duas propostas estéticas bem distintas, apesar de serem ambas contemporâneas. Elas indiciam a variedade de formas de ilustração, seu papel simbólico na produção desse gênero adaptação e suas relações semiológicas com a linguagem verbal na construção da totalidade semântica dos textos, visando assim fomentar efeitos e reações específicos junto a seu público leitor, infantil e adulto, uma vez que boa parte delas prevê a possibilidade de serem lidas para as crianças, lidas com as crianças ou lidas pelas crianças.

66 Cf. Ramos (2011), Van Der Linden (2011), Nikolajeva & Scott (2011), Serra (2013), entre outros.

Tal como sintetiza Curcino (2006), como forma de registro, seja do vivido, seja do idealizado, a imagem assume funções simbólicas e semânticas que se alteram com o passar do tempo. Ao longo da Idade Média, ela ocupou as paredes das catedrais em sua função instrutiva como linguagem acessível aos iletrados. Nesse seu uso, ela foi, portanto, considerada autônoma em relação ao texto verbal. Sua presença garantia o acesso às narrativas bíblicas aos que não podiam decodificar o texto sagrado, constituía uma memória e oferecia uma representação do não testemunhado diretamente. Ela também vai servir à informação dos doutos, nos livros técnicos, como linguagem complementar e didática, capaz de acrescentar, detalhar, exemplificar o que foi enunciado verbalmente.

Ela será explorada também em sua capacidade de emocionar, impressionar e se fixar na memória, em sua eloquência muda. Dada sua potência afetiva, e, em função disso, ela é produtora, ou seja, indutora de prazer estético. A imagem também foi usada como forma de organizar narrativas mais longas, de dividi-las, atuando como marcadores capazes de permitir aos seus leitores parar e retomar a leitura de um texto extenso, a partir da localização fornecida pela imagem.

Como observa Roger Chartier (1998) muitas imagens usadas nos livros com narrativas extensas, manuscritos ou impressos, podiam não guardar uma relação necessária com o conteúdo imediatamente expresso antes ou depois da imagem usada e com a qual esse conteúdo verbal mantinha uma relação fraca, do ponto de vista semântico. Ela se encontrava ali como decoração, muitas vezes com a função, a que nos referimos, de dividir extensões de texto.

Da variabilidade de suas funções na sua relação com os textos verbais, a imagem ‘ilustra’ o texto em vários sentidos. Segundo Toubert (1989), ela o torna mais raro e nobre, como no caso das iluminuras dos livros medievais ou como as imagens litográficas nos livros do século XIX. Ainda segundo a autora, ela o ‘esclarece’, no sentido de tornar seu sentido mais claro e acessível, cumprindo assim uma função estética e pedagógica ao precisar melhor o que foi enunciado, exemplificando, recapitulando, acrescentando-lhe detalhes. Ela também ancora no real o que foi enunciado, outorgando a esse narrado um valor testemunhal, de representação do fato.

Em seus desenvolvimentos técnicos, desde a arte rupestre, passando pela pintura a mão livre, depois pela litografia e sua reprodução em escala comercial, até a fotografia ou a imagem em movimento dos filmes e desenhos, a imagem foi gradativamente sendo mais explorada, em seus diversos potenciais.

Nos livros infantis, a ilustração é uma vedete. Por vezes, ela é a única linguagem. As adaptações, no entanto, são tendencialmente multimodais, não prescindindo do verbal. Tal como identificou Curcino (2006), no texto *La civilisation de l'image* de Roland Barthes (1993, p. 1410), escrito no início dos anos 60, o semiólogo constatou que que, diferentemente do senso comum muito difundido em nossa sociedade de que seríamos a civilização da imagem, de que viveríamos na era da imagem, na verdade viveríamos, o tempo de uma comunicação mista, de uma civilização multimodal, em que

a impressão muito forte que temos atualmente de um “aumento” das imagens, nos faz esquecer que nesta civilização da imagem, a imagem, precisamente, nunca é, por assim dizer, privada de palavras (fotografia legendada, publicidade com anúncio, cinema falado, *fumetti*); sobre isso pensamos que o estudo desse universo moderno da imagem – que não foi ainda realmente empreendido – corre o risco de ser, já de início, falseado, se não trabalharmos imediatamente sobre um objeto original, que não é nem imagem nem linguagem, mas essa imagem desdobrada de linguagem, que poderíamos chamar de comunicação logo-icônica⁶⁷. (BARTHES, 1993, p. 1410-1411, tradução nossa)

Na ampla produção bibliográfica hoje destinada ao público infantil, a ilustração desempenha diferentes funções, em especial em sua relação com a linguagem verbal. Ela pode zelar pelo apelo artístico e pelo efeito estético da produção. Ela pode visar reproduzir uma dada realidade, seja aquela descrita na narrativa verbal, seja aquela da experiência possível do real. Pode ainda ser explorada em seu potencial ficcional, imaginativo e com isso distorcer o real, produzindo outros reais, mais encantados, alternativos, prenhes de utopia e sonho visualizáveis.

Nessas obras, as próprias palavras são exploradas em seu potencial imagético, no emprego de uma sintaxe desdobrada: do verbo e da imagem do verbo. As palavras feitas imagem, ganham cores e formas e com isso enunciam⁶⁸. No passado essa relação era um

67 [...] le sentiment très vif que nous avons actuellement d'une "montée" des images, nous fait oublier que dans cette civilisation de l'image, l'image, précisément, n'est pour ainsi dire jamais privée de parole (photographie légendée, publicité annoncée, cinéma parlant, *fumetti*); on en vient à penser que l'étude de cet univers moderne de l'image – qui n'a pas encore été réellement entreprise – risque d'être à l'avance faussée, si l'on ne travaille pas immédiatement sur un objet original, qui n'est ni l'image ni le langage, mais cette image doublée de langage, que l'on pourrait appeler la communication logo-icône. (BARTHES, 1993, p. 1410-1411)

68 Cf. Caetano & Oliveira (s/d), acerca das “letras capitulares” empregadas em obras infantis portuguesas do século XIX e XX. Sobre os usos mais atuais da letra explorada em seu potencial gráfico-imagético, cf. Curcino (2007).

tanto mais simples, dadas as próprias restrições técnicas para a produção e reprodução de imagens e das cores.

Na obra *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual*, dos autores Martin Salisbury & Morag Styles (2013), há um capítulo dedicado à história do livro ilustrado. Nele se apresenta um breve panorama histórico das primeiras técnicas que permitiram a inclusão de imagens, em maior número e progressivamente com melhor qualidade na produção de livros, sobretudo de livros para crianças em contexto norte-americano. Em seu panorama, eles afirmam que essa história das ilustrações de livros para crianças remonta à produção do livro *Orbis Sensualium Pictus* (O Mundo Visível, 1658), de Comenius. Este é geralmente concebido como o primeiro livro de imagens criado especificamente para o público infantil” (SALISBURY & STYLES, 2013, p. 12). Esta obra voltada para o ensino de latim é considerada o primeiro livro didático ilustrado. Além das lições contarem com listas de palavras e textos curtos bilíngues, as páginas eram divididas em colunas, nas quais, em uma delas figurava o texto em latim, na outra na língua materna dos alunos, e ao lado delas figuravam as imagens equivalentes aos objetos nomeados, aos cenários referidos, aos sujeitos e às práticas concernidos⁶⁹.

Este livro indicia uma tendência ainda hoje constitutiva das produções livrescas destinadas às crianças, sejam elas didáticas ou literárias: a incorporação técnica e semântica da linguagem das imagens nos livros, e com elas de sua forma peculiar de significar⁷⁰.

De início, esta foi uma empreitada bastante complexa, do ponto de vista técnico e de sua viabilidade comercial. Sua popularização não caminhava necessariamente no

69 Cf. Miranda (2011).

70 Segundo Azevedo (1999), a atribuição da origem dos livros ilustrados infantis a esta obra, tal como a posição defendida por Salisbury & Styles (2013), é compartilhada pela estudiosa francesa Denise Escarpit (1981) em seu livro “La literatura infantil y juvenil en Europa”. Essa atribuição implica, em certa medida, conforme afirma Azevedo (1999), a vinculação da origem dos livros e da literatura infantil à emergência da sociedade burguesa, no século XVII na Europa, quando é então sensível a própria mudança na concepção de infância, que a partir de então deixa de ser vista como um adulto em miniatura, e quando, reconhecida em suas idiossincrasias, lhe são criados uma série de dispositivos para sua proteção em relação ao mundo adulto e sua preparação para este, tais como a instrução escolar e os livros específicos que lhe serão destinados a partir de então, de caráter pedagógico e moral. Azevedo (1999), no entanto, questiona se antes da existência dos livros para crianças não teria havido literatura para crianças, o que não necessariamente significa dizer literatura exclusiva para crianças. Esse questionamento lhe permite apresentar a outra hipótese defendida por estudiosos da literatura infantil segundo a qual a sua origem se confunde com as produções destinadas ao povo, de modo geral, a que se convencionou chamar cultura popular. Assim, os contos de fadas hoje imediatamente relacionados ao universo infantil faziam parte das narrativas, de início transmitidas prioritariamente pela oralidade, que circulavam amplamente e que eram de grande apelo e interesse popular, e que se tornam uma aposta na popularização da produção e oferta de livros, particularmente no século XVIII e XIX na Europa.

mesmo ritmo da produção de livros com imagens de qualidade. Grande parte da produção livreira e de sua expansão junto a públicos populares se caracterizou por muito tempo pela menor quantidade e pela má qualidade de suas imagens.

Os livros de contos (chapbooks) produzidos entre os séculos XVI e XIX tinham baixo custo, eram ilustrados com xilogravuras grosseiramente preparadas e impressas, e vendidos pelos mascates nas ruas para um público de nível cultural financeiro limitado. (SALISBURY; STYLES, 2013, p.13).

Ao longo dos anos a técnica da xilogravura foi sendo aprimorada. Thomas Bewick é um dos nomes destacados pelos autores por ser responsável por aprimorar tal técnica substituindo a base de metal pela base de madeira, mais maleável, mais fácil de moldar e por isso mais adequada para contemplar formas e detalhes das figuras em suas impressões, o que era antes negligenciado dadas as dificuldades técnicas. Essa mudança permitiu melhorar a qualidade das imagens que compunham os livros ilustrados.

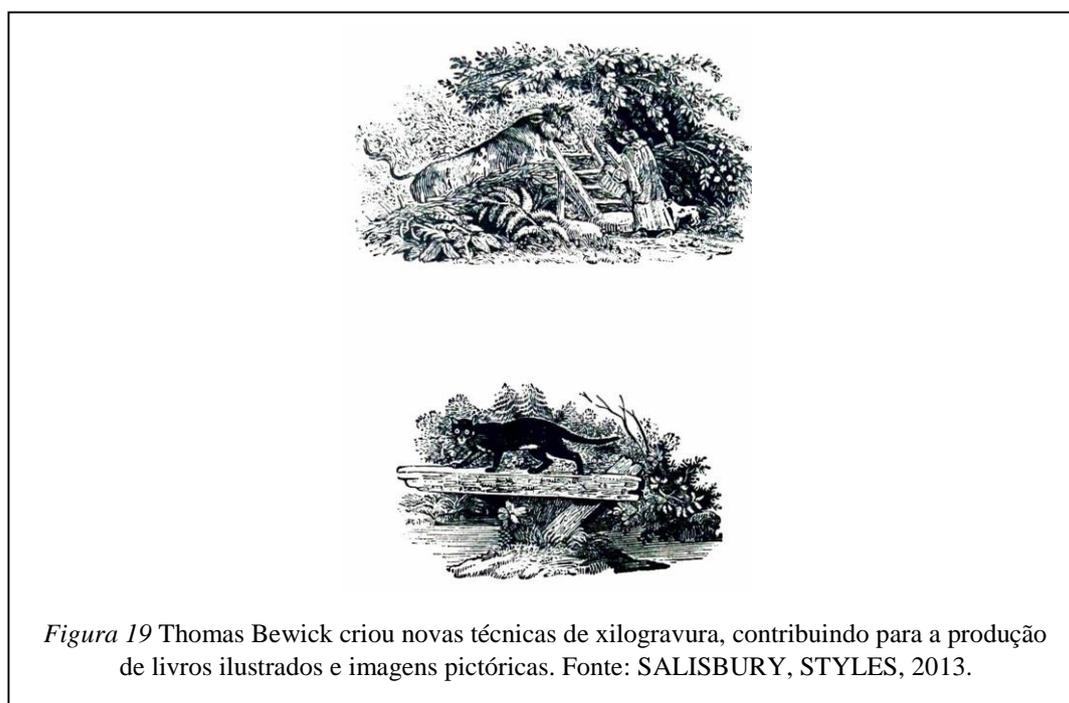
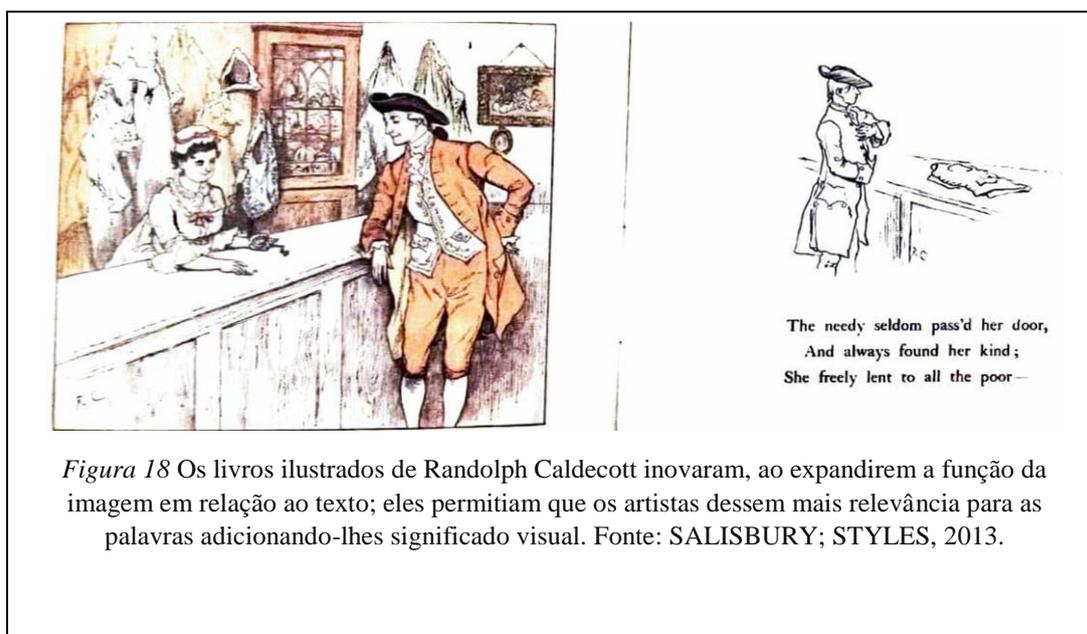
Em relação às ilustrações coloridas nos livros infantis, ainda segundo os autores, “até a década de 1930, a cor normalmente era inserida à mão”. (SALISBURY & STYLES, 2013, p. 14). George Baxter foi um dos inventores de um dos vários métodos de impressão em cores, que tornou mais viável economicamente a ilustração colorida para fins comerciais em cartazes, livros ou reprodução de obras de arte:

Ele patenteou o seu processo, que utilizava uma chapa principal de aço para a criação do contorno e dos detalhes e sombreamento em preto, para posterior aplicação de diferentes chapas de cobre, madeira e zinco, com cores individuais. Cada chapa tinha de ser perfeitamente alinhada. (SALISBURY & STYLES, 2013, p. 14)

No que se refere a estes primeiros processos técnicos editoriais destinados a incluir imagens com cores na impressão, a litografia já era uma técnica em uso neste período e para esta finalidade, o que não impediu a emergência de outras técnicas que foram sendo patenteadas, tais como a de Baxter.⁷¹ Afinal de contas, uma técnica editorial não substitui de imediato uma anteriormente utilizada. Ao longo da história das produções editoriais

71 Segundo Salisbury & Styles (2013, p. 148) *A litografia foi inventada por Aloisio Senefelder, na Alemanha, no final do século XVII, e é o ancestral dos modernos métodos de impressão comercial. O processo explora a heterogeneidade entre óleo e água, permitindo que uma imagem seja transferida de uma superfície lisa para o papel.*

uma técnica, ocasionalmente, convive com outra pelos mais variados motivos. O historiador Roger Chartier (2014, p. 105) observa que *a impressão, pelo menos nos quatro primeiros séculos de sua existência, não causou o desaparecimento nem da comunicação manuscrita nem da publicação manuscrita.*



No processo de desenvolvimento das técnicas de ilustração dos livros infantis destaca-se a atuação de Randolph Caldecott, ilustrador que inaugura, segundo Salisbury

& Styles (2013, p. 12), o livro ilustrado moderno, no final do século XIX. A ilustração, neste momento, expande suas funções em sua relação com a narrativa verbal. A imagem participa da construção semântica do que é enunciado verbalmente, por vezes dela se autonomiza, e não mais meramente o duplica ou decora, como era comum.

A importância crescente que as ilustrações desempenham nas produções dedicadas ao público infantil e juvenil suscitou a reflexão sobre a diferenciação entre o livro ilustrado e o livro com ilustração, cuja oferta e variedade de títulos e tipos se multiplicou, ao longo do tempo, e especialmente na atualidade, para esse segmento de público. Peter Hunt afirma que

os livros ilustrados podem desenvolver a diferença entre ler palavras e ler imagens: não são limitados por uma sequência linear, mas podem orquestrar o movimento dos olhos. Além disso, podem explorar essa relação complexa; as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa. (HUNT, 2010, p. 234)

De acordo com Linden “em 1919, publica-se o maravilhoso livro de Edy-Legrand, Macao et Cosmage, que consagra a inversão da relação vigente de predominância do texto sobre a imagem no livro com ilustração” (2018, p. 15), marcando assim uma nova era: a do surgimento do livro ilustrado moderno. Neste período há um destaque para a diagramação na qual se leva em consideração a relação entre imagens e texto sobre o suporte. “A página dupla se vê legitimamente invadida como espaço narrativo cujos textos e imagens, sustentando em conjunto a narração, se tornam indissociáveis.” (LINDEN, 2018, p. 15)

A importância que as ilustrações detêm no âmbito infantil e juvenil, atualmente, suscitou uma importante reflexão sobre a diferenciação entre livro ilustrado e livro com ilustração. Ainda de acordo com a autora “as primeiras publicações especificamente destinadas a crianças e jovens comportam poucas imagens. Na primeira metade do século XIX, predomina o livro com ilustração [...]”. (LINDEN, 2018, p. 12).

Peter Hunt (2010, p. 234), estudioso da literatura infantil afirma que

os livros ilustrados podem desenvolver a diferença entre ler palavras e ler imagens: não são limitados por uma sequência linear, mas podem orquestrar o movimento dos olhos. Além disso, podem explorar essa relação complexa; as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa.

Estas características acerca do livro ilustrado são pensadas em contraposição ao livro com ilustração e para o autor tal distinção é, em grande parte, organizacional. Linden (2018) define assim o livro ilustrado:

Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens. (LINDEN, 2018, p. 24)

Em contraposição ao livro com ilustração:

Obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa. (LINDEN, 2018, p. 24)

Em um artigo intitulado *Guerra no livro ilustrado infantil: A caminho de casa, de Ana Tortosa e Esperanza León*, os pesquisadores Thiago Alves Valente e Eliane Ap. Galvão R. Ferreira tratam dessa dualidade *livro ilustrado x livro com ilustração* relacionando-a com o processo de leitura no qual o texto verbal estaria mais voltado ao adulto e a imagem à criança:

optamos pela terminologia “livro ilustrado”, em consonância com Maria Nikolajeva e Carolle Scott (2011, p.329), como aquele que oferta dupla audiência, conferindo poder de modo igualitário a crianças e adultos, já que são projetados para serem lidos ao mesmo tempo, por meio de palavras, imagens e pela combinação entre elas. Essa igualdade avulta no processo de leitura, pois enquanto o texto verbal se dirige ao adulto e requer um olhar linear, a imagem se dirige à criança, solicitando um olhar holístico. A folha dupla, pela oferta de simultaneidade dos dois processos, faculta à criança eleger seu próprio ritmo. Essa percepção da criança suplanta a do adulto, segundo Duvoisin (apud HUNT, 2010, p.241), pelo fato de que ela vê o mundo de forma desinibida, diversa dos mais velhos. Nesse processo de leitura mediada do livro ilustrado, criança

e adulto podem, então, ampliar seus olhares. (VALENTE; FERREIRA, 2020, p. 45)

Nas adaptações para o público infantil de obras inicialmente destinadas para adultos, a presença da imagem é incontornável. E essa presença também não se dá de qualquer modo. Ela é representativa em sua frequência, em seu volume, em seu tamanho e em seu tipo de uma série de funções que ela passa a desempenhar em relação à narrativa verbal, como a ampliação das técnicas de sua produção e de aprimoramento aos públicos visados com vistas a sua recepção simpática aos formatos propostos ao olhar leitor. A ilustração atua na adaptação como uma marca de sua adequação ao público infantil, e isso às vezes às custas de um amesquinamento do texto literário em produções menos qualificadas.

Dada essa prerrogativa da ilustração na produção livreira destinada às crianças, ela encontra espaço para exercer diferentes papéis semânticos em sua relação com o texto verbal de origem e com o texto verbal adaptado. Frente à supressão de partes das narrativas adaptadas, a imagem pode aludir, preencher ou retomar essa falta e completar esse vazio. Ela pode ainda dar ênfase e existência para o que antes era descrito verbalmente na narrativa original, que foi recortado da narrativa adaptada, mas ainda assim contemplado pela ilustração graças ao poder de síntese da imagem e de seu papel representativo, por exemplo, das emoções descritas detalhadamente no verbal, das reações que elas encadeiam e que podem ser expressas com uma imagem. O verbal e o imagético representam distinta, mas ainda assim adequadamente, aquilo de que falam/mostram.

Quando isolados, a linguagem verbal e a linguagem da imagem exigem comportamentos de deciframento diferentes. O olhar linearizado, que percorre a escrita nas linhas inscritas na folha ou na tela, lê numa ordem diferente segundo o olhar pluridimensional que apreende a imagem⁷².

A análise de adaptações literárias, como produtos culturais legítimos de nosso tempo, e como parte das produções que constituem o campo literário (suas obras, atores, espaços de circulação, formas de julgamento e promoção etc.), pode lançar luz sobre os discursos sobre a leitura e sobre os leitores de um determinado segmento, discursos que

72 Cf. a esse respeito a análise dos usos das imagens em sua relação com o verbal, em textos da mídia brasileira, em Curcino (2006).

circulam e que determinam o que em geral se pode e se deve dizer sobre essa prática, assim como delimitam os modos adequados de exercê-la⁷³.

Sua análise nos permite depreender indícios sobre o perfil leitor daqueles para quem essas adaptações foram produzidas, tendo em vista aspectos da imagem mais consensual e compartilhada pelos atores responsáveis por sua produção (editores, escritores, ilustradores, adaptadores etc.), os quais, por meio da adoção de certos procedimentos técnicos, inscrevem na materialidade dessas adaptações aquilo que creem ser as competências, os interesses, as maneiras de ler dos sujeitos de um dado segmento leitor, de um dado público, de uma dada faixa-etária⁷⁴.

Assim, em função de quem se pressupõe compor o público leitor de uma dada produção literária, nela se pode encontrar esboçadas suas qualidades ou fraquezas, efetivas ou imaginárias, as quais podem ser depreendidas a partir da análise de certas estratégias editoriais e de escrita empregadas no processo de adaptação.

Considerando esta temática e com vistas a analisar algumas representações discursivas do leitor infantil que se podem identificar em adaptações do clássico *Dom Quixote de La Mancha*, apresentamos uma análise preliminar e comparativa de duas edições adaptadas, uma nacional e outra galega, ambas lançadas no ano de 2005, quando das comemorações do IV Centenário de publicação da obra e voltadas para o público infantil. Essa delimitação se deve, em função das especificidades quanto às escolhas editoriais e de adaptação adotadas na reescrita desta obra, relativas a recursos linguísticos e estilísticos, que caracterizam a produção dessas duas versões, galega e brasileira, a saber, *Don Quixote e Breogán*, de Anxo Farinã, da editora *A Nossa Terra*; e *O Cavaleiro do Sonho*, de Ana Maria Machado, da editora *Mercuryo Jovem*.

3.3. Na linguagem para crianças: nomes e qualidades do cavaleiro da triste figura

Em sua adaptação, intitulada *O cavaleiro do sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha*, Ana Maria Machado nomeia a personagem principal como *Cavaleiro do sonho*. Esse epíteto se constrói de modo semelhante ao criado por

73 Cf., acerca desse princípio da Análise do discurso, Pêcheux (1995) e Foucault (1999).

74 Cf. Chartier (1998).

Cervantes, que nomeia sua personagem principal como *Cavaleiro da triste figura* ou *Cavaleiro dos leões*. Embora a adaptadora também empregue, ao longo da narrativa, esses dois epítetos, ela opta por dar maior destaque ao primeiro, selecionando-o para figurar no título, como também recorrendo a ele com mais frequência no texto. Na expressão nominal ela altera o qualificador, substituindo um termo que em seu uso atual é semanticamente mais disfórico, *da triste figura*, por outro com valência mais eufórica, *dos sonhos*.

Esses epítetos, em comparação com aquele já presente no título original da obra cervantina, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*, retomam algo da qualidade de *ingenioso*. Segundo dicionário espanhol do século XVII⁷⁵, o adjetivo *ingenioso* deriva de *ingenio* que significa *habilidad* ou *maña*, ou seja, capacidade e maneira peculiar de inventar e de criar. Assim, se pode associar semanticamente o termo *ingenioso* com o significado de *criativo*, de *inventivo*, mas de maneira um pouco mais complexa, tal como observa Ushijima (1990), para quem o emprego do primeiro termo *ingenioso* também remete ao *poder que une diferentes elementos*⁷⁶, o que representaria a complexidade dessa personagem, dividida entre a realidade e a fantasia, vivendo entre dois mundos ou dois modos de ser e estar, tanto no mundo real da personagem *Quixote*, construído pela ficção, quanto no mundo ficcional e fantástico da personagem fora de seu juízo, também justaposto nessa narrativa ficcional.

O emprego do qualificativo *engenhoso* pode ser relacionado, ainda, com o qualificativo *louco*, na medida em que o campo semântico de termos relacionados à loucura comporta os significados de inventivo, imaginativo, criativo, ousado, corajoso. A engenhosidade de *Quixote* residiria, por associação sinonímica, ainda que em menor grau, na equivalência com a loucura. Não sem razão, a loucura também se faz presente na significação do epíteto criado por Ana Maria Machado, *o cavaleiro do sonho*, uma vez que em português brasileiro um sonhador é também a designação que se atribui tanto a um visionário, capaz de criar, quanto a um alucinado, e alheio ao mundo real.

75 Cf. dicionário espanhol e latim Henríquez Baltazar (1679, p. 261, 2), disponibilizado pela *Real Academia Española*. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

76 Conforme Ushijima (1990, p.327), “el hidalgo puede transformarse en Don Quijote sólo porque es «ingenioso», es decir, gracias al «ingenio» que tiene, «ingenio» como el poder que une los distintos elementos. Para hacerse Don Quijote o, más exactamente, para desempeñar el papel de caballero, el hidalgo necesita «ingenio»” (tradução nossa). Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_30.pdf.

A escolha lexical, pela autora, do qualificativo/especificativo “do sonho” resguarda o valor semântico da *loucura* mas – diferentemente deste termo –, a referência ao campo semântico do *sonho* conta com mais frequência com um sentido positivo, eufórico e mais condizente na promoção de identificação com a personagem tendo em vista o público-alvo. Ser sonhador é um atributo que se concede, em geral, à infância e à juventude, atributo que se lhe autoriza, se lhe tolera, e em alguns casos até mesmo se lhe estimula. Assim sendo, se estabelece uma perfeita compatibilidade de sentidos entre “engenhoso” e “sonhador”, termos aos quais se aproxima o de “louco” apenas na medida em que este último seja convertido, sem muita margem para a ambiguidade, em sua acepção mais positiva, cujos traços semânticos equivaleriam às qualidades de um espírito livre, espontâneo, ingênuo e puro, traços que em geral se descreve como próprios da infância e juventude.

A adaptação galega é composta de uma série de pequenos livros, formando uma coleção. Cada livro narra uma das várias narrativas subsidiárias que compõem a narrativa total e principal de *Dom Quixote*. Nela, há um menor apelo a epítetos para nomear as personagens, em especial nos títulos, já que nos seis títulos que a compõem, a saber, *A aventura dos muíños*, *O dragón voador*, *Dulcinea a nena cabaleira*, *O exército de ovelas*, *O león durmiñón* e *A pousada encantada*, o único no qual se emprega um epíteto é aquele que qualifica a personagem de Dulcinea, e não a do *Quixote*. O único epíteto usado para nomear este último, nessas narrativas da coleção, se encontra no segundo volume da série, intitulado *O Exército de ovelas*. Nele *Quixote* é designado como *o cavaleiro que luta contra o mal*⁷⁷. Explora-se, portanto, na coleção galega, o traço heroico, corajoso e aventureiro da personagem. Eles são apresentados como atributos prioritariamente positivos, de modo a fomentar certa identificação junto aos leitores desta adaptação.

O valor desses atributos também se sobressai no modo como esta adaptação é ilustrada. Pode-se constatar, como trataremos adiante, que esses traços de personalidade se encontram em perfeita consonância com o estilo e com os traços gráficos adotados na ilustração dessa adaptação galega, na qual se prioriza o movimento, a vivacidade, a ação, estabelecendo-se, assim, uma *intericonicidade*⁷⁸ com as imagens de personagens de

77 *o cavaleiro que loita contra o mal*. (FARIÑA, 2005, n.p., tradução nossa).

78 Ao funcionamento discursivo das imagens que implica sua interpretação segundo uma memória social e cultural imagética, que pressupõe a inscrição de uma imagem em uma série de outras, que se retomam, e assim sendo atua quando de sua interpretação, Jean-Jacques Courtine (2013) nomeia de *intericonicidade*.

gêneros de grande apelo e sucesso hoje em dia junto ao público infantil e juvenil, aquelas dos animes e mangás.

3.4. Das narrativas na narrativa de aventura do cavaleiro da triste figura

Na adaptação brasileira, Ana Maria Machado opta por selecionar e sintetizar alguns capítulos da obra original, com preferência pelos episódios em geral mais conhecidos, justamente por seu caráter mais extraordinário, mais cômico, mais fantástico. Nessa edição adaptada por Machado, o leitor não encontrará subdivisões da narrativa em capítulos, tal como no original. A adaptadora optou por construir uma única narrativa, mais breve e corrida, sem subdivisões. As subdivisões ficam a cargo das ilustrações. Com letras grandes e com várias ilustrações, que ocupam, ao todo, aproximadamente 16 das 50 páginas da obra adaptada, é uma versão feita para se ler com os olhos e os ouvidos, pelo público infantil.

De todas as aventuras e desventuras do *cavaleiro da triste figura*, a autora brasileira opta pela narração da primeira aventura vivida por *Quixote* e que se passa no início de sua jornada, em uma estalagem, quando ele ainda não havia sido armado cavaleiro⁷⁹. Ela também seleciona, em sua versão, a clássica e muito provavelmente mais conhecida passagem da obra, na qual o cavaleiro luta com moinhos de vento, crendo ser eles *trinta ou mais desaforados gigantes*⁸⁰. Por fim, a autora retoma a passagem na qual Quixote confunde uma bacia de barbeiro com o elmo de Mambrino⁸¹.

Além de bastante conhecidos esses episódios, eles são emblemáticos quanto à caracterização da personagem que, em sua loucura – edulcorada nesta adaptação dada sua referência ao sonho – se imagina cavaleiro e empreende as mais variadas peripécias dignas das aventuras de cavalaria, à época, gênero de grande apelo popular junto ao público contemporâneo da primeira edição da obra original, não apenas retomado como também crítica e artisticamente subvertido por Cervantes.

79 Capítulos II e III, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*, vol. 1.

80 Capítulo VIII, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*, vol. 1.

81 Capítulo XXI, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*, vol. 1.

Na coleção⁸² *Don Quixote e Breogán*, seu escritor e ilustrador Anxo Fariña também adota o mesmo procedimento de Ana Maria Machado ao optar por não apresentar a adaptação dividida em capítulos. Dos 126 capítulos da obra original, a edição galega opta por seis deles, relativamente aqueles mais conhecidos, e os apresenta sob a forma de seis livros autônomos, cada um equivalendo à narrativa de um capítulo ou à síntese e mescla de dois ou mais capítulos. Os livros da coleção, produzidos a partir de narrativas selecionadas da obra original por Fariña se intitulam: *A aventura dos muíños*⁸³, *O dragón voador*⁸⁴, *Dulcinea a nena cabaleira*⁸⁵, *O exército de ovellas*⁸⁶, *O león durmiñón*⁸⁷ e *A pousada encantada*⁸⁸.

Essa decisão editorial é relativamente inovadora ao ser adotada para a adaptação. Ela consiste em uma prática característica de produções atuais destinadas ao público infantil e jovem, relativa à seriação de narrativas e à produção de obras para coleção.

O pesquisador Ceccantini (s.d.) ao relatar o sucesso da saga *Harry Potter* junto ao público infantil e juvenil lembra importância destas escolhas editoriais no momento da publicação de um livro, como o da divisão em séries, em volumes e o agrupamento em coleções. A decisão editorial e comercial de transformar uma obra em série, encurtando o texto de modo a termos alguns volumes que devem ser lidos na ordem visualizada quando da publicação, é vista de modo frequente em obras que não se destinam apenas para leitores infantis e juvenis, mas também para adultos. A saga e a trilogia conquistam muitos leitores e frequentemente estão nas listas dos *best-sellers* das livrarias.

Sem querer entrar aqui na discussão sobre os méritos literários de Harry Potter, que com certeza existem (ainda que aceitar essa ideia não signifique necessariamente supervalorizar a obra), vale chamar a atenção para o fato de que, no caso brasileiro, o fenômeno Harry Potter interessa bastante aos mediadores de leitura, isto é, pais, professores, bibliotecários, editores, livreiros, animadores culturais etc., na medida em que, levadas em conta as altas tiragens que o livro alcançou também em nosso país, foram jogados por terra alguns mitos que têm balizado

82 Seus livros, numerados de 1 a 6, são vendidos separadamente nos sebos ou livrarias. Atualmente é difícil adquiri-los, pois a editora *A Nosa Terra* encerrou suas atividades, conforme relatamos anteriormente. Os exemplares, no entanto, são facilmente encontrados nas bibliotecas públicas da Galícia.

83 Nesta adaptação, este livro da série corresponde ao capítulo VIII da versão integral de *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, primeira parte.

84 Nesta adaptação, este livro da série corresponde ao capítulo XVII da versão integral de *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, segunda parte.

85 (Capítulos XXV e XXVI, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, primeira parte).

86 Capítulo XVIII, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, primeira parte).

87 (Capítulo XVII, *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, segunda parte.)

88 (Capítulo XXXV, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, primeira parte).

a produção e a leitura da literatura infantil nacional nos últimos tempos [...]. (CECCANTINI, s.d, p.118).

A escolha das narrativas para comporem a coleção seriada norteou-se, assim como no caso da adaptação brasileira, pela adoção dos capítulos nos quais as aventuras vividas pela personagem do cavaleiro são mais populares, mais extraordinárias e emblemáticas de sua desrazão, de maior apelo à imaginação com suas peripécias alucinantes, entre comédia e tragédia, desse anti-herói que sofre, mas cujo infortúnio é traduzido de forma a fazer rir, e com isso humanizar em sentido profundo, nos termos de Antonio Candido (2011), garantindo o direito à ficção, ao sonho, e com eles antecipando ou preparando os leitores para os enfrentamentos que cada um encontrará em sua vida fora dos livros.

As duas adaptações analisadas, no que se refere à supressão da divisão em capítulos, tal como no original, e de sua síntese, pressupõem uma leitura que possa ser feita em um único folêgo, com histórias relativamente independentes que possam ser lidas pelos leitores iniciantes ou ouvidas e vistas por aqueles que ainda não sabem decodificar o verbal, em sua autonomia de narrativa com começo, meio e fim.

A adaptação brasileira, em suas 50 páginas, sem divisão de capítulos, mas plena de intervalos garantidos pelas ilustrações de página inteira ou de meia página, pressupõe dois trajetos de leitura, um em que se pode decodificar o verbal e este é ratificado e representado em uma síntese imagética da ilustração; outro em que apenas se pode decodificar exclusiva e prioritariamente o imagético, e que este, em seu encadeamento página a página, autoriza uma leitura-vislumbre, uma leitura-panorâmica e visual, propiciada pelas sucessivas ilustrações, de forma autônoma da decodificação do verbal.

O primeiro trajeto pressupõe um leitor capaz de decodificar o verbal ou aquele de um leitor responsável pela mediação da leitura para quem ainda não sabe ler, e que atuaria como leitor que ouve o verbal e que decodifica as imagens: lê-se a história e depois se observa a ilustração que a representa. O segundo trajeto é previsto para o leitor que, não dominando a técnica de decodificação do verbal, ainda assim desfruta do gesto de folhear as páginas e de aceder ao conteúdo das narrativas por sua versão ilustrada.

A adaptação galega, com suas divisões em livros de uma série, que compõem uma coleção, também seleciona as passagens narrativas mais plenas de aventuras e mais plásticas, do ponto de vista da reconstrução de imagens mentais. Essas imagens mentais são traduzidas e sintetizadas sob a forma das ilustrações, amplas, quantitativamente mais

representativas, constituindo uma narrativa híbrida, mais econômica do ponto de vista verbal e mais exuberante na exploração da linguagem imagética, em uma simbiose que garante o devido desfecho de cada aventura, valorizada em cada livro da coleção adaptada.

Essa forma de seleção e exposição das narrativas na edição galega garante a autonomia de cada livro, tanto do ponto de vista formal, de começo, meio e fim de cada uma das narrativas, quanto do ponto de vista de sua ordem cronológica, já que nenhuma das narrativas de cada livro da coleção precisa ser lida segundo a ordem com que foram apresentadas na sequência dos capítulos da obra original, aqui adaptada.

3.5. Traços e gestos de nosso cavaleiro da triste figura sob os lápis, pincéis e píxeis de ilustradores

Diferentemente do que em geral ocorre na edição de livros infantis e juvenis, para os quais se contrata ilustradores que trabalham diretamente com o adaptador, quando não se trata do próprio ilustrador que assume a pena ou o teclado da produção literária do texto em linguagem verbal, na edição adaptada brasileira, o editor retoma ilustrações que foram produzidas décadas antes por Candido Portinari⁸⁹ para outra edição de *Dom Quixote*, não destinada ao público infantil, e por fim não publicada.

Além dos 16 desenhos de Portinari, a adaptação contém informações da vida e da obra desses dois gênios, separados no tempo e no espaço, Cervantes e Portinari, um pintor de histórias e um poeta das imagens:

É claro que ainda há muita coisa para se consertar no mundo. E mesmo que tenha melhorado um bocado, nem dá pra dizer que ele vai ficando mais justo. Mas uma coisa não dá pra negar: tudo fica mais bonito quando artistas como Cervantes e Portinari nos dão de presente um livro como *Dom Quixote* ou uns painéis como *Guerra e Paz*. (MACHADO, 2005, p. 50)

89 A adaptação também conta com uma ilustração de Gustave Doré, um dos mais reconhecidos ilustradores do clássico universal, e uma ilustração de Claudio Tucci baseada no retrato de Miguel de Cervantes Saavedra. Ambas compõem a obra com vistas a ilustrá-la, assim como são objeto de conhecimento e tema da adaptadora que as referencia com finalidade didática.

O encontro desses dois artistas não é um acaso. A obra de Cervantes convida à sua reprodução em imagem. Ela descreve cenas preñhes de plasticidade. A própria forma antagônica dos corpos das duas personagens principais da novela fornece o mote para a sua reconstrução física, assim como o detalhismo da descrição dos cenários por onde eles passam e nos quais se passam suas peripécias. Portinari, por razões de saúde, produz essa série de ilustrações com lápis de cor⁹⁰.

O uso desse material se impõe ao traço de seus desenhos. Ele se sente criança desenhando as cenas de *Dom Quixote*⁹¹. Seu traço artístico parece responder a essa sua percepção de retorno, de volta à infância, ao se intensificar o estilo *naïf* nessas suas ilustrações. No exercício de seu colorido rabiscado, de seus desenhos angulosos, há um artifício que rememora o aprendizado da mão infantil, quanto à força e ao sentido dos traços, em seu gesto e desejo de infundir cor ao papel, encobrindo todo e qualquer espaço na folha antes branca. É a mimese do traçado infantil que ali se expressa.

Entre as ilustrações, como a do Quixote de pernas para o ar, com as nádegas expostas⁹², ou a de Sancho Pança sendo jogado para o alto por uma série de aldeões⁹³, tem-se não apenas a fidedignidade de representação de cenas quixotescas aludidas na obra, mas a inscrição dessas cenas em uma série, em um repertório de trabalhos do pintor Portinari, famoso por suas pinturas em que representa brincadeiras infantis, entre elas as cambalhotas e bananeiras⁹⁴.

90 Menos por razões técnicas e mais por recomendação médica, o pintor, à época, interrompe o uso de tintas – em função de seus problemas de saúde ligados aos efeitos de uma intoxicação por chumbo, usado na composição das tintas à óleo que usava em suas pinturas, e que viria a ser a causa de sua morte poucos anos depois – e faz essa série *Dom Quixote*, por encomenda para uma edição comemorativa da obra, valendo-se basicamente de lápis de cor, em um estilo provocativo e moderno. Cf, a esse respeito, no site oficial de divulgação de sua obra <www.portinari.org.br>.

91 Nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, “a ideia de interpretar Cervantes a lápis de cor, feito menino que se diverte rabiscando caderno, fascinou [Portinari]. [Ele] mergulhou na leitura do livro e fez as primeiras cenas. Com interesse apaixonado pelo trabalho, achou que era preciso ir à Espanha, para melhor sentir a temperatura moral da história. A viagem não se fez, e Portinari deixou inacabada a obra: 21 desenhos incorporados, depois de sua morte, ao Museu da Chácara do Céu”. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/exhibit/dom-quixote-projeto-portinari/GgIyzW-FajO7Kg?hl=pt-BR>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2020.

92 Série *Dom Quixote*, ilustração *Dom Quixote às cambalhotas*, de 1956, desenho a lápis de cor. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1221/detalhes>>.

93 Série *Dom Quixote*, ilustração “Sancho Pança servindo de diversão para os aldeões”, de 1956, desenho a lápis de cor. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1217/detalhes>>.

94 A semelhança da pintura “Meninos brincando”, de 1955, e do desenho *Dom Quixote às cambalhotas*, de 1956, é sensivelmente observável, em diferentes aspectos: no enquadramento de ambos, na pose e localização da criança e de *Quixote* no ato ficar de cabeça para baixo “plantando bananeira”, no lugar ocupado e na forma do corpo e disposição da cabeça do cavalo, na localização do sol, em um, e da lua em outro, traços estes que indiciam a *intericonicidade* entre essas representações imagéticas, ou seja, a relação

- Então você me paga, seu miserável!
- exclamou o dono da venda.

Juntou outros hóspedes, pegaram uma manta que cobria uma das camas, agarraram Sancho e ficaram brincando de jogá-lo para o alto e apará-lo com o cobertor. Não adiantava o escudeiro gritar, pois seu amo já ia longe. Aquilo durou até que os homens se cansaram, com o peso do coitado.



25

Figura 20 O Cavaleiro do Sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha.

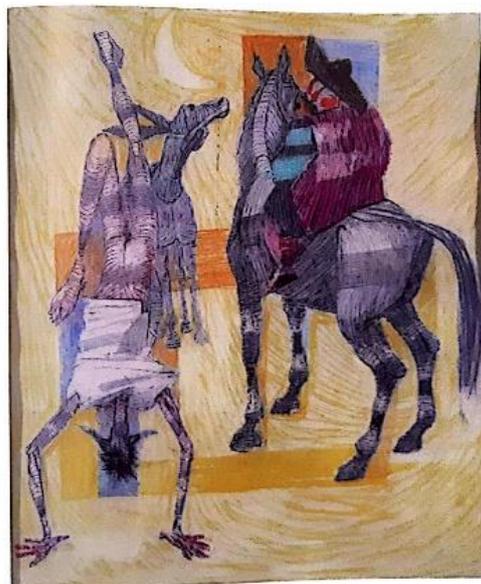
Fonte: MACHADO; PORTINARI, 2005.

Não desistiu de seus combates por um mundo melhor. Mas achou que precisava fazer um retiro. Ficar sozinho num lugar tranquilo, pensando na vida, rezando, sonhando com sua Dulcinéia, e enlouquecendo um pouco – bem como ele tinha lido, nuns romances de cavalaria, que havia acontecido com alguns de seus heróis, como Orlando Furioso ou Amadis de Gaula.

28

– Enlouquecer um pouco? Para quê? Como? – estranhou Sancho Pança.

O cavaleiro explicou que era para provar seu amor por Dulcinéia, seguir o exemplo de outros cavaleiros e fazer penitência por seus pecados, para que os feiticeiros não tivessem poder sobre ele. E como? virando cambalhotas e ficando sozinho. Tirou a armadura, mandou Sancho levar uma mensagem a Dulcinéia e começou a andar de pernas para o ar.



CS Digitalizado com CamScanner

Figura 21 Quixote de pernas para o ar. Fonte: MACHADO; PORTINARI 2005.

É um Quixote-menino que ele pinta, assim como um Sancho-menino, cujas loucuras e aventuras são antes artes e brincadeiras de criança. É também uma cena cômica, em que se apresenta um *clown*, com bigodes tão grandes, se apresentando no picadeiro para o deleite de crianças. Não sem razão, o editor da adaptação seleciona essas imagens, antes feitas para um livro não direcionado para o público infantil. Há nelas não apenas o uso do lápis de cor, responsável por nos lembrar a infância nos traços dessas ilustrações, como também o eco das produções desse pintor que se dedicou a representar cenas de infância, de crianças brincando. Portinari representa a infância, seja no traço infantil dos desenhos feitos à lápis de cor, seja nos gestos e poses infantis das personagens adultas, que deleitam o olhar infantil por parecerem estar no picadeiro de um circo, como palhaços malabaristas que tanto alegram e divertem crianças de todas as idades.

A escolha editorial de se valer dos desenhos de Portinari nessa adaptação explora a consonância necessária que deve haver, na composição do texto, entre a linguagem verbal e a linguagem imagética. Há *livros ilustrados* e há *livros com ilustração*, conforme a distinção descrita por Peter Hunt (2010).

A Literatura Infantil toma emprestadas características de todos os gêneros. Mas existe um gênero para o qual ela tem contribuído: o livro ilustrado, que é distinto do livro com ilustração. Essa distinção é, em grande parte, organizacional. Porém, se lembrarmos que a ilustração altera o modo como lemos o texto verbal, isso se aplica ainda mais ao livro ilustrado. (HUNT, 2010, p. 233)

A adaptação brasileira, assim como a adaptação galega, se inscrevem no que classifica Hunt (2010) como *livro ilustrado*. Ainda que por meio de decisões editoriais muito distintas e de recursos técnicos variados, ambas exploram adequadamente as relações semânticas de homologia⁹⁵, que contribuem para a produção de efeitos de sentido visados por seus idealizadores junto às expectativas que eles pressupõem serem as do público leitor ao qual são dirigidas essas adaptações.

Embora não tenham sido concebidas para essa finalidade e segmento editorial, as ilustrações de Portinari encontram seu lugar próprio nessa edição adaptada. O que havia de transgressor no humor com que as personagens cervantinas foram representadas ludicamente no lápis de cor do artista, o que havia de ingênuo, fantástico e inesperado nos gestos, poses e cenas quixotescas “captados” pelo pintor, vão ao encontro do verbo preciso, do léxico simples, da sintaxe clara na representação verbal dos episódios adaptados para a recepção desses leitores iniciantes, na escrita de Ana Maria Machado. Há simbiose, há simpatia entre o dito e o mostrado na organização editorial desta edição.

Coube à autora Ana Maria Machado dialogar com essas duas obras mestras da literatura e das artes plásticas, e reuni-las em seu texto reiterando o que nelas há de confluência, o que nelas inspiraria o interesse do público iniciante, assim como o interesse institucional, das escolas, bibliotecas, livrarias, na divulgação de um livro adaptado, que tanto apresenta ao público infantil e juvenil um clássico universal da literatura, em sua síntese, em sua essência, quanto a produção de um artista ícone do modernismo brasileiro.

Tendo essa dupla destinação, para o público final e para o público institucional, a adaptação também assume uma função didática de apresentação, ao final da edição, de uma espécie de galeria das obras de arte que ilustram o livro:

95 Acerca do princípio de *homologia discursiva*, cf. Curcino (2011).

Ana Maria Machado é carioca, do bairro de Santa Tereza. Na infância passava os verões na praia de Manguinhos, no Espírito Santo, rodeada de carinho, sol e de histórias fantásticas ouvidas à noite. Criada numa família de leitores, aprendeu a ler sozinha, antes dos cinco anos. O Almanaque do Tico-Tico e os livros de Monteiro Lobato foram suas primeiras leituras. Na adolescência descobriu os contistas, cronistas e romancistas brasileiros. No colegial começou a estudar pintura. Primeiro, na Escolinha de Arte do Brasil, depois no Atelier Livre do Museu de Arte Moderna. Pretendendo ser pintora, Ana dedicou-se por doze anos às telas e tintas, estudando e expondo seus trabalhos.

Formou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez pós-graduação em Linguística na École Pratique des Hautes Études, em Paris.

Em 1969 começou a publicar histórias para crianças na revista *Recreio*, dirigida por Sônia Robatto. Foi este o início da carreira da escritora de mais de uma centena de livros.

Ana Maria escreve para adultos e crianças. Seus livros foram traduzidos para muitas línguas e editados pelas mais importantes editoras européias e latino-americanas.

Muitos foram os prêmios e condecorações. Alguns, porém, merecem destaque. Em 2000 recebeu o Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da Literatura Infantil. Em 2001, o Prêmio Machado de Assis, conferido pela Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano, a Medalha Tiradentes, da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, e a Ordem do Mérito Cultural, da Presidência da República.

Em 2003 foi eleita para ocupar a vaga nº 1 da Academia Brasileira de Letras.

Candido Portinari nasceu na Fazenda Santa Rosa, Brodowski, interior de São Paulo, no dia 29 de dezembro de 1903. Filho de imigrantes italianos, Candinho, como era chamado, era considerado uma criança diferente, por viver rabiscando, com pauzinhos, desenhos na terra. Ao se mudar para Brodowski, a família Portinari trocou a agricultura pelo comércio. Candinho substituiu as garatujas na terra pelos desenhos. Os fregueses da vendinha do pai levavam suas compras, embrulhadas nos papéis desenhados pelo menino.

Aos nove anos de idade, o garoto trabalhou na restauração da igreja da pequena cidade, auxiliando na pintura do forro. Como Candinho só pensava em desenhar, o pai levou-o para estudar desenho com um homem que copiava estampas de santos. Aos onze anos, Portinari fez, a lápis, o retrato do músico Carlos Gomes, o primeiro de seus inúmeros retratos.

Aos quinze anos, mudou-se para o Rio de Janeiro. Estudou desenho no Liceu de Artes e Ofícios e matriculou-se na Escola Nacional de Belas-Artes. Era o início de uma grande carreira. Expôs seus trabalhos e foi premiado com uma viagem à Europa. Viajou pela Inglaterra, Espanha, Itália e morou em Paris. Nessa época desenhou e pintou pouco, mas observou e aprendeu muito. Frequentou diariamente museus e cafés. Nos primeiros, entrou em contato com as obras dos mestres italianos, franceses e alemães. Nos cafés, conheceu as novas tendências artísticas do movimento modernista.

De volta ao Brasil, passou a trabalhar num ritmo intenso. Participou de exposições nacionais e internacionais, recebeu prêmios e convites para criar murais e painéis. Pintor e desenhista, Candinho foi reconhecido no Brasil e no exterior. Uma das preocupações de Portinari: retratar o povo brasileiro por meio de diferentes linguagens e formas.

Casou-se com Maria Martinelli com quem teve um único filho: João Candido Portinari.

Faleceu no dia 6 de fevereiro de 1962, no Rio de Janeiro.

Figura 22 As orelhas dos livros da adaptação *O cavaleiro do Sonho*, de Ana Maria Machado e Candido Portinari. Fonte: MACHADO; PORTINARI, 2005.

A galeria acima e também outros paratextos⁹⁶ como, por exemplo, as orelhas da adaptação brasileira, trazem uma série de informações detalhadas sobre quem foi Portinari. Suas pinturas são expostas com detalhes referentes ao ano de sua produção, ao museu em que se encontram, à dimensão e aos materiais utilizados para sua confecção. Além disso, o leitor infantil também encontrará informações biográficas a respeito da adaptadora Ana Maria Machado e do ilustrador Cândido Portinari nas orelhas do livro.

Estes paratextos muito nos dizem sobre a representação de leitor infantil que norteou a produção desta adaptação, do momento do projeto editorial até a publicação da obra. Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011, p. 307), consagradas pesquisadoras do campo da literatura para crianças e jovens, em um capítulo dedicado aos paratextos de sua obra *Livro ilustrado: palavras e imagens*, o inicia da seguinte forma:

Quase nada foi escrito sobre os paratextos – títulos, capas ou guardas – de livros ilustrados. Esses elementos, porém, são ainda mais importantes nesses livros que nos romances. Se a capa de um romance infantil serve como decoração e no máximo pode contribuir para o primeiro impacto geral, a de um livro ilustrado muitas vezes é parte integrante da narrativa, principalmente quando sua ilustração não repete nenhuma das imagens internas do livro. (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 307).

Além da leitura da narrativa, o texto da adaptação é complementado com uma série de informações consideradas relevantes para a formação cultural do público mirim a que se destina, daí a preocupação em dar relevo à biografia dos artistas, e trazer uma amostra de suas produções artísticas.

No que se refere à ilustração, nos traços de Portinari, esse leitor iniciante também se depara com cenas semelhantes a fotografias, ou seja, com a apreensão e o congelamento de um momento preciso, capturado e representado em seu instantâneo. Nesses desenhos do pintor brasileiro se destaca o instante. Em certa medida, diferentemente dessa captação de uma cena, da fixação de um instante, as ilustrações que compõem a obra galega adaptada enfatizam prioritariamente o movimento, a mudança de estado, a ação, e nela isso é feito com recursos que se assemelham aos empregados para esse mesmo fim na produção de HQ's contemporâneas.

96 Cf. Gérard Genette (2009)

Anxo Fariña, autor, adaptador e ilustrador, em sua criação não explora paratextos didáticos ou explicativos. Na adaptação galega não há orelhas, sumário, introdução ou posfácio. Sua adaptação se caracteriza pelo formato conciso dos episódios, divididos em uma série de livros breves, bastante ilustrados, centrados especialmente nas ações. Segundo Nikolajeva & Scott (2011, p.322),

Já que o enredo e o tempo são circunscritos, muitas vezes, concentrados em um único episódio, os livros ilustrados permitem uma série infinita desses episódios. [...]. Ao avaliar esse fenômeno, devemos levar em conta tanto aspectos comerciais (extraliterários) quanto estéticos. As editoras têm como demanda comercial aos escritores a continuação de um livro bem-sucedido. Os títulos frequentemente contribuem para isso, apresentando o nome do personagem de sucesso. O aspecto estético, conforme dito acima, significa que, como um livro retrata apenas um curto lapso temporal, há sempre margem para desenvolvimento adicional. Entretanto, a maioria das contribuições de livros ilustrados são antes séries que sequências. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 322.)

Quanto à ilustração, a coleção *Don Quixote e Breogán* explora de maneira expressiva o seu papel. Elas ocupam todas as páginas do livro, e em cada uma delas ocupam a página inteira. Nessa sua predominância como linguagem, elas concedem espaço e acomodam entre seus traços breves passagens verbais, restritas a poucas linhas, localizadas em apenas uma das duas páginas que o leitor tem diante dos olhos enquanto folheia e lê o livro.



Figura 23 Dulcinea, a nena Cabaleira. Fonte: FARIÑA, 2005.

- Toma, malvado – gritou Dulcinéia, enquanto batia em Furandón com seu cajado.
- Aiiiiiiiiii – disse o ladrão enquanto fugia. (tradução nossa)

O autor adota uma linguagem em maior consonância com as produções atuais e internacionais destinadas ao público infantil e juvenil, sob a forma de desenhos animados, de quadrinhos, ou mais especificamente de animes e de mangás. Do ponto de vista da linguagem verbal, além de mais concisa, e telegráfica, ela também acentua seu caráter oralizado, dialógico e emotivo próprio dos diálogos das HQ's, com a presença significativa de onomatopeias, de uma pontuação expressiva, de apelo à representação gráfica dos alongamentos ou subidas de tom da fala, para conferir maior autenticidade aos diálogos simulados desta ficção.

Há uma simultaneidade do diálogo verbal com a ação representada imageticamente, tal como nos quadrinhos. Esse efeito de simultaneidade visa restituir o tempo, em geral suprimido de uma imagem fixa, pelo recurso visual, nesta página, da representação triplicada da personagem Dulcinea, em três movimentos que constituem o seu enfrentamento e ataque ao ladrão, em três cenas sucessivas, que indicam sua movimentação e ação. Como o traço agentivo é atribuído à personagem Dulcinea, ela é mostrada em ação, enquanto o traço passivo, atribuído à personagem do ladrão, não exige uma sua triplicação.

Fariña exerce ainda sua liberdade autoral na composição desta adaptação ao acrescentar ações não descritas na versão original da obra de Cervantes. Ele insere uma nova personagem, Breogán, que testemunha, vive e interfere nas aventuras de Quixote. Ele também altera os papéis das personagens, atribuindo a Dulcinea o papel de salvar Quixote, Sancho e Breogán de um ladrão chamado Furandón. Altera-se, portanto, o enredo, a ordem, os papéis das personagens e sua linguagem. Acrescenta-se uma personagem central, Breogán, personagem mítico, representado como uma criança que, apesar de sua condição infantil, é capaz de ajudar Sancho e Quixote quando os dois intervêm entre dois rebanhos de ovelhas, que Quixote cria serem dois exércitos inimigos. Nos traços de Fariña se enfatizam os personagens em ação, dá-se existência a seus movimentos, sempre loquazes, cujas técnicas usadas remetem não apenas ao desenho, como também à colagem, ambos produzidos por recursos tecnológicos digitais.

A adaptação de Anxo Fariña apresenta um projeto editorial de grande qualidade, com imagens impressas em páginas duplas, com uma cartela de cores bastante chamativa, tal como se pode ver na Fig. 10.

Assim como Portinari, Fariña reproduz técnicas de escrita e de desenho, em geral empregadas por crianças. Alguns traços não são precisos, os recortes não têm bordas bem-acabadas, há um acúmulo de imagens, recortes, cores, como aspecto próprio de uma estética mais *naïf*, espontânea, primária, saturada e aparentemente sem técnica. Escreve-se para crianças no estilo de escrita que se atribui a crianças.

Se não há personagens infantis nas ilustrações de Portinari, ele faz dos adultos crianças. No convívio com as personagens adultas, a criança acrescentada por Fariña na narrativa também pode acionar a importante identificação do público leitor com a narrativa que lê. Nos dois projetos editoriais, o leitor infantil está lá também como projeção de leitores a serem formados. A densa recorrência aos valores humanísticos na obra de Cervantes, aliados a princípios cristãos, como a defesa dos mais fracos, o senso de justiça, a coragem diante dos desafios⁹⁷, competem para atender um dos objetivos que se crê ser necessário na formação dos sujeitos, o de lhes transmitir valores morais, universais, do bem, da justiça, da honra, da responsabilidade, da amizade, e outros.

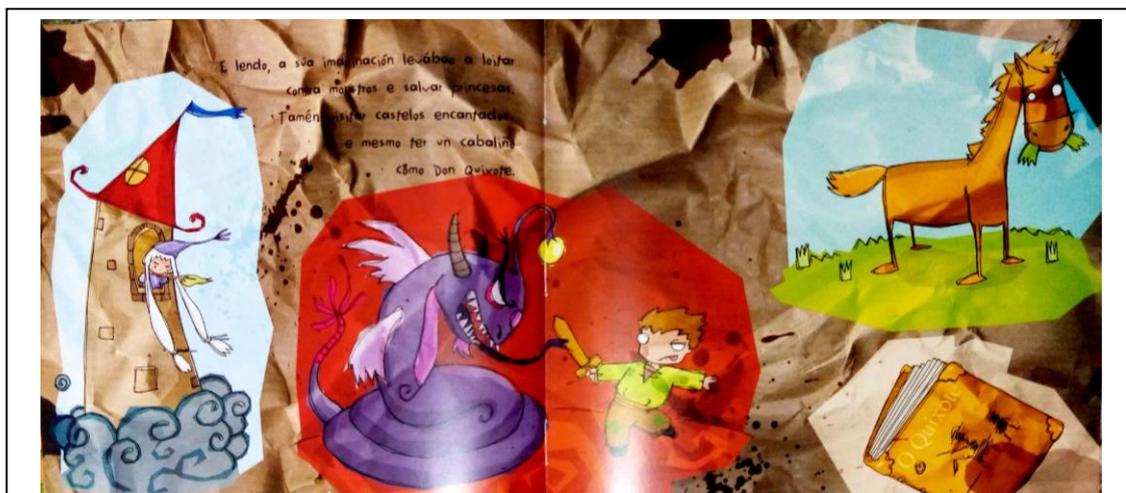


Figura 24 O Exército de ovelas. Fonte: FARIÑA, 2005.

E lendo, a sua imaginação o levava a lutar contra monstros e salvar princesas. Também a visitar castelos encantados e ainda ter um cavalinho como Dom Quixote. (tradução nossa)

97 A respeito dessa dupla tradição, humanística e cristã, inscrita na obra de Cervantes, cf. Ceccantini & Valente (2017).

Sem os finais típicos moralizantes de algumas obras menores e aligeiradas que se vê com muita frequência incluídas no segmento infantil e juvenil, essas duas adaptações aqui analisadas não infantilizam seus leitores, e em suas linguagens e formatos distintos herdam da obra original o compromisso com uma formação profundamente humanizada e respeitosa quanto a seu público leitor, que assume a autoria das imagens, com o lápis de cor, com os riscos e cores acentuados, angulosos, com as colagens etc.

3.6. Nas adaptações, a mímese do desenho infantil

Tanto na adaptação galega como na brasileira, as ilustrações compõem uma dimensão essencial desse tipo de produção destinada ao público infantil. Em ambas as adaptações, as ilustrações não são meramente decorativas. Elas exercem uma função conjunta com o que é enunciado verbalmente, de modo a por vezes precisar o que uma linguagem enunciou, ratificar o que foi enunciado, complementar ou atuar argumentativamente para enfatizar aquilo que seria o mais fundamental do que foi mostrado pela imagem ou dito verbalmente no texto, para narrar em gestos e expressões, para mostrar em movimento o que se enuncia ou se prenuncia verbalmente.

Na adaptação brasileira as imagens fazem a mediação da compreensão do texto, mas também visam produzir uma identificação mais intensa, expondo o leitor à mímese de seus desenhos, do traço de criança adotado pelo artista. São imagens para o olho infantil. São imagens que parecem provir de uma mão infantil. As cores são relativamente pastéis, apesar do esforço do rabisco, da mão aparentemente pesada. São as cores possíveis com lápis de cor. Essas ilustrações tornam visíveis as imagens esdrúxulas, que de tão fantásticas são cômicas. A falta de compromisso com o real autoriza a representação pela imagem da fantasia, das imagens internas que só ocorrem ao personagem Quixote que vê gigantes onde há moinhos, exércitos onde há rebanhos. O espaço do verbal e da imagem se equilibra nessa produção. Dialogam em uma relação em que predomina o dar a ver daquilo que foi descrito, de fazer da imagem mental suscitada pela descrição uma imagem específica.

Na adaptação galega, a imagem esbanja atualidade e sua presença predomina enquanto linguagem. Ela é majoritária. Ela é também ousada, já que explora o movimento, a ação, a rapidez e com isso contraria a condição fixa de uma imagem fixa.

Nesse sentido ela é também cosmopolita. Apela à tradição oriental dos mangás e de suas estratégias visuais para representação do movimento. Tal como esse gênero, a ilustração dessa obra galega explora a ação e o faz principalmente pela imagem, que conta com cores fortes, vivas, dramáticas, garantidas pelas tecnologias digitais dos píxeis. Eles são, em menor medida se comparado à arte de Portinari, desenhos que mimetizam, as técnicas infantis de manipulação de imagens, aqui expressas particularmente pela colagem. A aposta principal para a identificação do público infantil leitor para o qual é dirigida a obra galega reside na representação infantil de parte das personagens.

As duas obras, em suas distintas estéticas visuais, em suas formas variadas de promoção de homologia discursiva entre as linguagens verbal e imagética, investem no apelo e na convocação do olhar infantil suscetível e atraído pelas cores e formas da imagem, assim como na potência significativa dessa linguagem. Ouvindo a história contada por um adulto, no caso da adaptação brasileira, ou percorrendo as páginas autonomamente, da adaptação galega, os leitores infantis de lá e de cá do atlântico se apropriam dessas imagens somadas a sua imaginação ou dando forma específica a essa imaginação, se identificando como aquele que desenha ou como aquele que está no desenho. O pacto interpretativo a que toda obra convida seu leitor é nessas adaptações amplamente construído por suas ilustrações e pela força semântica e simbólica que inspiram.

Capítulo 4

Cem anos de adaptações brasileiras de Dom Quixote: as aventuras da primeira saída

- *Ditosa idade e século ditoso aquele a cuja
luz saíram as famosas façanhas minhas,
dignas de gravar-se em bronzes, esculpir-se
em mármore e pintar-se tábuas, para a
memória do futuro. Oh tu, sábio
encantador, quem quer sejas, a quem
cabera ser cronista desta peregrina
história!*

(Miguel de Cervantes Saavedra)

O livro de Cervantes que permitiu a inauguração do romance moderno, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Apesar de sua extensão nos traz uma série de novelas curtas que se desenvolvem no interior e em paralelo à narrativa principal de Quixote e Sancho como, por exemplo, os capítulos dedicados à narração do *Curioso Impertinente* e a *história do cativo*.

Reguera (2006, p. 17), em um capítulo no qual o autor se propõe a falar sobre o surgimento do romance, nos diz que “muito distante já da publicação *La Galatea*, às alturas de 1600, Miguel de Cervantes é, acima de tudo, no campo da narrativa, um escritor de novelas curtas”. As novelas curtas, ainda segundo o autor, surgem com um objetivo específico: o de não aborrecer o leitor:

Cervantes decide continuar as aventuras do fidalgo manchego estruturando-as em quatro partes, ao estilo do *Amadís de Gaula*. As de Dom Quixote vão se sucedendo como nos livros de cavalaria, de maneira linear, o que provavelmente acabaria cansando o leitor: desgraças e perdas do protagonista provocariam, em um primeiro instante, o riso, quando não a gargalhada, mas sua repetição monótona poderia aborrecer. A variedade exigida pelas perspectivas da época não era obtida apenas por meio da diversidade de aventuras sucedidas a Dom Quixote: também era necessário utilizar algum procedimento distinto. Cervantes recorre então a dois recursos: a potenciação progressiva da personagem do escudeiro e a incorporação de novelas curtas. (REGUERA, 2006, p. 21)

Ainda segundo o autor, em sua análise, de modo diferente, o segundo volume varia:

O sistema de inserção de novelas curtas varia: trata-se agora de episódios imbricados na trama fundamental, não tanto de novelas. São mais breves, mas neles participam de maneira ativa os protagonistas principais: bodas de Camacho, zурros dos aldeões, filha de dona Rodríguez. (REGUERA, 2006, p. 33)

O modo como Cervantes escreveu e estruturou o chamado primeiro romance moderno suscita muitos questionamentos e curiosidades entre os pesquisadores ainda hoje, depois de 400 anos de existência. A pesquisadora Maria Augusta da Costa Vieira, em um artigo no qual analisa a recepção crítica de *Quixote* no Brasil sintetiza desta forma sua análise:

Se fosse o caso de identificar os movimentos da recepção crítica do *Quixote* no Brasil, seria possível dizer que, de modo geral, oscilamos entre a leitura livre e interpretativa e a que se preocupa com os aspectos estruturais do texto, destacando o envolvimento da obra com seu universo cultural. (VIEIRA, 2006, p. 343.)

A recepção crítica retratada pela autora, em seu artigo, não inclui nenhum crítico que nos diz a respeito das adaptações de *Quixote* em suas análises. Os críticos citados de maneira cronológica, com seus trabalhos desde 1905, ano de comemoração do terceiro centenário da obra de Cervantes, ainda não estavam por considerar a literatura juvenil e infantil. Tal fato evidencia o trabalho que ainda precisa ser feito no que se refere à qualidade de adaptações de clássicos que são oferecidas ao jovem leitor.

A criação de Cervantes em comparação com a estrutura das adaptações literárias, na maioria das vezes, nos mostra que os episódios paralelos chamados novelas curtas, como citado por Reguera (2006), de um modo geral, são omitidos, sobretudo nas produções destinadas aos leitores infantis. Várias hipóteses podem ser levantadas sobre isso. Primeiramente podemos dizer que um dos motivos envolve a extensão. Tal omissão faz com que mais aventuras dos personagens principais caibam nas poucas páginas adaptadas. Outro motivo dessa omissão se dá pelo objetivo de retratar as aventuras selecionadas de um modo mais detalhado, a partir de uma ressignificação do olhar do adaptador. Quando aparecem, estas novelas curtas são endereçadas ao leitor jovem, de

um modo condensado, com o compromisso de fazer com que o leitor conheça um pouco mais da obra, de uma forma mais aprofundada e não apenas os episódios mais citados.

Acima destas diferenças, se configura uma semelhança inerente à todas as adaptações analisadas e também à obra integral: a representação da loucura do cavaleiro e a de seu espírito aventureiro, como dois eixos fundamentais norteadores da construção das adaptações para o público infantil e juvenil.

Tendo em vista que analisamos a loucura, em nossa dissertação, objetivamos, neste capítulo, olhar atentamente para o aspecto da aventura e de como este qualificador se faz presente nas obras adaptadas de modo a nos auxiliar na melhor compreensão da obra e na melhor compreensão da representação do leitor infantil e juvenil que essas obras ensejam. Para tanto, em virtude da extensão de nosso *corpus*, que compõem 13 adaptações brasileiras, nos detivemos na análise das aventuras referentes à primeira saída de Quixote.

No que se refere à relação que se dá entre literatura infantil brasileira e histórias de aventuras, Lajolo e Zilberman (1987, p. 20) nos contam que a partir das poucas produções que permaneceram do século XVIII e com a publicação dos irmãos Grimm no século XIX, editando a coleção de contos de fadas, vão se estabelecendo e definindo com maior segurança os tipos de livros que agradam os pequenos leitores.

Em primeiro lugar, a predileção por histórias fantásticas, modelo adotado sucessivamente por Hans Christian Andersen, nos seus *Contos* (1833), Lewis Carroll, em *Alice no país das maravilhas* (1863), Collodi, em *Pinóquio* (1883), e James Barrie, em *Peter Pan* (1911), entre os mais célebres. Ou então por histórias de aventuras, transcorridas em espaços exóticos, de preferência, e comandadas por jovens audazes; eis a fórmula de James Fenimore Cooper, em *O último dos moicanos* (1826), Jules Verne, nos vários livros publicados a partir de 1863, ano de *Cinco semanas num balão*, Mark Twain, em *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), ou Robert Louis Stevenson, em *A ilha do tesouro* (1882). (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 20-21)

Como as autoras pontuam, as histórias de aventuras e as histórias fantásticas foram, desde o princípio, se constituindo como eixo fundador do que hoje denominamos literatura infantil. A predileção por estes tipos de histórias no mercado editorial para tal público é desde o século XVIII até hoje em dia um fator relevante, e a reflexão sobre os gêneros e tipos textuais que compõem ou compuseram as publicações infantis e depois as juvenis é por isso de extrema importância.

Especificamente sobre as adaptações, Carvalho (2014) traz um levantamento bibliográfico que abrange o período de 1882 a 2004 em um total de 899 títulos publicados no Brasil. O recorte feito pelo pesquisador teve como foco a narrativa literária e a respeito das tipologias textuais ele identifica uma variedade de gêneros:

Quando se considera apenas o aspecto quantitativo geral das publicações, observando-se que cada título tem várias adaptações: o romance, com 428 (quatrocentos e vinte e oito) e 47,6%; o conto, com 151 (cento e cinquenta e um) e 16,79%; a novela e a lenda, com 73 (setenta e três) e 8,12%, cada uma; a comédia, com 54 (cinquenta e quatro) e 6,12%; a epopeia, com 49 (quarenta e nove) e 5,55%; a tragédia, com 46 (quarenta e seis) e 5,21%; o drama, com 05 (cinco) e 0,56%; o mito com 03 (três), e 0,34%; e o apólogo, com 02 (dois) e 0,22%. (CARVALHO, 2014, p. 87)

A partir dos dados levantados por Carvalho (2014), é sensível que o gênero romance é o mais adaptado para a infância e a juventude brasileiras. No entanto, os romances adaptados não possuem uma homogeneidade temática. Segundo o autor, pode-se dividir esse gênero em duas grandes vertentes: a da aventura e a da não-aventura. O título *Dom Quixote*, nesta classificação, se encaixa no gênero novela:

A novela, assim como a lenda, é igualmente marcada pela temática da aventura, podendo ser percebidos sub-temas como o picaresco, em *As aventuras do engenhoso D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, e *Lazarillo de Thormes*; o realismo-fantástico, em *As aventuras do Barão de Munchhausen*; a viagem, em *As aventuras de Marco Pólo* e *Hans Stadens: viagens e aventuras no Brasil*, a cavalaria, em *Amadis de Gaula*; o policial, em *O lobo do mar* e *O mexicano*, de Jack London.

Essa qualidade de aventura é um recurso explorado e associado ao leitor infantil e juvenil desde o surgimento dessa literatura destinada prioritariamente a um público até pouco tempo na história das produções literárias desconhecido e negligenciado em suas necessidades e interesses específicos. Na obra *D. Quixote de La Mancha*, a aventura é uma das características mais marcantes tanto na constituição do perfil da personagem – aquele que tem espírito aventureiro – como também na constituição da própria narrativa – ao trazer como enredo a ação de se aventurar em duas saídas pelo mundo.

Neste capítulo, observamos mais de perto como esta qualidade, esta propriedade da narrativa se materializa no enredo, nos capítulos, na forma de ilustração das adaptações

e como os recursos editoriais se encontram organizados evidenciando ou não a aventura presente nas adaptações entre si e em comparação com a versão integral de Cervantes.

Para tanto, elaboramos um apêndice com dados que consideramos relevantes para a análise. Partiremos de uma comparação quantitativa sobre os paratextos que compõem as adaptações infantis e juvenis no que concerne às menções, alusões diretas ou indiretas a essa propriedade da ‘aventura’. Depois disso, focalizamos nossa análise no léxico, fazendo um levantamento da palavra ‘*aventura*’ em seus empregos referentes à primeira saída do cavaleiro nas 13 obras adaptadas que compõem nosso *corpus* e que comparamos sistematicamente.

Analizamos ainda outras ocorrências verbais e não verbais que demonstram uma escolha, uma predileção pela aventura expressa em capítulos chave da obra original e que por essa razão são aqueles que mais frequentemente figuram nas adaptações.

Nas adaptações em análise, a aventura é explorada tanto como temática quanto como gênero (narrativa de aventura), e tem papel decisivo como meio de subjetivação dos leitores.

4.1. A leitura traçada pelos paratextos

Ao analisar a quantidade crescente de paratextos presentes sobretudo nas adaptações mais voltadas ao público infantil, percebemos que a leitura de clássicos adaptados pressupõe também uma leitura de paratextos, principalmente nas adaptações mais recentes. É como se o leitor fosse convidado a percorrer uma leitura paralela, com função contextualizadora, mais didática e que forneceria chaves para compreensão da importância da obra adaptada, do que e do quanto se “adaptou” a obra, assim como forneceria dicas de como conduzir sua leitura junto a públicos específicos. Não sem razão, a quantidade de paratextos nas publicações mais recentes para o público infantil é mais expressiva do que se compararmos com aquelas destinadas ao público jovem, ou se compararmos com outras obras.

Sobre essa diferença, é bom retomarmos o fato de que é a partir da década de 1970 que começamos a conceber uma suposta separação entre leitor infantil e leitor juvenil:

Os estudos realizados especialmente a partir da década de 70, do século XX, foram fundamentais para a o reconhecimento do estatuto artístico da literatura infantil e influíram de forma decisiva para a compreensão do vazio que se abria em relação ao estabelecimento de um “específico juvenil”, traços que se apresentam em obras que ocupam espaços entre aquelas voltadas às crianças e a literatura destinada a adultos. Editoras, instituições literárias (Prêmios da FNLIJ, Prêmio Jabuti, entre outros) e autores empenham-se no fortalecimento de distinções entre as obras anteriormente designadas de forma genérica como “infantojuvenil”. (MARTHA, 2011, p. 1)

Esta separação dos segmentos de leitores, com base em uma distinção entre infantil e juvenil, que desde então se consolidou e se convencionou é compatíveis com uma série de procedimentos de distinção, no uso das linguagens, na abordagem de certos temas, na construção de personagens, na extensão das narrativas, no apelo à imagem de todos os tipos e produzida a partir das mais variadas técnicas. Essa distinção é bastante sensível em nosso *corpus* (vide APÊNDICE). Até a década de 1980, ou seja, até a adaptação 06 de nossos dados, os paratextos presentes nas publicações eram especificamente trechos de biografia do autor, prefácio, sumário/índice e informações sobre a coleção. Esses paratextos também são encontrados em obras para o público adulto e não necessariamente se restringem ou predominam em adaptações literárias.

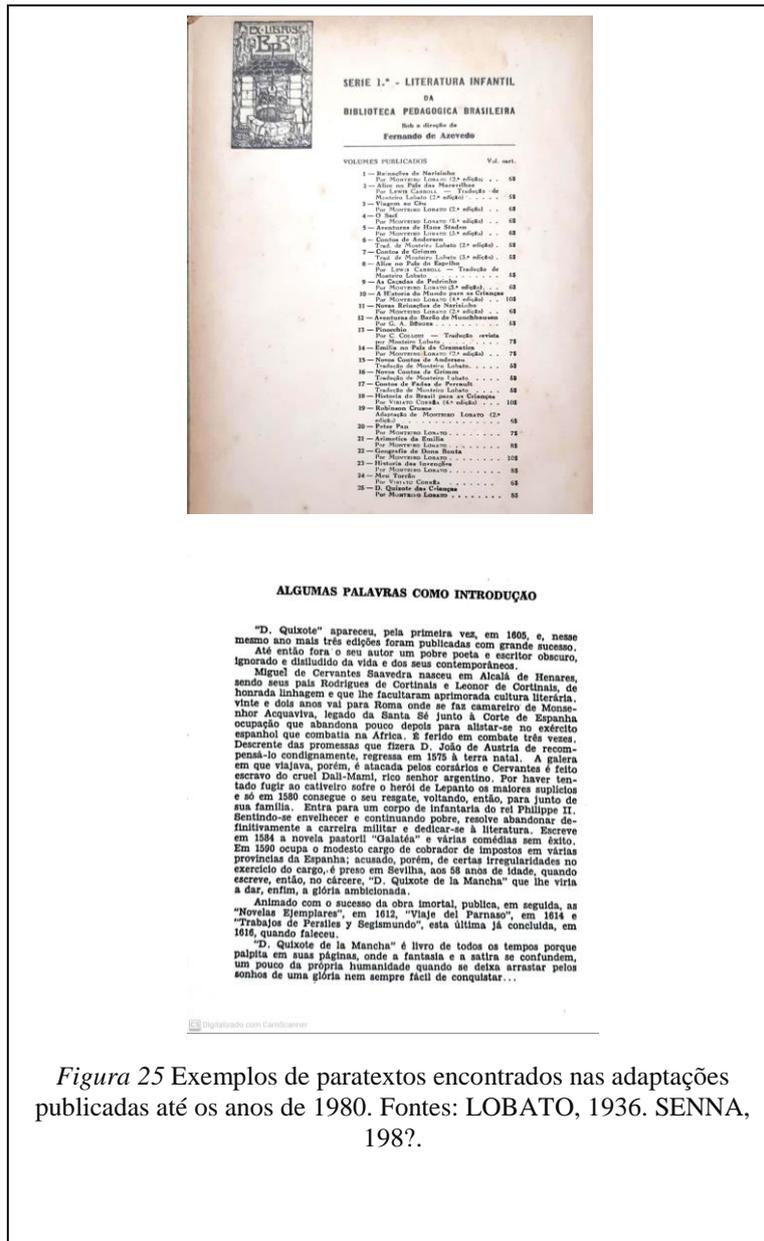


Figura 25 Exemplos de paratextos encontrados nas adaptações publicadas até os anos de 1980. Fontes: LOBATO, 1936. SENNA, 198?.

A partir da adaptação 06 ocorre uma mudança significativa em relação à quantidade e tipos de paratextos no acervo de obras adaptadas com que trabalhamos. As adaptações 07, 09 e 11, mais voltadas ao público infantil, apresentam exercícios, galeria de imagens, galeria de personagens, glossário, etc.

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



Pág. 12. *Dom Quixote*, desenho a grafite e lápis de cor sobre papel, 41 x 16,5 cm, 1956. Coleção particular, Milão, Itália



Pág. 23. *Dom Quixote atacando um rebanho de ovelhas*, desenho a lápis de cor sobre cartão, 33 x 35 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ



Capa e pág. 15. *Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras*, desenho a lápis de cor sobre cartão, 28,5 x 21,5 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ



Pág. 24. *Dom Quixote arremetendo contra as vacas*, desenho a lápis de cor sobre cartão, 35 x 49,5 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ

Figura 26 Paratextos de adaptações infantis a partir de 1980.

Fontes: MACHADO; PORTINARI, 2005.

Recapitulando a história

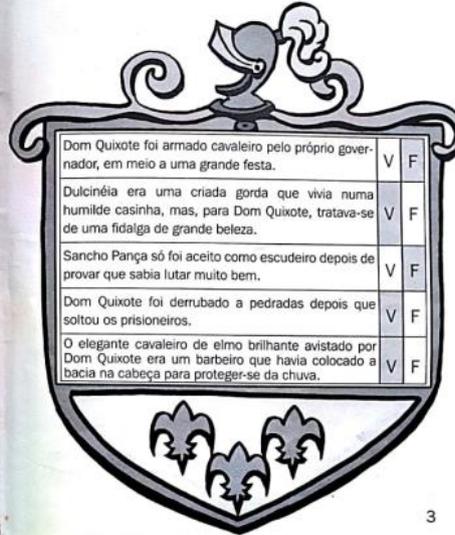
1 Vamos relembrar um pouco a extraordinária história de Dom Quixote. Use as palavras abaixo e complete as frases seguintes, preenchendo os espaços:



- a) Dom Quixote gostava de ler livros de _____, principalmente os que contavam as incríveis histórias dos _____ andantes.
- b) Certo dia, convenceu-se de que era um _____ cavaleiro e tinha como missão ajudar os _____ e salvar belas _____.
- c) Vestiu uma antiga _____, armou-se de uma velha _____ enferrujada e de uma _____ há muito esquecida, e sentiu-se tal qual um de seus heróis.
- d) Montado em seu magro e estropiado _____, partiu em busca de aventuras, como um verdadeiro cavaleiro _____.

2

2 Agora preste atenção nas afirmações abaixo. Algumas delas são corretas, outras não. Assinale V para as verdadeiras e F para as falsas, de acordo com a história:



3

Figura 27 Paratextos de adaptações infantis a partir de 1980. Fonte: ANGELI, 1999.

A Espanha de Cervantes

O escritor viveu em dois momentos históricos de sua pátria: um do reino poderoso e outro de um reino enfraquecido.

Quando Cervantes nasceu, em 1547, a Espanha era rica e forte. Tinha grande influência política e militar na Europa e representava um verdadeiro centro cultural onde os nobres patrocinavam escritores, pintores, poetas e músicos. Nesse período, conhecido como a Idade de Ouro, a Espanha já dominava grande parte da América, descoberta no final do século anterior, e que durante muitos anos abasteceu a nobreza com o ouro e a prata tirados do seu solo. Os nobres e os ricos fidalgos gastavam fortunas construindo castelos, fazendo festas e comprando roupas e comidas caras. Também gastavam muito dinheiro para manter as colônias, pois ali organizavam cidades, exploravam a terra e entravam sempre em guerra com os povos locais.

Isso gerou uma crise, que foi agravada com as várias guerras das quais a Espanha participou, algumas para conquistar territórios e outras contra os povos não católicos. Os reis espanhóis da época só aceitavam o catolicismo. Em suas terras, a maioria da população era católica, mas também viviam ali muitos descendentes de árabes muçulmanos (mourros) e de judeus que foram perseguidos. Milhares e milhares deles acabaram expulsos e só puderam ficar aqueles que disseram ter se convertido ao catolicismo.

Não bastassem esses problemas, a Espanha enfrentou no século 14 a terrível peste bubônica. Dos sete milhões de habitantes do país, quase um milhão de pessoas morreram.

Esses acontecimentos – as guerras, a peste, a falta de trabalho e a pobreza do povo – fizeram o reino entrar em decadência, criando uma nova e triste realidade. Pareciam ter desaparecido dali os ideais de justiça, o respeito, a solidariedade, a honestidade e a honra.

E para trazer a esperança de volta, ninguém melhor do que um cavaleiro andante diferente, que misturava sonho com realidade e lutava por seus ideais.

Foi assim que Cervantes inventou Dom Quixote, o Cavaleiro da Triste Figura, que viajava pelas terras da Mancha resgatando, com suas inocentes confusões, os mais belos valores humanos.



Em Alcalá de Henares, cidade próxima de Madri, está localizado o Museu Casa Natal de Cervantes. Foi nessa casa que Cervantes nasceu.

61

CS Digitalizado com CamScanner

Figura 28 Paratextos de adaptações infantis a partir de 1980. Fonte: LOBATO; SIMAS, 2009.

Tal fato pressupõe ao menos duas representações sobre o leitor/a leitura infantil a partir da década de 1980: a preocupação por parte dos editores em construir uma obra que se aproxime deste público de pequenos, desse leitor infantil que parece carecer de maior tutela, de orientações, de imagens que atuem como verdadeiros atalhos para o sentido da narrativa.

Por outro lado, é porque se sabe ser esta uma visão compartilhada consensualmente em nossa sociedade sobre a infância e sobre os leitores infantis, que esses editores, adaptadores e ilustradores antecipam essa demanda também para fins de leitura em espaço escolar. É porque se sabe que, no Brasil, a escola pública é a instituição por excelência responsável pela formação da maioria dos leitores brasileiros, que seus quadros de professores muitas vezes dependem de material didático facilitador da série de atividades de leitura previstas na etapa de formação inicial básica de leitores em fase de alfabetização, que essas crianças não contam com outro espaço ou tempo, nem com outros formadores de leitores, que isso explica a escolha pela publicação de uma obra com uma grande quantidade de paratextos.

As obras cujo público-alvo são os leitores mais jovens (de número 8, 10, 12 e 13) apresentam uma seleção bem menor de paratextos pressupondo assim um leitor mais independente quanto à mediação do ambiente escolar.⁹⁸

A leitura dos paratextos com poucas informações, como o sumário, o prefácio e as orelhas de livro, nos quais se pode observar sua tendência a se dirigir diretamente ao público visado, sem pressupor a atuação de mediador da leitura, projeta a imagem de um leitor mais maduro e apto a adentrar no texto sem grandes auxílios, atalhos e dicas.

Na adaptação 13, *Dom Quixote em Quadrinhos*, de Gualhardo em uma parte denominada posfácio, o adaptador se dirige da seguinte forma ao leitor jovem:

Aliás, é o que recomendo, feroso leitor, vá atrás das gravuras de Doré, vá atrás dos livros de Cervantes. Este clássico em quadrinhos não passa de um portal para todas essas obras incríveis.

Diferentemente e com menos frequência do que ocorre acima, as adaptações de livros infantis, muitas vezes, trazem indícios de seu *protocolo de leitura* mediante uma mediação. Este é o caso, por exemplo, da adaptação 7, *Dom Quixote*, de José Angeli, que conta com uma versão para o professor, com atividades e respostas e, uma versão para o

⁹⁸ É possível verificar a quantidade e o tipo de paratextos de cada adaptação no Apêndice que elaboramos.

aluno. Depreende-se assim se tratar de um projeto editorial para uso escolar e de uma leitura a ser mediada pelo professor.

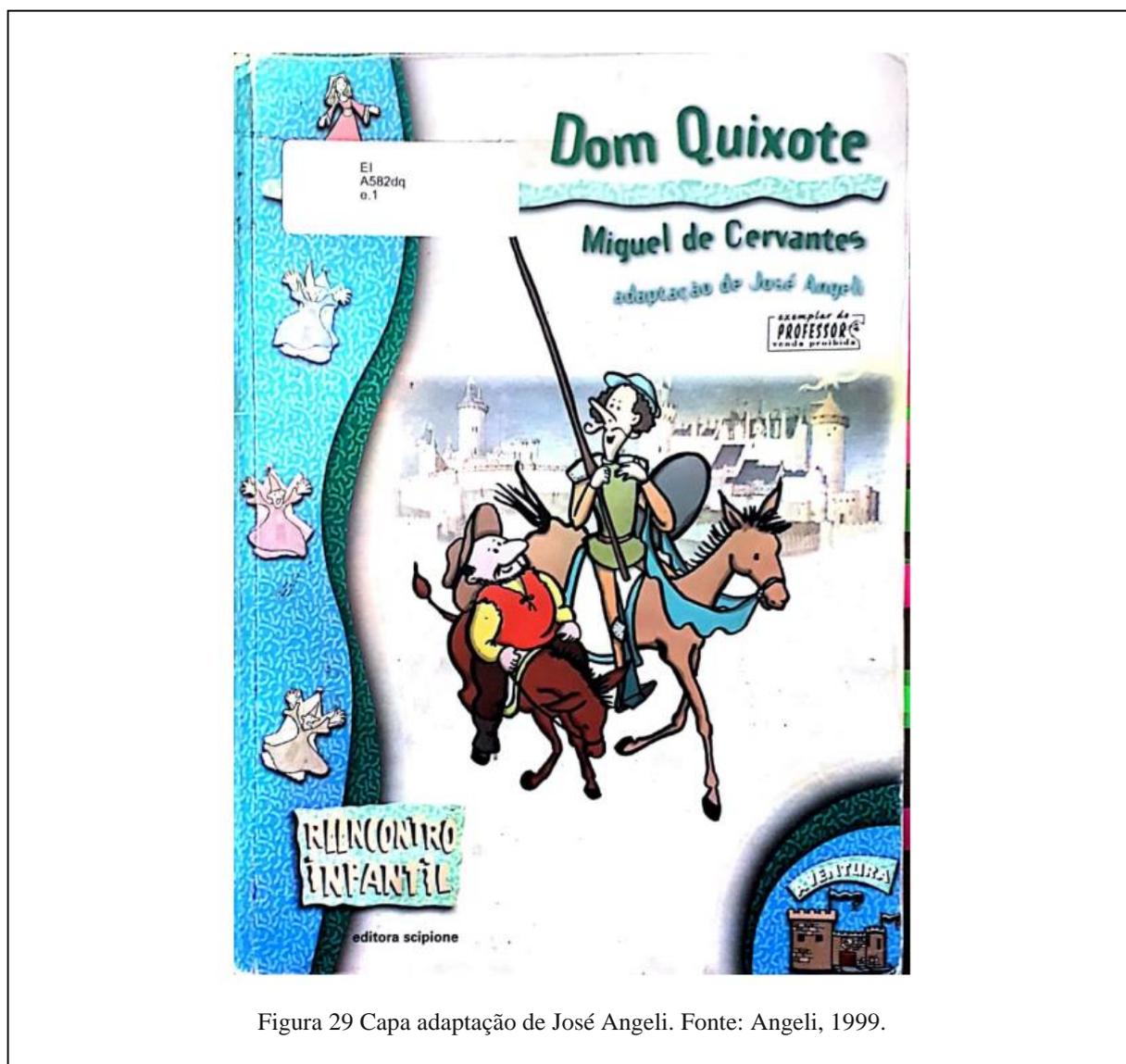


Figura 29 Capa adaptação de José Angeli. Fonte: Angeli, 1999.

4.2. O leitor de aventuras

Quando travamos contato com o clássico *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* duas características são bastantes marcadas logo nas primeiras páginas entre tantas outras que vamos descobrindo ao longo da leitura sobre a personalidade desse personagem: a loucura e o espírito aventureiro.

Em nossa dissertação de mestrado, em um de seus capítulos, nos dedicamos à análise das representações da loucura de uma obra a outra de nosso *corpus* de adaptações do Quixote. Buscamos categorizar essas representações quanto ao grau de explicitude do caráter mais eufórico ou mais disfórico com que essas representações eram construídas e com que objetivos tendo em vista os públicos infantil e juvenil como destinatários. De maneira semelhante, pretendemos neste item analisar a representação da aventura, como um *topos* fundamental da caracterização da obra de Cervantes, explorado em suas diversas e distintas adaptações de maneira mais ou menos intensa em função dos públicos mais específicos projetados por cada adaptação.

O clássico de Miguel de Cervantes nos apresenta três viagens de Quixote, duas no primeiro volume, outra no segundo. A primeira viagem, na obra integral, compõe os 5 primeiros capítulos do primeiro volume. Quase todos os capítulos restantes, que vão do 7 ao 52, tratam das aventuras da segunda viagem, na qual a personagem principal está acompanhada de seu fiel escudeiro, Sancho Pança. No segundo volume da obra, embora tenhamos alguns capítulos nos quais Quixote está em sua casa, junto a sua ama e sobrinha, em 74 capítulos o narrador descreve as aventuras vividas pela dupla na terceira viagem.

No conjunto de adaptações com que trabalhamos observamos haver referência mais frequente às duas primeiras saídas mais representativas e selecionadas nas versões adaptadas, elegemos a primeira delas para analisarmos neste momento. Assim, nos deteremos nos seguintes capítulos assim intitulados na versão integral nos quais Quixote ainda não tinha a companhia do escudeiro:

- Capítulo I Que trata da condição e do exercício do famoso e valente fidalgo D. Quixote de La Mancha.
- Capítulo II Que trata da primeira saída que de sua terra fez o engenhoso D. Quixote
- Capítulo III Onde se conta a curiosa maneira como D. Quixote foi armado cavaleiro
- Capítulo IV Do que aconteceu ao nosso cavaleiro ao sair da estalagem
- Capítulo V Onde se prossegue a narração da desgraça do nosso cavaleiro
- Capítulo VI Do portentoso escrutínio que o padre e o barbeiro fizeram na biblioteca do nosso engenhoso fidalgo

A especialista Maria Augusta da Costa Viera divide a obra do seguinte modo, em um capítulo intitulado *A arquitetura Narrativa*, a fim de analisar as diferenças entre o volume 1 e 2:

As duas partes guardam em comum uma trajetória circular. Isto é, a primeira tendo em conta as duas saídas do cavaleiro, parte do lugar de origem em direção ao suposto castelo, caminha pelos campos, chega à hospedagem de Juan Palomeque e daí novamente ao povoado de Dom Quixote. A segunda também nasce no povoado e finalmente chega à Barcelona para em seguida retornar sobre os próprios passos, recuperando a realidade e perdendo a utopia (VIEIRA, 1998, p. 77 – 78)

Percebemos assim que a divisão feita por Cervantes e os títulos dos capítulos auxilia de forma bastante didática ao leitor que se atreve a adentrar nessa aventura de mais de 1000 páginas. A trajetória circular de que fala Vieira (1998) sobre a obra integral não se mantém em muitas das adaptações e portando, ao elegermos a primeira saída para nossa análise retomaremos dois momentos muito importantes dessa parte, são eles: a apresentação do personagem, quem ele é, com quem vive, características pessoais e físicas e também; como ele foi armado cavaleiro.

O número de vezes que o termo *aventura* aparece, na maioria das obras do *corpus*, está entre 04 até 8 vezes nos capítulos referentes à primeira saída. No entanto, as adaptações 04, 07 e 09 se apresentam com o número respectivo de 2, 3 e 1 uso da palavra *aventura*. A baixa frequência dada ao uso do léxico nessas pode se justificar pela diferença na ênfase dada à qualidade da aventura nos projetos editoriais, isto porque nas adaptações 7 e 9 se ressalta e é colocado em evidência o aspecto sonhador acima do aventureiro na obra.

A adaptação 07 inicia o texto com a seguinte afirmação *Dom Quixote era um homem muito sonhador. Vivia imaginando grandes aventuras em que sempre fazia o papel de herói.* (ANGELI, 1999, p. 4), em um capítulo intitulado *Dom Quixote sonhador*. O livro de Ana Maria Machado traz o epíteto já no título *O cavaleiro do sonho: as aventuras e desventuras de Dom Quixote de La Mancha*.

É possível perceber que os dois exemplos fazem uso tanto da qualidade da aventura como também do espírito imaginativo, a complexidade do personagem faz com

que em um projeto editorial, de acordo com seus objetivos e público-alvo, seja adotado uma característica em detrimento de outras ou duas características em detrimento de todas as demais que Quixote pode representar. É isso o que ocorre com estas duas adaptações nas quais apesar de trazerem o termo *aventura* nas citações o trazem, quantitativamente, em número menor número do que o restante das obras que compõem o *corpus* objetivando retratar e enfatizar o espírito sonhador de Quixote.

A adaptação 4, *Vida e proezas de Dom Quixote*, tem uma especificidade que a difere das demais, trata-se de uma obra elaborada para o público infantil alemão da década de 1960 e traduzida por Pedro A. Briese para a editora Melhoramentos. Assim, quando de sua publicação, ela foi pensada para tal público e traduzida para o leitor brasileiro. Erich Kästner, seu adaptador é um renomado poeta, romancista, jornalista e escritor alemão que se destacou também por suas obras para os leitores infantis e juvenis; em 1960 foi o ganhador do prêmio Hans Christian Andersen.⁹⁹

Diante dessas informações contextuais, esta adaptação se difere das demais por trazer um prefácio que começa da seguinte maneira:

Recentemente uma revista perguntou: “Em que época você gostaria de ter vivido?” E as respostas foram variegadas como um ramallete de flôres. Um merceiro de Schweinfurt comunicou à redação de que ele gostaria de ter sido um velho grego, lá por volta do ano 500 a.C. e ainda, se fosse possível arranjá-lo, um vencedor dos jogos olímpicos. Ao invés de ser coroado com louros, ele agora era obrigado a vender louro em sua loja, em saquinhos, para sopas estranhas, e isto lhe agradava muito menos. (KÄSTNER, 1964, p. 5)

É possível identificar no trecho acima que o prefácio objetiva primeiramente gerar uma reflexão no público-leitor para só então apresentar o personagem principal como aquele que queria viver em outra época:

Dom Quixote então, cuja história vou logo lhes contar, era um pobre fidalgo espanhol, cujo maior desejo era ser cavaleiro. Um cavaleiro de armadura completa e reluzente, com lança, escudo e espada e montado sobre um fogoso garanhão, muito embora a seu tempo há cerca de trezentos e cinqüenta anos, de há muito já não mais existissem tais cavaleiros! [...] Ele não pensou: “Ah se eu fosse um valente cavaleiro!

⁹⁹ Cf. <https://www.ibby.org/index.php?id=273&L=0>; <https://www.kaestnerhaus-literatur.de/erich-kaestner>

Ah, pudesse eu auxiliar aos fracos e aflitos! Ah, tivesse eu audaciosos inimigos para vencê-los!” 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!”. (KÄSTNER, 1964, p.7)

O adaptador enfatiza nesse trecho o aspecto da ação com ênfase, do personagem que age em favor de seus sonhos, os verbos *erguer-se*, *bater* e *exclamar* usados no pretérito perfeito demonstram isso. Assim, a qualidade que mais se sobressai nesse momento inicial, na qual o leitor está travando seu primeiro contato com o personagem encontra-se na qualidade da determinação e/ou entusiasmo que este tem com seu sonho ainda que ser cavaleiro esteja fora de época.

Novamente o que vemos aqui como característica mais evidente, assim como nas adaptações 7 e 9, é a de um personagem sonhador. No entanto, esta adaptação se diferencia das demais ao exaltar o espírito de determinação e entusiasmo pelo qual Quixote é tomado.

A respeito dessas três adaptações, ressaltamos ainda que elas se voltam mais especificamente para o público-infantil. Os sonhos ou a determinação/empolgação relacionada ao sonho são as qualidades colocadas em primeiro plano e a aventura aparece então de modo menos enfático.

Ao compararmos as adaptações com a obra clássica, de Miguel de Cervantes, encontramos 12 ocorrências do léxico *aventura*, 2 vezes a palavra *aventureiro* para designar o personagem, 4 usos de *desgraça* e 1 de *desventura*.

Os 5 primeiros capítulos, relativos à primeira viagem, nos apresenta um Quixote complexo, descrevendo em detalhes o processo de nomeação do cavaleiro, do cavalo e da dama e; da preparação das armas. Depois, com a saída, o primeiro contato com os personagens da estalagem se dá, a primeira aventura de ser armado cavaleiro. E, por fim, a intervenção de Quixote no episódio de Andrés e sua briga com os mercadores, na qual ele fica bastante ferido e retorna à sua casa.

O enredo do DOM QUIXOTE está construído em torno de três viagens que empreende o herói, após cada uma retorna à casa que deixara. A primeira saída ou viagem de Dom Quixote ocupa os capítulos de 1 a 5

da primeira parte e nela o fidalgo está só, pois ainda não constituiu sua corte de cavaleiro (escudeiro e donzela). Ele tem 50 anos e é um personagem em solidão, ainda não contestado por outros personagens. Só o narrador avalia seus disparates e este parece que endossa que, em sua subjetividade, Dom Quixote atravesse da esfera da sanidade para a loucura. O narrador usa os contatos do herói com os primeiros personagens: vendeiros, prostitutas, gente de estrada. (MONTENEGRO, 1995, p. 40)

Ao realizar o percurso de leitura dos 5 primeiros capítulos, o leitor adulto não encontrará ênfase em apenas uma característica específica. No entanto, como vimos, por 12 vezes encontramos o termo lexical *aventura* cuja característica, com o aspecto cômico, se acentuam ainda mais nesses primeiros encontros do personagem em sua empreitada.

A alta quantidade de ocorrências a respeito do uso do léxico na obra integral pode ser justificada por pelo seguinte motivo: em extensão a versão de Cervantes possui 36 páginas referentes à primeira saída, a adaptação que possui o maior número de páginas referentes a estes mesmos capítulos é a de número 5, com 17 páginas. A partir da análises das ocorrências do uso do léxico *aventura* nas adaptações e na obra de Cervantes pudemos depreender que as aquelas voltada ao público infantil priorizam a qualidade da aventura em seu aspecto sonhador. Para o leitor infantil o universo onírico é enfatizado nestes casos, a imaginação e o sonho fazem parte da representação de seu mundo e ocorre também a limitação de interpretação para um entendimento, ou seja, a limitação de uma característica em detrimento de outras de modo a delimitar, tornar mais simples, o enredo e seus personagens.

Sobre a limitação do texto infantil citamos o pesquisador Peter Hunt (2009) que faz referência a uma definição de Roland Barthes sobre os textos infantis para criar a sua:

Nas palavras de Roland Barthes, mais *elegíveis* que *escrevíveis* (no original francês, *lisibles* e *scriptibles*). São “textos fechados” que o leitor experiente lê “aquém da capacidade”. Em outras palavras, o escritor tentou fazer todo o trabalho para o leitor, para limitar as possibilidades de interpretação e para fortemente orientar o entendimento. (HUNT, 2009, p.)

A complexidade do clássico de Cervantes e dos personagens criados por ele, principalmente Quixote, exige que o adaptador e também o ilustrador e sua equipe editorial façam escolhas que envolvam a delimitação de uma ou mais características em

detrimento de outras. Entre as várias formas de abordar e introduzir este clássico aos leitores infantis, o que vimos, foi uma ênfase dada ao universo onírico, a qualidade da aventura vista em sua forma de sonho, exaltando o espírito sonhador do cavaleiro andante.

No que se refere aos leitores jovens, ocorre o contrário, vimos que nas adaptações mais voltadas para esse público o léxico *aventura* aparece entre 4 a 8 vezes somente nos 5 primeiros capítulos, os quais representam a primeira saída do cavaleiro. Nestes casos, o que vimos é uma ênfase nesta qualidade ao exaltar as ações aventurescas e sua disposição para viver algo novo, se arriscar, se aventurar mundo a fora.

Numa entrevista recente, a pesquisadora Vera Teixeira de Aguiar, especialista em literatura infantil e juvenil, relata da seguinte forma sobre os temas que se voltam para a literatura juvenil

Os livros juvenis voltam-se para temas intimistas e sociais, envolvem relações familiares, escolares e amizades, narram aventuras vividas em todos os tempos, animando passado, presente e futuro, em espaços reais ou fantásticos. Os conflitos ali embutidos configuram-se em linguagem acessível e inteligente, formatados em estruturas dinâmicas, como o mundo dos jovens. Saliente-se, pois, que critérios de atendimento aos leitores e qualidade estética das composições devem se mesclar em equilíbrio. (BUENOS AIRES; FERREIRA, 2019, p. 338)

Outra pesquisadora da área, Alice Áurea, enfatiza as várias possibilidades de literatura destinada ao público jovem cuja demanda por uma temática apropriada para sua faixa-etária foi vista com um outro olhar a partir das de 1980 e 1990.

Como as narrativas infantis, as agora consideradas “juvenis” apresentam marcas formais e temáticas diversificadas, apropriadas à faixa etária de seus leitores e inerentes ao contexto sociocultural em que transitam autores e receptores. Com linguagem questionadora de convenções e normas, técnicas mais complexas de narrar, as obras contemporâneas tratam de assuntos anteriormente proibidos a leitores mais jovens - morte, separações, violência, crises de identidade, escolhas, relacionamentos, perdas, sexualidade e afetividades - temas que podem levar à sistematização, ainda que precária, das linhas mais evidentes na produção contemporânea: amorosa, fantasia, psicológica (introspectiva), suspense e/ou terror, policial, realismo cotidiano ou denúncia, folclore, histórica, entre outras. (MARTHA, 2011, p. 2)

Das classificações acima, as adaptações quixotescas voltadas ao mais jovens se enquadrariam nas linhas psicológica e histórica. A ênfase dada à qualidade da aventura pode ser associada às características psicológicas de um personagem principal que quer viver novas experiências e para tal fato se aventura em suas loucuras, temática própria do universo jovem. Temos assim uma representação do leitor jovem como aquele que se identifica com as aventuras e loucuras vividas pelo personagem principal, embora Quixote seja um adulto, seu espírito aventureiro, suas ações, a forma como ele vê o mundo o torna um jovem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Em boa parte de nossa jornada, do mestrado até hoje, estivemos em boa companhia, ao lado de figuras curiosas, exuberantes, aventureiras, inspiradoras, e em muito desafiadoras de nosso bom senso. Dom Quixote, mas também Sancho Pança, por que não Dulcineia, todos estes e tantos outros têm me acompanhado nesse intrigante e arriscado retorno a esse clássico dos clássicos.

Tantos a ele já retornaram, alguns em retornos tão memoráveis, que não poderia ser diferente senão um tanto intimidante tentar fazer o mesmo retorno. Mesmo de maneira tímida, por vezes intimidada, buscamos, todos os dias, a coragem que uma certa insensatez propicia, aquela coragem contaminante do Quixote. Ela nos ajudou a continuar nesse caminho que tantos já percorreram, que alguns já mapearam de maneira tão magistral, e o fizemos com a felicidade de uma jornada em boa companhia, com o orgulho de cada pequena descoberta.

Para empregarmos novamente a expressão pomposa mas muito adequada que o filósofo Michel Foucault empregou para descrever algumas figuras, muito poucas, que além de terem produzido algo genial, e porque produziram algo genial, se impuseram como ponto de inflexão quanto ao modo de fazer algo, se impuseram como ponto de retorno, de eterno retorno, se inventaram não apenas como autores, mas também como “fundadores de discursividade”. Cervantes, com Quixote, criou esse ponto de inflexão, que exigia que se falasse dele, que se falasse em permanência dele, que se falasse até hoje dele. Retorno, Rumor... um clássico.

Ler o Quixote e relê-lo pelas lentes de tantos adaptadores foi sem dúvida um presente, desses que por sorte de vez em quando nos damos na vida. No encontro com essa proliferação de Quixotes, encontramos também os sonhos e audácias de tantos que buscaram nos legar um tesouro, uma dádiva, desses que quanto mais se divide, mais dele se têm. E tem Quixote para todos os gostos, tamanhos e idades! Trilhamos a rota que levava ao encontro dos Quixotes destinados aos pequenos e aos não tão pequenos mas ainda assim jovens leitores. Pelas lentes de editores, adaptadores e ilustradores, todos estes e muitos outros imbuídos na tarefa de apresentar o Quixote no presente, um Quixote do presente, para leitores do presente, reais ou simplesmente imaginados por estes que

buscaram cumprir o desejo de Cervantes, em homenagem a sua criação, em retribuição a esse Quixote-presente.

E dá-lhe Quixote! Desde aqueles bem conformados e bem comportados, na justa medida de certas demandas escolares, até aqueles de pura ousadia estética, que muitos expulsariam da escola.

Não demorou muito (afinal o que são 400 anos?) para pulularem as versões do Quixote em formato HQ. O que para muitos poderia ser quase um sacrilégio, encontrou progressivamente um lugar dentro dos muros da academia e da escola. É de dentro de um muro destes que escrevo sobre o Quixote em quadrinhos. Várias adaptações (ADAPTAÇÕES 10, 11 e 13) se aclimataram bem neste espaço e foram acolhidas não mais como uma *deformação do texto integral*, antes como uma *atualização literária* bem-vinda, porque necessária, tendo em vista uma série de compromissos que essa instituição frequentemente reafirma, e que deve assim fazê-lo, como o de garantir às novas gerações o direito a esse encontro com o passado, com a história, com seus personagens mais iminentes, que nos ensinam quem fomos e quem por vezes esquecemos ou desconhecemos, mas quem devemos nos tornar novamente.

Ainda hoje é possível ouvir o eco da recusa dessas recriações, como no formato HQ, de textos fundamentais cujo afeto que desperta, impõe respeito e por vezes um zelo autoritário. A incorporação das HQ's na escola cobrou um pedágio: que sejam então aquelas com adaptações de clássicos. E rapidamente vimos expandirem-se as adaptações, algumas delas aligeiradas, outras exigentes. Todas, em seu destino inevitável de comentário, com o desafio de dizer enfim aquilo que ainda não havia sido dito, de experimentar e ousar nas linguagens e formatos em nome da manutenção do rumor, desse rumor que é tributo, desse rumor que é dívida que devemos honrar com quem tanto nos deu!

A dívida com Cervantes se paga nas ousadas escolhas de um Caco Galhardo e de um Jesús Cuadrado, de uma Ana Maria Machado em parceria com Candido Portinari e de um Anxo Fariña. Todos estes, e cada um a sua maneira, nos convidam ao estranhamento.

Seja em função do estilo mais caricatural, jovem e brincalhão, seja na verve mais reflexiva, poética e até dramática, todos estes exigem um olhar leitor atento às astúcias de suas linguagens, às artimanhas de suas sagas.

Em suas escolhas, nos deparamos com as representações que compartilham sobre seus leitores. Projetam nesses arranjos técnicos e estéticos inusitados, inventivos, incitadores de curiosidade, de dúvida, plenos de potência questionadora, tragicômica e profundamente humanizadora, um leitor destemido, que aceita a provocação e o convite e que se encanta e se diverte com esse personagem, suas aventuras, seus delírios, que também se emociona com seus infortúnios (dos quais são poupados em algumas dessas adaptações).

As versões de lá e de cá do oceano guardam compromissos semelhantes. Um deles é com a liberdade de experimentação, ainda que as adaptações brasileiras criem visando os limites, funções e meios escolares de apropriação das adaptações. Não sendo uma tutela, nem uma camisa de força, os projetos editoriais das adaptações brasileiras apostam em adaptações que respondam às demandas de validação institucional. Não sem razão, por mais livre que sejam os traços e cores caricaturais que dão rosto e corpo em imagens para as personagens da HQ brasileira, o texto, no entanto, é aquele de um tradutor reconhecido, de uma tradução de referência. Quando a adaptação já conta com o lastro de uma escritora renomada, como Ana Maria Machado, ainda assim se convoca para parceiro um dos mais reconhecidos artistas plásticos brasileiros, Portinari, garantindo assim a essa recriação todos os títulos de nobreza que a escola exige, para a sorte dos leitores!!!

E o quanto as ilustrações foram um show à parte! Dada a proeminência da ilustração nessas recriações destinadas às crianças, testemunhamos toda a licença poética exercida pelos adaptadores na exploração das mais variadas relações semânticas entre o verbal e as imagens, entre o dito no texto de origem e o mostrado no texto adaptado.

Ao contrastar as duas adaptações infantis, a brasileira e a espanhola, testemunhamos não apenas a exploração da potência representativa e recriadora, por imagens, das cenas e espaços narrados, das personagens descritas, mas também de suas emoções enunciadas e de seus gestos e movimentos detalhados. Também testemunhamos a exploração da potência de identificação, quando nos traços, desenhos, colagens os

adaptadores/ilustradores simulavam, mimetizavam os traços, desenhos, colagens próprios das mãos infantis.

Com a análises dessas adaptações, em suas distintas estéticas visuais, em suas formas variadas de promoção de homologia discursiva entre as linguagens verbal e imagética, pudemos depreender todo o investimento, todo o apelo na convocação do olhar infantil suscetível e atraído pelas cores e formas da imagem, assim como da potência significativa dessa linguagem. A representação que se fez, aí, do leitor infantil, é a de um leitor fascinado e seduzido pelas ilustrações como porta de entrada, chave e convite para a imaginação.

A respeito dos clássicos literários, Ítalo Calvino nos diz serem “aqueles livros que se pode dizer que: ‘Estou relendo ...’ e nunca ‘Estou lendo ...’.” (CALVINO, 1993, p. 279). Se isso é verdade, tendo em vista especialmente o fato de que quando iniciamos a leitura de um clássico, já o fazemos de maneira avisada, porque sempre sabemos algo desse texto que lemos com alguma reverência, no caso dos leitores infantis e juvenis, em seu encontro com o clássico mediado por uma adaptação, pode-se estar diante de uma leitura inaugural, sem lastro prévio, mais pura e sem afetação(?), com a dose de ingenuidade que nos faria bem, abrindo para nós um espaço de experimentação sem lastro ou âncora: um começo, começo ou um encontro, encontro.

Ler uma adaptação é ler uma adaptação. É ler com lentes que nos emprestam aqueles que assumiram a tarefa, por vezes ingrata, de garantir, como dissemos, essa leitura que é antes um dever e um direito. Que ela seja a porta de entrada escancarada para a leitura, um dia, do clássico. Que ela essa leitura seja uma reserva de memória afetiva com papel de combustível para a passagem das sagas adaptadas para esses Quixotes para todos os gostos e idades, àquela de mais páginas, de mais desafios e aventuras, traduzida ou não, onde se pode ouvir em alto e bom som os arroubos do Quixote, do Quixote de Cervantes.

ANEXOS:

Adaptação 01

Ano: 1915?

Título: O Dom Quixote da juventude

Capítulos referentes à primeira saída: I, II, III, e IV

Paratextos: Biografia do autor e prefácio intitulado advertência

Público-alvo: leitor jovem

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 7

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

[...] que acompanhado de seu escudeiro andante resumia e concentrava em si as ilusões e as realidades, as virtudes e as fraquezas, as glórias e as desgraças da humanidade.
(Prefácio)

Ilustração: 6 ilustrações em preto e branco referentes à primeira saída



Adaptação 02

Ano: 1936

Título: D. Quixote das crianças

Capítulos referentes à primeira saída: **Capítulo I** Emília descobre o D. Quixote/ **Capítulo II** Dona Benta começa a ler D. Quixote/ **Capítulo III** Primeiras aventuras/**Capítulo IV** Terrível combate. D. Quixote volta para casa/ **Capítulo V** D. Quixote volta para casa. A queima de livros

Paratextos: Sumário e adendo com informações da coleção

Público-alvo: leitor infantil

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 8

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

E' experimentando que s e fazem descobertas (p. 12)

Fugia e saia pelo mundo até encontrar de novo D. Quixote e traze-lo para rachar o brutamontes de alto a baixo com a lança. (p. 29)

"Vamos ter aventura grossa!" (p. 30)

Ilustração: 3 ilustrações em preto e branco referentes à primeira saída



Adaptação 03

Ano:1950

Título: Dom Quixote de La Mancha

Capítulos referentes à primeira saída: **Capítulo I** Quem era Dom Quixote de La Mancha e como saiu pela primeira vez de sua aldeia/ **Capítulo II** Como Dom Quixote foi armado cavaleiro e o que lhe aconteceu quando saiu da estalagem/ **Capítulo III** Ainda a desgraça acontecida a Dom Quixote e a segunda viagem do cavaleiro andante

Paratextos: Índice

Público-alvo: leitor jovem

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 5

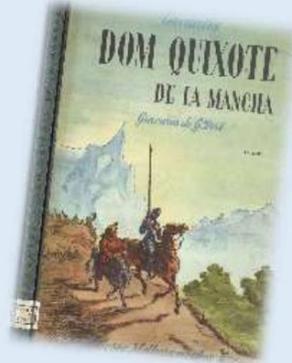
Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

[...] montou no Rocinante e saiu pelo mundo (p. 7)

Assim, se êle se encontrasse com um gigante e o vencesse, (p. 7)

Sou Dom Quixote de La Mancha, o punidor das injustiças (p. 12)

Ilustração: 3 ilustrações em preto e branco referentes à primeira saída



Adaptação 04

Ano: 1964

Título: Vida e proezas de Dom Quixote

Capítulos referentes à primeira saída: Uma pancadaria e o recebimento da ordem de cavaleiro/ A aventura na encruzilhada

Paratextos: Prefácio

Público-alvo: leitor infantil

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 2

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

Êle contou que havia lutado contra dez fortíssimos gigantes. (p. 18)

Ilustração: 2 ilustrações coloridas e 4 ilustrações em preto e branco referentes à primeira saída



Adaptação 05

Ano: 1972

Título: Dom Quixote

Capítulos referentes à primeira saída: **Capítulo 1** Um

homem sonha/ **Capítulo 2** A caminho da glória e do amor/

Capítulo 03 Dom Quixote fez-se armar cavaleiro/ **Capítulo**

4 A primeira aventura/ **Capítulo 5** Encontro com os

mercadores

Paratextos: Índice e biografia

Público-alvo: leitor jovem

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 5

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

Cavaleiros andantes, feiticeiros, bruxas, dragões, duelos, combates, desafios, donzelas encantadas, reis enfeitizados pedindo socorro povoavam-lhe a mente. (p. 8).

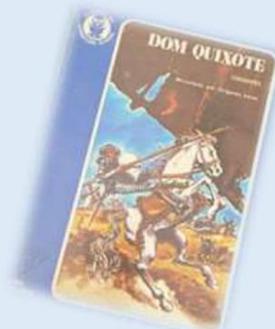
- Esperai por mim, dragões! (p. 9)

- Esperavas por mim, nobre armadura! (p. 9).

A glória o chamava. (p. 10)

- Minha missão começa! (p. 20)

Ilustração: 2 ilustrações em preto e branco referentes à primeira saída



Adaptação 06

Ano: 198?

Título: Dom Quixote de La Mancha

Capítulos referentes à primeira saída: **Capítulo I** Os sonhos heroicos de D. Quixote/ **Capítulo II** - Primeiras aventuras/ **Capítulo III** D. Quixote armado cavaleiro/ **Capítulo IV** Os primeiros reveses/ **Capítulo V** D. Quixote descobre um escudeiro

Paratextos: Prefácio e sumário

Público-alvo: leitor jovem

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 5

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

Nome da coleção "Tesouro de todos os tempos"

[...] não deveria empreender tais empresas heróicas (p. 9)

Feito isto, poderei, então percorrer o mundo, combater e lutar, até que a fama das minhas façanhas percorra o universo. (p. 13)

aventuras heróicas (p. 14)

Orgulhoso de sua primeira vitória, [...] (p. 140)

aventura máxima e mais sangrenta ainda do que esta, apresenta-se iminente. (p. 15)

aventuras brilhantes (p. 16)

herói (p. 18 e 19)

dramática aventura (p. 21)

Ilustração: 3 ilustrações em preto e branco referentes à primeira saída.



Adaptação 07

Ano: 1999

Título: Dom Quixote

Capítulos referentes à primeira saída: Dom Quixote sonhador/
Dom Quixote é armado cavaleiro/ O primeiro acontecimento importante/ Novos feitos do nobre cavaleiro

Paratextos: Índice, biografia do autor, biografia do adaptador e exercícios 15 páginas (versão do professor)

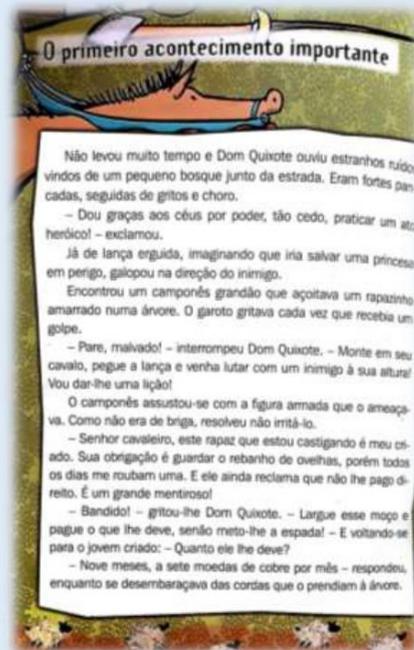
Público-alvo: leitor infantil

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 3

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

partiu o novo cavaleiro andante! (n.p.)

Ilustração: 10 ilustrações referentes à primeira saída (difícil delimitação)



Adaptação 08

Ano: 2005

Título: O engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha

Capítulos referentes à primeira saída: **Capítulo 1** Que conta como um fidalgo pobre se tornou o famosíssimo cavaleiro Dom Quixote de La Mancha/ **Capítulo 02** Que trata da primeira saída de Dom Quixote/ **Capítulo 03** Onde se conta como Dom Quixote foi armado cavaleiro/ **Capítulo 4** Que conta o que aconteceu com Dom Quixote ao deixar a pousada/ **Capítulo 05** Onde se continua contando a desventura do nosso cavaleiro

Paratextos: 2 orelhas de livro e sumário

Público-alvo: leitor jovem

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 6 (2 vezes palavra desventura)

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

[...] topar por aí com algum gigante, como costuma acontecer com os caveleiros andantes, (p. 21)

famoso cavaleiro (p. 21)

Ilustração: sem ilustrações



Adaptação 09

Ano: 2005

Título: O cavaleiro do sonho: as aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha

Capítulos referentes à primeira saída: Não há divisão

Paratextos: 2 orelhas de livro, prefácio, galeria de imagens e biografia do autor

Público-alvo: leitor infantil

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 1

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

Achava que esses heróis da cavalaria estavam fazendo muita falta para consertar o mundo (p. 8)

Precisava se preparar. (p. 10)

E lá se foram os dois consertar o mundo (p.10)

Uso da palavra aventura no título

Ilustração: 4 ilustrações coloridas de Candido Portinari referentes à primeira saída



Adaptação 10

Ano: 2005

Título: Dom Quixote em quadrinhos

Capítulos referentes à primeira saída: Não há divisão - HQ

Paratextos: 2 orelhas de livro, prefácio e posfácio

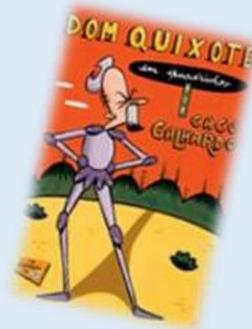
Público-alvo: leitor jovem

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 4

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

Comparação entre o adaptador Galhardo e o Quixote nos seguintes enunciados → "As incríveis façanhas do engenhoso "Dom Galhardo de la Sampa"; [...] pôs o Cavaleiro da Triste Figura para perambular pelos caminhos do cartum; [...] conseguir a façanha que nas próximas páginas segue. (n.p.)

Ilustração: 85 quadrinhos referentes à primeira saída



Adaptação 11

Ano: 2009

Título: Dom Quixote das crianças

Capítulos referentes à primeira saída: Não há divisão - HQ

Paratextos: 2 orelhas de livro, prefácio, adendo com 6 páginas trazendo informações sobre o livro, galeria dos personagens, biografia do autor e glossário

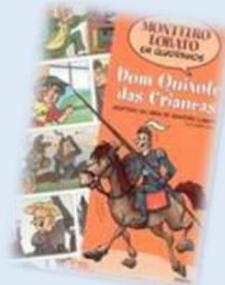
Público-alvo: leitor infantil

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 7 (6 delas no prefácio)

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

Prefácio intitulado "aventuras Quixotescas" com a assinatura de Emília.

Ilustração: 67 quadrinhos referentes à primeira saída



5 Digitalizado com CamScanner



Adaptação 12

Ano: 2011

Título: Dom Quixote de La Mancha

Capítulos referentes à primeira saída: Capítulo I, Capítulo II, Capítulo III, Capítulo IV, Capítulo V e Capítulo VI

Paratextos: Sumário

Público-alvo: leitor jovem

Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 8 (1 vez a expressão "livro de desventuras" p. 19, "tal desgraça era própria dos cavaleiros andantes" p. 18)

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

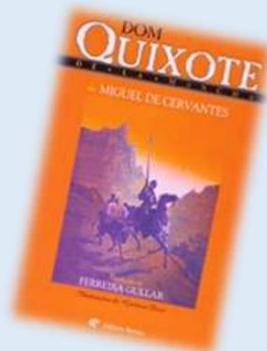
empunhou a lança e escapou da fazenda às escondidas, [...]. (p. 13)

O vendeiro interveio na briga, acalmando os ânimos dos dois lados. (p. 15)

missão de cavaleiro andante. (p. 16)

por ter começado tão bem suas proezas de defensor dos injustiçados. (p. 17)

Ilustração: 8 ilustrações em preto e branco sobre a primeira saída



Adaptação 13

Ano: 2013

Título: Dom Quixote em quadrinhos v.2

Capítulos referentes à primeira saída: Não há divisão - HQ

Paratextos: 2 orelhas de livro, prefácio, posfácio e adendo contendo os outros títulos da coleção

Público-alvo: leitor jovem

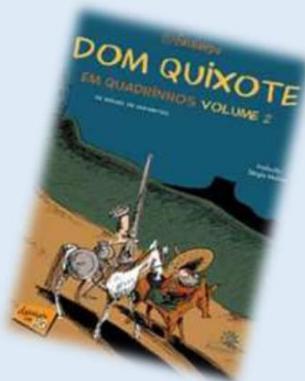
Número de vezes que a palavra "aventura" aparece: 7

Outras ocorrências que demonstram a qualidade da aventura:

Após várias confusões (Orelha)

o inextinguível herói retoma suas jornadas (Prefácio)

Ilustração: segundo volume - Não aborda da primeira saída



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras que constituem o corpus

ANGELI, J. **Dom Quixote**. São Paulo: Scipione, 1999 (Série Reencontro Infantil)

BUENOS AIRES, D.; FERREIRA, E. A. Entrevista com a Professora Doutora Vera Teixeira de Aguiar. **Leitura EM Revista**, n. 15, 3 dez. 2019. Disponível em: <https://iiler.puc-rio.br/leituraemrevista/index.php/LER/article/view/213>. Acesso em: 02 de março de 2022.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. 5ª ed. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2008, v.1.

_____. **O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de la Mancha**. 1ª ed. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007, v.2.

_____. *O Dom Quixote da Juventude*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1915? (Bibliotheca da Juventude)

CUADRADO, J. (Org.). **Lanza en astillero**: el caballero Don Quijote y otras sus tristes figuras. Junta de Castilla-La Mancha, 2005.

FARIÑA, A. **A aventura dos muíños**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **O dragón voador**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **Dulcinea a nena cabaleira**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **O exército de ovelas**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **O león durmiñón**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **A pousada encantada**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

GALHARDO, C. **Dom Quixote em Quadrinhos**. Tradução de Sérgio Molina.. São Paulo: Peirópolis, 2005, v.1. (Clássicos em HQ)

_____. **Dom Quixote em Quadrinhos**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Peirópolis, 2013, v.2. (Clássicos em HQ)

GULLAR, F. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. 5ª ed. Tradução e Adaptação de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

JEANMAIRE, F.; DURINI, A. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KASTNER, E. **Vida e Proezas de Dom Quixote**. 2ª ed. Tradução de Pedro A. Briese.. São Paulo: Edições melhoramentos, 1964.

LESSA, O. **Dom Quixote**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972. (Clássicos da Literatura Juvenil)

LOBATO, M. **Dom Quixote das crianças**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, v.25. (Literatura infantil da biblioteca pedagógica brasileira, 1)

MACHADO, A. M; PORTINARI, C. **O cavaleiro do sonho**: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha. Adaptação de Ana Maria Machado. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2005.

PEDRETTI NETTO, J. **Dom Quixote de La Mancha**. 2ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1950.

SENNA, T. **Dom Quixote de La Mancha**. 11ª ed. Rio de Janeiro: MCA Editorial, 198?. (Coleção Tesouro de Todos os Tempos)

SIMAS, A. **Dom Quixote das crianças**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2009. (Monteiro Lobato em quadrinhos)

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. Diferença e Desigualdade: Preconceitos em Leitura. In: MARINHO, Marildes (org.). **Ler e Navegar: espaços e percursos da leitura**. Campinas: Mercado de Letras; ALB, 2001. p. 139-157.

_____. Apatia, ignorância e desinteresse. Uma história da leitura no Brasil?. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 2, n. 1, p. 83-98, jan./jun. 2006a.

_____. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006b.

_____. Literatura sem texto: presença social da literatura no Brasil oitocentista. In: **Revista Letras**, v. 100. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/issue/viewIssue/2996/693>. Acesso em: 14 de agosto de 2021.

ANTUNES, B; CECCANTINI, J. L. C. T. Os clássicos: entre a sacralização e a banalização. In: PEREIRA, R. F.; BENITES, S. A. L. (org.). **À roda da leitura: língua e literatura no jornal proleitura**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 73 – 90

ANTUNES, B. Adaptações literárias em contexto escolar. *Revista Claraboia*, n. 16, 2021. Disponível em: <http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/1901/pdf>

AZEVEDO, R. **Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares**. Presença Pedagógica. Belo Horizonte, Editora Dimensão, n.27, mai/ jun 1999. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Literatura-infantil.pdf>. Acesso em: 16 de maio de 2021

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso, In: _____. **Estética da Criação Verbal**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261- 269.

BARTHES, R. La Civilisation de l’image. In: BARTHES, R. **Œuvres complètes - Tome I – 1942-1965**. Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 1410-1411.

BIGNOTTO, C.C. **Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)**. Campinas, 2007. 422 p. Tese de Doutorado (Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/296841988.pdf>. Acesso em: 18 de novembro de 2020.

BOURDIEU, P. Leitura, leitores, letrados, literatura. In: **Coisas Ditas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 134-146.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BIGNOTTO, C. **Monteiro Lobato em construção**. v. 10, 2008. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/cilza01Lobato.pdf>. Acesso em 19 de novembro de 2022.

BRITTO, L. P. L. Máximas impertinentes. In: CONDINI, Paulo (org.). A formação do leitor: pontos de vista. Rio de Janeiro: Argus, 1999.

CAETANO, J. M.; OLIVEIRA, R. M. **As letras capitulares na ilustração dos livros infantis em Portugal, nos séculos XIX e XX**. In: Repositório Institucional da Universidade de Aveiro, s/d. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/15567430>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

CAMARGO, L. A imagem na obra lobatiana. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (org.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CANDIDO, A. O direito à Literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CARVALHO, D. B. A. Quando se adapta uma obra literária para crianças e jovens, que gênero textual é adaptado? **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 16, n. 2, maio/ago. 2011. p.156-168. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/1204/837>. Acesso em: 14 de agosto de 2021.

_____. 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**. 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**. 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.; VALENTE, T. A bela loucura da imaginação: ou porque nunca abandonamos Dom Quixote à beira do caminho. In: VAZ, A. E. A.; MARTINS, C. M.; PIVA, M. L. (org.). **Práticas de ensino de literatura: do cânone ao contemporâneo**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017. p. 105-121.

CECCANTINI, J. L. **Literatura Infantil: A narrativa**. s.d. p. 117 – 137. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40360/3/01d17t09.pdf>. Acesso em: 01 de março de 2021.

_____. Leitores iniciantes e comportamento perene de leitura. In: SANTOS, F.; NETO MARQUES, J.C.; RÖSING, T. M.K. **Mediação de leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores**. São Paulo: Global editora, 2009.

CHARTIER, R. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**, 5(11), 1991, p. 173-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>. Acesso em: 10 de novembro de 2021.

_____. “Cultura popular”: revisando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

_____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora da UnB, 1998.

_____. Debate Literatura e História. In: **Topoi**. janeiro – dezembro, n. 1. v. 1. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/QZRqTbVPF8H4sXPyrP4RQ7M/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 11 de agosto de 2021.

_____. (dir.). **Práticas da Leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Trad. Maria Manuela Galhardo. Alges: Editora Difel, 2002. (Coleção Memória e Sociedade)

_____. **Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 141-167.

_____. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____. Escutar os mortos com os olhos. In: **Estudos avançados**. n. 69. v. 24. 2010. Disponível: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a02.pdf>. Acesso em: 03 de março de 2021.

_____. O Dom Quixote de Antônio José da Silva, as marionetes do Bairro Alto e as prisões da Inquisição. In: **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 161-181, Jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223838752012000300161&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 de agosto de 2021.

_____. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. Ler sem livros. **Revista Línguas(agem)**. Número especial temático. Discursos sobre leitores e leitura: suas representações simbólicas como tema de pesquisa. Vol. 32, UFSCar-São Carlos, dez. 2019. (p. 6-17). Disponível em: <http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/655/396>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

_____; CURCINO, L. **A leitura em telas - um convite à reflexão em tempos pandêmicos: Entrevista com Roger Chartier**. Revista Brasileira de Alfabetização, n. 14, 2021, p. 115-137. <https://doi.org/10.47249/rba2021532> e-ISSN: 2446-8584. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

COBELO, S. **Historiografia das traduções do ‘Quixote’ publicadas no Brasil:** provérbios de Sancho Pança. 2009. 253 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-02022010-140637/en.php>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.

_____. **As adaptações do Quixote no Brasil (1886-2013):** Uma discussão sobre retraduações de clássicos da literatura infantil e juvenil. 2015. 416 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde11092015150808/publico/2015_SilviaCobelo_VCorr_V1_V2.pdf. Acesso em: 09 de novembro de 2020.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil:** Das origens Indo-Européias ao Brasil contemporâneo. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991 (Série Fundamentos, 88)

_____. **O processo de adaptação literária como forma de produção de literatura infantil.** *Jornal do alfabetizador*, Porto Alegre, ano VIII, n. 44, p. 10-11, 1996.

COURTINE, J-J. Orientações Teóricas da Pesquisa. In: *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo:** pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

COUTINHO, E. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 3. Disponível em: https://grad.letras.ufmg.br/arquivos/monitoria/Aula4_litcomp_coutinho.pdf. Acesso em: 19 de novembro de 2022.

COLOMER, T. **Introdução à Literatura Infantil e Juvenil atual.** Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

CURCINO, L. Práticas de leitura contemporâneas: representações discursivas do leitor inscritas na revista *Veja*. 2006. 334 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102356/ferreira_lc_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 14 de agosto de 2021.

_____. A política em close: análise discursiva de algumas representações do leitor de *Veja*. **Estudos Linguísticos**, vol. 3, XXXVI, setembro – dezembro, 2007, p. 55-64.

_____. Mutações do suporte e dos gêneros discursivos: indícios de mudanças da leitura e dos leitores? In: AGUIAR, V.T; CECCANTINI, J. L. (org.) *Teclas e dígitos: leitura, literatura e mercado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 13-23.

_____. Princípios de não-homologia entre o verbo e a imagem: breve análise de uma estratégia de escrita da mídia. In: **Estudos Linguísticos**, São Paulo, n. 40, vol. 3. set-dez 2011. p. 1398-1407. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1262> Acesso em: 01 de março de 2021.

_____. Suporte e sentido: questões de leitura e análise do discurso. In: Gregolin, M.R.V.; Kogawa, J. M. (org.) *Análise do discurso e semiologia: problematizações contemporâneas*. Araraquara: Laboratório Editorial / São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 189-205.

_____. Discursos hegemônicos sobre a leitura e suas formas de hierarquização dos leitores. In: CURCINO, L.; SARGENTINI, V.; PIOVEZANI, C. (org.). **(In)Subordinações contemporâneas: consensos e resistências nos discursos**. São Carlos: EDUFSCar, 2016.

_____. **Imprensa e discursos sobre a leitura: representações dos presidentes FHC, Lula e Dilma como leitores**. In: *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 16, Edição Especial “Discurso e argumentação na política latino-americana”, set.2018. p. 223-243. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/2223>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

_____. **Das emoções nos discursos sobre a leitura: uma análise dos modos de expressão da ‘nostalgia’, do ‘orgulho’ e da ‘vergonha’ na voz de leitores**. [Projeto de Pesquisa 2019-2023], 2019b. [mimeo]. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/project/Leitores-orgulhosos-leitores-envergonhados-as-emocoes-em-discursos-sobre-a-leitura>>. Acesso em 11 de Jan. 2021.

_____. Infames e penetras no universo da leitura: princípios da arqueologia foucaultiana em uma análise de discursos sobre essa prática. **Revista Moara**. Número temático: 50 anos de "A Arqueologia do Saber": as contribuições aos estudos da linguagem no Brasil. UFP, Belém. vol. 1, n. 57, ago/dez de 2020. p. 74-91. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/8874>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

_____. Leitores orgulhosos, Leitores envergonhados: as emoções em discursos sobre a leitura. *Álabe - Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*. Red Internacional de Universidades Lectoras - Espanha. n. 25, 2022. Disponível em: <https://ojs.ual.es/ojs/index.php/alabe/article/view/7695>

_____; OLIVEIRA, J. **Adaptações literárias e os jovens leitores: em análise a coleção 'Clássicos Rideel'**. In: MARTHA, A. A. P.; AGUIAR, V. T. (org.). *Entre livros e leitores: escritos vários*. 1 ed. São Paulo / Assis: Cultura Acadêmica / ANEP, 2016, v.1, p. 155-169.

_____. SILVA, A. C. **Uma análise de representações de Lula como leitor na mídia brasileira**. In: *Revista Línguas(agem)*. Número especial temático. Discursos sobre leitores e leitura: suas representações simbólicas como tema de pesquisa. Vol. 32, São Carlos, dez. 2019. (p.29-40). Disponível em:

<http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/657> Acesso em: 13 de agosto 2021.

CURCINO, L.; DOURADO, M. O que se ensina quando se ensina a ler: discursos sobre a leitura e sua incidência sobre as práticas de ensino e de formação dos sujeitos em nossa sociedade [Entrevista concedida]. In: **REP's - Revista Eventos Pedagógicos**. Vol. 10, n. 26, Sinop, 2019. (p. 648-663). Disponível em: <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/eventos/article/view/3443/2496>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

FEIJÓ, M. **O prazer da leitura**: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores. São Paulo: Ática, 2010

FERREIRA, E.A.G.R. Por uma piscadela de olhos: poesia e imagem no livro infantil. In: AGUIAR, V. T.; CECCANTINI, J. L. (org.). **Poesia infantil e juvenil brasileira**: uma ciranda sem fim. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, v. 1, p. 153-190.

_____. Literatura brasileira e africana em diálogo: reflexões acerca da representação da infância nas obras *Meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos, e *Comandante Hussi*, de Jorge Araújo. In: **Anais do XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455937192.pdf. Acesso em: 19 de novembro de 2022.

FERREIRA DA SILVA, V. R. A Literatura Juvenil no Brasil e na Galícia: Prêmios literários. Estudo comparado. Santiago de Compostela, 2016. Tese (Departamento de Filologia) – Universidade de Santiago de Compostela. Disponível em: <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/14868>>. Acesso em: 28 de agosto de 2022.

FORMIGA, G. M. Adaptação de clássicos literários: uma história de leitura no Brasil. 2009. 260f. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6203/1/arquivototal.pdf>> Acesso em: 13 de agosto de 2021.

FOUCAULT, M. O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 1997.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. 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)

GENS, A. Livro com ilustração: um exercício do olhar. In: **Interdisciplinar**, Ano VII, v.16, jul-dez de 2012. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1003>>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

HUNT, P. Crítica, **Teoria e Literatura Infantil**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. **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.

LIDEN, S. V. d. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MACHADO, A. M. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MARTÍN, A. Breve panorámica de la industria editorial del cómic en España. In: **Educación y Biblioteca**, v. 134, 2003. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/118909/EB15_N134_P7985.pdf;jsessionid=CD168D377C0444521A1F675CA14BC772?sequence=1. Acesso em: 07 de março de 2021.

MIRANDA, C. E. A. Orbis Pictus. **Pro-Posições**, Campinas, v. 22, n. 3, p. 197-208, Dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072011000300014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 jan. 2021.

MONTENEGRO, P. P. Dom Quixote e a evolução do romance moderno. In: **Revista de Letras**, vol. 17, n9, jan/dez, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3193>. Acesso em: 4 de fevereiro de 2022.

NIKOLAJEVA, M; SCOTT, C. **Livro Ilustrado**: palavras e imagens. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, J. **Representações do leitor infantil e juvenil em adaptações do clássico "Dom Quixote" para o público brasileiro**. São Carlos, 2018. Dissertação. (Mestrado em Linguística) – Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/10500>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

_____; CURCINO, L. Representações do leitor infantil e juvenil em adaptações do clássico Dom Quixote: uma análise discursiva de suas formas de apresentação da ‘loucura’. In: CARVALHO, Diógenes Buenos Aires; CECCANTINI, João Luis;

VERARDI Fabiane (org). **Literatura infantil e juvenil: olhares contemporâneos**. Campinas: Mercado de Letras, 2020, p.255-272.

_____; _____. A ilustração em adaptações do Quixote: desafios e delicadezas na arte de enunciar por imagens para o público infantil. **Revista Leia Escola**. Dossiê temático: O livro ilustrado contemporâneo voltado ao público infantil e juvenil: reflexões sobre características e tendências que lhes conferem premiações. UFCG- Campina Grande, vol. 21, n.1, abril de 2021. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/Leia/issue/view/104/showToc>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

_____; _____. RODRÍGUEZ, M. N. Dom Quixote e sua saga editorial: uma análise comparada de adaptações galegas e brasileiras para o público infantil. **Revista Fragmentum**. Número Temático: Nas malhas da leitura: modos de ler, a vida das obras e formas de circulação. UFSM-Santa Maria, n. 57, p. 61-80, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/63727> . Acesso em:13 de agosto de 2021.

ORLANDI, E. Discurso e texto. Campinas: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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. p. 19-30.

PRADO, A. O. M. A. **Adaptação, uma leitura possível: um estudo de Dom Quixote das crianças, de Monteiro Lobato**. Três Lagoas, 2007. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Disponível em: <<https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1096>>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

RAMOS, G. **A imagem nos livros infantis**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RAMOS, P. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

REGUERA, J. M. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. C. (org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ROSIN, P.; CURCINO, L. De usos no presente aos usos no passado: a coleta de frases como técnica de leitura e de escrita. Revista Estudos Linguísticos (São Paulo. 1978), v. 50, n. 3, p. 1238-1260, dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2984/2026>

SALISBURY, M; STYLES, M. **Livro Infantil Ilustrado**: a arte da narrativa visual. São Paulo: Rosari, 2013.

SANTOS, G.G. Mamãe ganso à brasileira: as personagens de Perrault no Sítio do Picapau Amarelo. Assis, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista. Disponível em: < <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-123382/mamae-ganso-a-brasileira--as-personagens-de-perrault-no-sitio-do-picapau-amarelo>> Acesso em: 13 de agosto de 2021.

SERRA, E. (org.) **A Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens no Brasil**. The Art of Book Illustration for Children and Young People in Brazil. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. Disponível em: <<https://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/item/608-cat%C3%A1logo-a-arte-de-ilustrar-livros-para-crian%C3%A7as-e-jovens-no-brasil.html>>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

SILVA, J. S., CARVALHO, D. B. A. Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, para leitores juvenis. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo** - v. 11 - n. 1 - p. 224-248 - jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/5055/3452>> Acesso em: 13 de agosto de 2021.

SOARES, M. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, A. A. M; BRANDÃO, H. M. B; MACHADO, M. Z. V. (org.). **Escolarização da leitura literária**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SOARES DE GOUVÊA, M. C. Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica. **Educação e Pesquisa**. v.1, n. 31, p. 79-91, 2005 Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29831106>>. Acesso em: 26 Jan. 2021.

TOUBERT, H. Formes et fonctions de l'enluminure. In: CHARTIER, R; MARTIN, Henry-Jean. **Histoire de l'édition française – Le livre conquérant: Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle**. Paris: Fayard, 1989.

USHIJIMA, N. **Sobre los títulos del Quijote**: La función del ingenio. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS, III, 1990. Alcalá de Henares, Espanha. Anais [...]. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_30.pdf. Acesso em: 21 de setembro de 2020.

VALENTE, T.A; FERREIRA, E. A.G.R. Guerra no livro ilustrado infantil: A caminho de casa, de Ana Tortosa e Esperanza León. **Caderno Seminal Digital**. v.35, n. 35, p. 42-62, 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/52653/34691>>. Acesso em: 17 de junho de 2021.

VERGUEIRO, W; RAMOS, P. (org.) **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. São Paulo: Contexto, 2019.

VIEIRA, M. A. C. A recepção crítica do Quixote no Brasil. In:_____. (org.). **Dom Quixote: a letra e os caminhos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. p. 341-351.

_____. O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (Ensaio da Cultura, 14).

Villanueva, D. Literatura comparada y teoría de la literatura In: _____ (org.). **Curso de teoría de la literatura**. Madrid: Taurus Ediciones, 1994. p. 99-127.

ZENI, L. Literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, W; RAMOS, P. (org.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. 1ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Contexto, 2019.